

MATKI I CÓRKI

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Borowski, Michał Buchowski,
Tomasz Kizwalter, Szymon Wróbel,
Antoni Ziemia

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Aleksandra Grzemska

MATKI I CÓRKI
RELACJE RODZINNE I ARTYSTYCZNE
W AUTOBIOGRAFIACH KOBIET
PO 1989 ROKU

TORUŃ 2020

Wydanie książki jest subwencionowane
w ramach programu Monografie
przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Agnieszka Markuszewska

Korekty
Kamil Dźwiniel

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Skład
New Solutions

Printed in Poland
© Copyright by Aleksandra Grzemska
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2020

ISBN 978-83-231-4311-6

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze
Druk: Drukarnia Wydawnictwa Naukowego UMK
Oprawa: Abedik Sp. z o.o.
ul. Glinki 84, 85-861 Bydgoszcz

Spis treści

DYSPONENTKI AUTO/BIOGRAFII. WPROWADZENIE	7
Amalgamatyczne archiwa rodzinne	9
Fantomy genealogii	15
Zarys metodologiczny	19
APOLOGIE I ROZRACHUNKI	25
Córectwo jako kategoria emocjonalna	29
Antenatki i spadkobierczynie	36
Egocentryczki czy altruistki?	45
Wyrwan(i)e z codzienności	67
PRAKTYKI ARTYSTYCZNE W POLU AUTOBIOGRAFICZNYM	79
Matka Polka Cieleśna	81
Potencjały e(ste)tyczne i performatywne	91
Konfrontacje i sojusze	103
Logika transkryptum i siła samo-rozkruszania	115
„Żółć była mamy kodem”	119
„Mama powtarzała, że cebula ratuje życie”	123
Praktykowanie autobiografii przez Ewę Kuryluk	127
Autoportret i autofotografia	130
Autonarracja	139
Autokomentarz	149
Autoportret totalny Marii Anto i autobiograficzne narzędzia	
Zuzanny Janin	155
Pseudonimowanie intymności	158
Artystyczne światy paralelne	175
Wspomnienia i projekcje	186
WIĘZI I WIĘZY KRWI	193
Uwikłane w relacje	195
Genogram przechowuje się	201
„[Matka] z nawyku wznosiła mury obronne wszędzie, gdzie tylko mogła”	205

„Zabrałam ci twoją historię, mamó, twoją apokalipsę”	210
„[Matka] mówiła, mówiła, byle tylko mówić”	223
(Bio)dziedziczenie (nie)doświadczeń	229
WSTYD MATEK, WSTYD ZA MATKI	239
Wstyd, wina i empatia	248
Wstyd w rodzinie i polityka	255
Wstyd, wstręt i cielesność	259
TOPOLOGIE CHOROBY	265
Wypisy z epikryzy	270
Laboratorium prywatnych konfiguracji	290
Chore (na) rodziny	304
ESTETYKI AUTOBIOGRAFICZNYCH HYBRYD	329
Uznanie i dystans wobec rozedrgania	334
Córczyne rewindykacje	338
Przeciw nostalgii	346
Dwie sceny z życia z matką	353
Ramy zobowiązania	359
BIBLIOGRAFIA	363
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	387
SUMMARY	389
INDEKS OSOBOWY	395

Dysponentki auto/biografii. Wprowadzenie

Owa kateksja istniejąca w relacjach pomiędzy matką a córką – ważna, wypaczona, nadużywana – jest wielką, nienapisaną historią. Prawdopodobnie nie ma w ludzkiej naturze nic bardziej rozbrzmiewającego oskarżeniem niż ten przepełniony energią związek pomiędzy dwoma biologicznie podobnymi ciałami, z których jedno przeleżało w błogości wewnątrz łona drugiego, z których jedno wyęźlało siły podczas porodu, by dać życie drugiemu. To towarzystwo najgłębszej wzajemności i najbardziej bolesnego odsunięcia się od siebie*.

Adrienne Rich

Oglądasz się w lustrze. A twoja matka już się w nim znajduje. A wkrótce twoja córka matka. Pomiędzy dwiema, kim jesteś? Gdzie znaleźć-odnaleźć twoje miejsce? W jakiej ramie powinnaś się zmieścić? I jak pozwolić przebijać się przez to twojej twarzy, bez żadnej maski?*

Luce Irigaray

* A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Warszawa 2000, s. 311.

** L. Irigaray, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, przeł. A. Araszkiwicz, „Teksty Drugie” 2000, nr 6 (65), s. 110.

Amalgamatyczne archiwa rodzinne

We współczesnych narracjach auto/biograficznych, powstałych po 1989 roku, interesująco przedstawia się – analizowany już co prawda niejednokrotnie¹ – wątek odczytywania rodzinnego archiwum, rekonstrukcji nieznanego (lub zapomnianego) przeszłości z prywatnych zapisków, fotografii, kronik czy pozornie nieistotnych dokumentów odnalezionych po latach najczęściej przypadkiem, podczas porządkowania mieszkań, zazwyczaj po śmierci rodziców. Z prywatnych archiwów autorki wspomnień wydobywają te elementy, które pozwalają na stworzenie mniej lub bardziej spójnej narracji o rodzinie, odpowiadającej założonym wcześniej motywacjom spisania i upublicznienia osobistych opowieści. Relacje rodzinne w autobiograficznych narracjach zostają więc zrekonstruowane albo w celu odzyskania, uwznioślenia, dowartościowania biografii matki, ojca, rodzeństwa, krewnych, albo też z zamiarem zdekonstruowania mitów o rodzinie, przedstawienia własnej wersji prywatnej historii, ukonstytuowania swojej pozycji w wytwarzaniu genealogii.

Opowieści autorstwa córek o matkach, stanowiące podstawę podjętych w tej monografii rozważań, pozwalają zauważyć rolę nie tylko formacji kulturowych, społecznych, rodzinnych, ale także politycznych w kształtowaniu wspomnieniowej narracji prywatnej, w wyborze (nie zawsze świadomym) określonego wzorca gatunkowego czy retorycznego spisanych wspomnień². Umieszczenie

¹ Zob. m.in. Z. Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001; T. Mizerkiewicz, *Autentyk odnaleziony. „Kochana Maryniuchna” Bogusławy Latawiec jako autobiografia rodzinna*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3 (14), s. 32–38; T. Czerska, *Historia rodziny – rodzina w historii*, w: *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008; A. Galant, *Zakochane bez pamięci. Szkic do lektury współczesnych kobiecych „narracji rodzinnych”*, w: *Poetologie pamięci*, red. D. Śnieżko, Szczecin 2011.

² Zob. m.in. A. Mroziak, „Nie boję się, bo wiem, kim jestem”. *Saga rodzinna jako medium na kryzys tożsamości*, w: eadem, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 283–317; I. Iwasiów, *Polityka narracji rodzinnej*, w: eadem, *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Szczecin 2013, s. 79–88.

auto/biografek, ich światopogląd oraz przekonania polityczne determinują odtwarzanie życiorysów matek (czy też części rodziny) i transkrypcję ich doświadczeń, warunkują optykę odpamiętywania przeszłości, przypominania lub budowania na nowo portretów bliskich, ale jednocześnie łączą się z różnymi strategiami autobiograficznymi, w których nie brak mistyfikacji, autofikcji czy autokreacji. Mechanizm oporu zachodzącego między narracją a zdarzeniami tak opisuje Marek Zaleski:

Pamięcią nie można się podzielić. Można ją natomiast fabrykować na użytek własny i wspólnoty, i proponować jako matrycę tożsamościową – ale to tylko pamięć jako proteza ideologiczna, nieprzydatna w samopoznaniu. Dopiero pamięć ożywiona w aktach analizy, konfrontowania z innością cudzego doświadczenia, pamięć uwolniona od przymusu powtarzania reakcji obronnych, utrwalających treści traumatyczne, może uwolnić język³.

Protezy pamięci funkcjonują zatem jako swego rodzaju artystyczne *found footage*, które umożliwiają połączenie fikcji i rzeczywistości oraz uwolnienie języka i stworzenie z nich takiej wypowiedzi artystycznej/literackiej, która albo wpisuje się w określone konwencje, albo rozmywa granice gatunkowe, lecz – co najważniejsze – odpowiada autorskim powodom i potrzebom spisania narracji.

W analizowanych tu utworach pojawiają się wobec tego liczne odwołania do trybu pisania wspomnień przez autorki i wiążącego się z tym poczucia zwątpienia, niezadowolenia, niespójności, rozchwiania, ale też satysfakcji i podekscytowania wynikami życiorysowych kwerend. Warto zwrócić więc uwagę na to, że w autobiograficznych narracjach (nie tylko autorstwa kobiet) z reguły pojawiają się odniesienia do motywu praktyki pisarskiej, która jest jednocześnie praktykowaniem autobiografii⁴. Konstruowanie wspomnień, odpamię-

³ M. Zaleski, *Estetyka zmąconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Małowskiej dwukrotnie*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015, s. 124.

⁴ Na ten temat zob. w szerszym ujęciu: J. Madejski, *Praktykowanie autobiografii. Przyczyunki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017.

tywanie przeszłości zderza się bowiem z kształtowaniem opowieści o rodzinie i o sobie w tej rodzinie, a co za tym idzie – tworzeniem przez autorki literatury i ujawnianiem mechanizmów metaliterackich. Łączy się to zatem nie tylko z konwencjonalizacją, lecz także z mityzacją, której

ulega [...] sama czynność wspomniania, zmieniając się w rytuał ocalenia od zapomnienia [...]. Z kolei opowieść ta jest często opowieścią o daremności zabiegu powtórzenia i jego niepowodzeniu [...]. Przeszłość w naszych wspomnieniach jest czymś bardzo osobistym, a jednocześnie istnieje poza nami. Jest odległym depozytem, na podobieństwo rzeczy, która jakkolwiek stanowi naszą własność, znajduje się w oddalonym, choć – zdawałoby się – bezpiecznym miejscu. Obraz odzyskiwanych wspomnień pozostaje najczęściej zapisem niespełnienia⁵.

W badaniach skupiam się więc na przeanalizowaniu i sproblematyzowaniu owego „zapisu niespełnienia” związanego z odkrywaniem przez autorki-córki „odległego depozytu” matczynej i rodzinnej historii. Głównym celem rozprawy jest bowiem próba przyjrzenia się narracjom, które zbliżają się w formie do auto/biografii podwójnych matek i córek. Wydaje się, że ten typ konstrukcji tekstu literackiego, funkcjonującego jako symulakrum własnego/matczyngo życia, to wyjątkowy przypadek we współczesnej autobiografistyce.

Kwestie dysponowania auto/biografią, opierające się na limitowaniu szczerości⁶, rozważaniu i negocjowaniu tego, co można powie-

⁵ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 31–32.

⁶ Uważam, że kategoria szczerości w interpretacji autobiografii pełni ważną funkcję i do niej często odnoszę się w swoich rozważaniach. Postrzegam ją jednak nie w odniesieniu albo do retoryki, albo doświadczenia. Staram się nie podchodzić do tego zagadnienia w wariacie albo-albo. W literaturze autobiograficznej doświadczenie jest moim zdaniem silnie związane z retoryką, a retoryka z doświadczeniem. Auto- czy biografia, jak wiadomo, nie jest realistycznym odwzorowaniem życia czy biografii. Bez retoryki, czy też np. poetyki narracji wspomnieniowych, doświadczenie nie mogłoby zostać zmetaforizowane, nie wychodziłoby poza sprawozdanie z życia i nie byłoby przekształcane w literaturę. Dobry kontekst dla tego zagadnienia mogłaby stanowić sztuka wizualna, do której stworzenia, a następnie zinterpretowania, nie wystarczą jedynie

dzieć za kogoś i/lub o kimś, splatają się z warunkami, w jakich „Ty” matki staje się dla „Ja” córki obce/Inne lub bliskie/intymne, a także gdy „Ja” zaczyna stawać się „Ty”. Ta problematyka selekcjonowania, uzupełniania, odrzucania, również zastępowania czy analogizowania doświadczeń cudzych i własnych wiąże się z intencjonalnością oraz relacyjnością. Wszystko to zaś jest wtłoczone w mechanizmy ujmujące w konwencji proces wspomnienia i auto/biografizowania. Stapianie różnych mentalnych przestrzeni i opowieści powoduje bowiem tworzenie mozaiki historii, konkretnych zdarzeń dostępnych w pamięci. Amalgamatyczna opowieść powołuje nową postać autorskiego „Ja”, które konstruuje jakby auto/biografię zapasową. Okazuje się jednak, że proces sformułowania takiej amalgamatycznej opowieści – mieszczącej w sobie fakty i wyobrażenia – wprowadza nowe znaczenia, które, co najważniejsze, odzwierciedlają doświadczenia biograficzne. Jak tłumaczy Mark Turner:

W amalgamacie kompresujemy dwa działania w jedną zharmonizowaną jednostkę, która nie zmienia faktów pierwszego scenariusza, jednak w istocie zmienia ich status. Znaczenie wynikowe dla tej zintegrowanej sieci jest bardzo bogate. Podczas gdy oba scenariusze same dla siebie są obrażające i naruszające prawa poszczególnych osób, amalgamat jest sprawiedliwy i to ma konsekwencje dla tych obu scenariuszy⁷.

Autorki-córki analizowanych przeze mnie narracji jako dysponentki pamięci o matkach stoją właśnie przed zadaniem naruszenia ich praw do intymności, anonimowości, a jednocześnie przed obowiązkiem wykorzystania tych praw do utrwalenia ich biografii w przestrzeni publicznej i literackiej. W dyspozycję wpisane są zatem dylematy i paradoksy. Wiążą się one przede wszystkim z tym, że dyspozycja spadkobierczyń pamięci mieści w sobie oprócz prawa do wyłącznego decydowania także sprzeczne z nim chiazmatyczne

artystyczne narzędzia czy techniki malarskie, rzeźbiarskie, lecz konieczne jest doświadczenie, historia, opowieść wpisana w obiekt sztuki, a pomocna okazuje się wiedza na temat biografii autorki/autora, środowiska artystycznego czy chociażby relacji autor-dzieło.

⁷ M. Turner, *Opowieści amalgamatyczne*, przeł. J. Płuciennik, „Teksty Drugie” 2010, nr 4 (124), s. 146.

umiejscowienie podmiotów względem siebie. Prefiks dys- wskazuje bowiem na odwrotność, rozłączność, a nawet brak czy zaprzeczenie.

W chiazmie spotykają się dwie przeciwstawne rzeczywistości, dwa paralelne, lecz nabrzmiałe własnym znaczeniem światy. Zwrócone do siebie krawędziami, a pomiędzy nimi rozpadlina. Właśnie w chiazmie dwa różne światy są jak brzegi przepaści. I wcale w chiazmie nie łączy brzegów dialektyczny most. Czy łączy je sama przepaść, tak jak morze łączy przeciwległe brzegi? Chiazm odsłania perspektywę, zaiste, metafizyczną⁸.

W interpretowanych przeze mnie utworach binarność relacji matka–córka widoczna jest na pierwszym planie i zostaje skonceptualizowana przez autorki na różne sposoby – od narracji apologetycznych przez narracje analizujące i podsumowujące aż do narracji rozrachunkowych czy matkobójczych. Bywa, że taka rozpiętość skrajnych emocji zamkniętych w tekście literackim oddaje także – to, w jakim stopniu, pozostaje rzeczą indywidualną – specyfikę rzeczywistych relacji matczyno–córczynych. Charakterystyczna dla auto/biografizmu anagramowość w tym wypadku nabiera podwójnej wymowy, wiąże się bowiem z mechanizmem lustrzanego odbicia. Doświadczenia matek córki zazwyczaj filtrują przez swoje własne egzystencjalne perypetie, próbując (często nieświadomie) doszukać się kontynuacji lub jej zaprzeczyć. Jest to silnie związane z procesami identyfikacyjnymi, separacyjnymi i tożsamościowymi, które stanowią podstawę praktyki auto/biograficznej.

Przykładem potwierdzającym tezę o występowaniu metaliterackich rozważań oraz symptomów identyfikacyjno-separacyjnych może być wyznanie Sheili Munro, córki sławnej pisarki Alice Munro, która zamiast stworzyć biografię matki spisała wspomnienia ze swojego życia z nią. W zakończeniu tej koherentnej i dość klasycznej gatunkowo narracji – w której autorka chronologicznie opisuje najważniejsze momenty życia matki, skupiając się przede wszystkim

⁸ W. Panas, *Zamach pióra*, w: idem, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 76–77.

na relacjach rodzinnych – najstarsza córka Munro tłumaczy formę utworu i problemy związane z jej znalezieniem.

W 1997 roku moja mama zapytała mnie, czy chciałabym napisać jej biografię. W tym czasie byłam matką dwóch synów. [...] zdałam sobie sprawę, że chcę napisać o niej, ale oczywiście byłam nieodpowiednią osobą do tego, by stworzyć biografię; byłam o wiele za blisko niej. Jedynie, co chciałam zrobić, to spisać wspomnienia o tym, jak to jest dorastać jako jej córka. Przez lata tworzyłam winiety o moim własnym życiu, ale nie mogłam znaleźć ramy, do której mogłyby one pasować; wydawały się zmierzać donikąd, a we mnie zaczęła narastać coraz większa frustracja. Nasunęła mi się myśl, że prawdopodobnie mogę użyć wspomnień jako ramy. A żeby dowiedzieć się czegoś więcej o Alice Munro, byłam w unikatowej pozycji, ponieważ mogłam porozmawiać z nią, kiedy tylko chciałam, o czymkolwiek i o wszystkim pod słońcem. Przeprowadziłam z nią takie rozmowy, o które inni pisarze mogliby dać się zabić. Wkrótce zaczęłam nagrywać nasze konwersacje [...], i nagle bardzo szybko wszystko ułożyło się na swoim miejscu. Bez wątpliwości wiedziałam, że to jest to, co powinnam zrobić. W następnych miesiącach i latach od tamtego czasu wszystko zaczęło przebiegać zgodnie z planem, a ja wciąż mam takie poczucie⁹.

W dalszej części córka przytacza sen, który symbolizuje i metaforyzuje system funkcjonowania w relacji z matką, przede wszystkim zaś etapy bliskości i samodzielności, przywiązania i oddalenia.

Ostatnio miałam sen. We śnie jechałam tramwajem z moją matką. To był raczej luksusowy tramwaj, a my siedziałyśmy na czerwonych pluszowych siedzeniach, patrząc na krajobraz i ciesząc się jazdą, ale uświadomiłam sobie, że muszę się dostać do swojego własnego tramwaju. Wiedziałam, że mój tramwaj nadjeżdża, ale nie byłam pewna, czy będę w stanie do niego wsiąść. Wtedy mój tramwaj sunął obok i zatrzymałyśmy go, musiałam przejść przez tory, żeby się do niego dostać, ale miałam ze sobą bagaże, dlatego moja matka i ja musiałyśmy wyholować te wszystkie toboły z jej tramwaju do mojego otwartego wagonu.

⁹ S. Munro, *Lives of Mothers & Daughters. Growing Up with Alice Munro*, New York–London 2008, s. 261–262. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty w monografii przytaczam w tłumaczeniu własnym.

Na końcu wsiadłam do mojego tramwaju – ale nie wiem, czy on zaczął się poruszać, czy nie. Przynajmniej go nie przegapiłam¹⁰.

Przejażdżka z matką jest oczywiście metaforą podróży przez życie, a przesiadka do osobnego tramwaju sugeruje autonomizację egzystencji, lecz nie całkowite zerwanie. Córka Munro zaznacza w ten sposób, że życie matki i jej własne są względem siebie paralelne. Ważnym elementem tego snu są bagaże/toboły, które matka pomaga córce przenieść do własnego wagonu. Symbolizują one materializację doświadczeń i nadawanie im formy rezerwuaru, które stanowią stały motyw analizowanych przeze mnie autobiografii. W tego typu utworach proces wspomnienia uruchamiają przedmioty traktowane jako pamiątki rodzinne i/lub reminiscencje, których źródło zdeponowane jest w zaszufladkowanych zakamarkach pamięci.

Fantomy genealogii

W toku dalszych rozważań należałoby w auto/biograficzną praktykę pisarską, zespoloną z zadaniem indentyfikacyjnym i tożsamościowym, wpisać topografię wspomnienia rozumianą jako składowa badań poetologicznych¹¹ nad literackimi formami pamięci, a także po części teorii fotografii. W obszarze dotyczącym współczesnego piarstwa prywatnego zwraca się bowiem uwagę na strategie pamiętania oparte na metaforze przechowywania. Narracje odwołujące się do aktu odpamiętywania uruchamiają tak zwaną pamięć widzącą miejsca, która

skrywa w sobie informację zarówno o obrazowym charakterze przedstawienia (jest ono wyobrażeniem, w którym zmysł wzroku odgrywa rolę nadrzędną), jak i tym, że ma ono zawsze wymiar przestrzenny, stanowi określone topograficznie miejsce. [...] Mnemotechniczne zalecenie [by „odcisnąć” w pamięci „miejsca”, w których będą zdeponowane

¹⁰ Ibidem, s. 262–263.

¹¹ Szerzej o strategiach pamiętania, wspomnienia, zapominania z punktu widzenia teorii literatury i poetologii zob. m.in. *Poetologie pamięci*.

wybrane obrazy pomocne w ożywianiu pamięci – A.G.] bazuje na przeświadczeniu o tym, iż współdziałające ze sobą pamięć i wyobraźnia posługują się wyobrażeniami topograficznie określonej przestrzeni¹².

Pracę wyobraźni z pewnością ułatwiają narratorkom omawianych tekstów prywatne dokumenty i rodzinne fotografie, które funkcjonują jak zmagazynowane „skrawki” przeszłości i jej ślady. Nabierają one dodatkowego znaczenia w perspektywie empatycznego współbycia¹³, gdy zastanowić się nad emocjami wywołanymi na skutek „spotkania” dwu spojrzeń: nieruchomej postaci ze zdjęcia i patrzącej na fotografię autorki. Proces ten staje się dwuwymiarowy, relacyjny (fotografujący prawdopodobnie zakładał obecność oglądających w przyszłości zdjęcie). Fotografie są zatem nie tylko obrazami nieobecnej rzeczywistości, ale też śladami obecności przodków – „niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna”¹⁴. Niezidentyfikowane, niemożliwe do wyrażenia emocje, jakie towarzyszą oglądaniu starych, często zniszczonych zdjęć, to nierzadko doznania metafizyczne, transcendentne, które można by powiązać z kategorią widma¹⁵ czy Benjaminowską aurą, a także z ujęciem Susan Sontag, dla której fotografie „czerpią jednocześnie z prestiżu sztuki i magii rzeczywistości. To chmury wyobraźni i ładunki informacji”¹⁶.

¹² M. Zaleski, *Świat powtórzony*, w: idem, *Formy pamięci*, s. 40. Zaleski dopowiada dalej, że: „W literaturze nostalgiczna stop-klatka korzysta z mechanizmu percepcji obrazu fotograficznego, ale towarzyszące obrazowi doświadczenie czasu wydaje się zgoła inne. Odwołuje się raczej do postrzegania czasu jako wiecznej teraźniejszości. Obecność dystansu czasowego jest w tym wręcz pomocna – pobudza do pracy pamięć i wyobraźnię, pomaga pamięci oraz wyobraźni, posługującej się umieszczonymi w przestrzeni obrazami, wprowadzić w przedstawienie porządek, zsyntetyzować we wzór stanowiący figurę całości, symbol utraconej jedności, integralność bytu”. Ibidem, s. 43.

¹³ Zob. A. Lebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: eadem, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 127–145.

¹⁴ Sformułowanie Susan Sontag, *Świat obrazów*, w: eadem, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 162.

¹⁵ Szerzej zob. J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2015.

¹⁶ Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Wybór*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 76.

Jednakże obecność w narracjach auto/biograficznych archiwaliów i fotografii pełni jeszcze inną funkcję – to alternatywna opowieść o tym, czego autorki nie mogą, nie chcą lub nie potrafią wypowiedzieć o sobie, matce, rodzinie. Zdjęcia stają się foto-tekstami¹⁷, wizualizacją przeszłości, obrazową artykulacją niewyrażalności i afektywności. Dają asumpt do przeanalizowania tego, w jaki sposób historia pomieszczona w poszczególnych fotografiach, listach, notatkach, pamiętnikach, przedmiotach oraz oscylująca pomiędzy nimi sprawia, że nie tylko stanowią one sygnaturę przeszłości, ale stają się autobiograficzną kontrnarracją.

Doskonałym tego przykładem jest dylogia Joanny Olczak-Ronikier, która autobiograficzne opowieści – *W ogrodzie pamięci* oraz *Wtedy. Opowieści o powojennym Krakowie* – stworzyła na podstawie obszernego rodzinnego archiwum. Drzewo genealogiczne autorki i jej rodziny, narysowane oraz wklejone między końcowe karty pierwszej książki, stanowi klasyczny element konstrukcyjny rodzinnej sagi, wpisując ją w tradycję sylwiczną. Jednocześnie współczesne konteksty podkreślają istotność skrupulatnie gromadzonych przez babkę i matkę materialnych pamiątek rodzinnych, w których nie tylko zdeponowana jest przeszłość poprzednich pokoleń, ale które także okazują się kluczowe dla procesów literaturyzacji pamięci.

Fantomowość genealogii nie jest jednak wolna od negatywnych emocji związanych zarówno z poczuciem braku czy pustki, jak i nadmiaru czy powinności. Rodzinne archiwa – te pełne luk lub pękające w szwach – domagają się bowiem uzupełnienia, uporządkowania, uspołnienia i nadania narracyjnej formy. Wiąże się to zatem także z wpisaniem w ramy modalne autobiografii zobowiązaniem wobec bliskich, wobec siebie i jednocześnie wobec czytelniczek/czytelników. Olczak-Ronikier podejmuje w swoim projekcie wyzwanie sprostania zadaniu upamiętniania, ujawniając tym samym problemy i rozterki łączące się z procesami auto/biografizowania prywatnej przeszłości.

¹⁷ Szerzej na temat foto-tekstów zob. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

Po śmierci mego ojca wdowa – Maria Olczakowa – przekazała mi teczkę znaną w jego archiwach. W teźce między innymi dokumentami znajdował się poźółkły, okupacyjny testament mojej matki. Było to jakby przesłanie z zaświatów. Dopiero wtedy dotarło do mnie talmudyczne wezwanie: „Jeżeli nie ty, to kto? Jeżeli nie teraz – to kiedy?”¹⁸.

Od 1945 roku, kiedy to po klęsce powstania warszawskiego, po miesiącach tułaczki [matka i babka – A.G.] osiadły razem ze mną w Krakowie, żadna z nich aż do śmierci nie wyrzuciła żadnego zapisanego świstka. Przechowywały wszystko. Przede wszystkim listy. [...] Poza listami gromadziły fotografie, notatniki, rachunki, kalendarzyki, wycinki z gazet, pisma urzędowe, zaproszenia, programy teatralne, katalogi wystawowe. [...] Kiedy [po ich śmierci – A.G.] likwidowałam krakowskie mieszkanie przy ulicy Krupniczej 22, nie miałam siły na przeglądanie ton zakurzonych szpargałów zgromadzonych w biedermeyerskich komodach i sekretkach. Wpakowałam wszystko do wiklinowych koszy kupionych na targu, na Kleparzu. Przez następne lata były mi te kosze udręką i wyrzutem sumienia¹⁹. [...] Niewykorzystane [w utworze *W ogrodzie pamięci* – A.G.] materiały przeniosłam z wiklinowych koszy do wykwintnych kolorowych pudeł. Zajęły cały strych, specjalnie dla nich rozbudowany. I tak mijały lata. Jednak uwięzione w pudełach poźółkłe, kruszące się w palcach papiery nie dawały mi spokoju. Znowu zaczęłam je porządkować, segregować, układać alfabetycznie, chronologicznie, tematycznie. [...] Opisałam przeszłość, którą pamiętam. Ale wiadomo, że na fanaberyjną pamięć dziecka nakłada się zdobytą później wiedza. Staralam się rozgraniczać te dwie sfery, nie

¹⁸ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 337.

¹⁹ Już w książce *W ogrodzie pamięci* autorka pisała o emocjach związanych nie tylko z ciężkimi i licznymi pamiętkami, ale także z ciężącym jej niematerialnym rodzinnym spadkiem: „Przez wiele lat kosze towarzyszyły wiernie mojemu życiu nomady, co jakiś czas zmieniając razem ze mną adresy. Przeszkadzały, irytowały, zabierały miejsce. Nie zaglądałam do nich. Nie czułam się spadkobierczynią tego dziedzictwa, utkanego z cudzych przywiązań, żalu i tęsknoty. Po śmierci matki coraz rzadziej spotykałam się z krewniakami. Przy każdym spotkaniu mówiło się, że ktoś powinien napisać historię naszej rodziny. Nic z tego nie wynikało”. Ibidem, s. 336–337.

udawać, że byłam mądrzejsza, niż byłam. „Ja” dzisiejsza spotkałam się ze „sobą”, tamtą dziewczynką sprzed lat i coraz lepiej ją rozumiałam²⁰.

Pracę pamięci czy też przepracowywanie przeszłości – mimo tego, że stanowią odbicie zewnętrznych, społeczno-kulturowych procesów je wywołujących – autorki/autorzy mogą wykonać zawsze wyłącznie na sobie, są one zawsze skierowane do ich „siebie”. Destylacja auto/biografii odbywa się więc w kontekstach ją determinujących, ale także jest uzależniona od procesów psychologicznych i afektywnych. Figura „ja” dorosłej i „tamtej małej siebie” oraz moment spotkania tych dwóch postaci, o których wspomina w swojej opowieści Olczak-Ronikier, to jeden ze stałych elementów współczesnych auto/biografii, szczególnie tych, gdzie wnikliwie analizowane są relacje rodzinne i artystyczne. Powtarzalność tego motywu w wybranych tekstach wynika moim zdaniem zarówno z popularności psychologicznych kategorii autoanalitycznych, jakimi posługują się autorki, jak i z dialogicznego charakteru auto/biografii, w której pamiętki, dokumenty, fotografie pełnią funkcję niezbędnego medium.

Zarys metodologiczny

Celem moich badań, których wyniki opisałam w prezentowanej monografii, było przeanalizowanie wybranych autobiograficznych narracji autorstwa kobiet z perspektywy związków między matkami

²⁰ J. Olczak-Ronikier, *Wtedy. O powojennym Krakowie*, Kraków 2015, s. 5–8. Ciekawie w tym kontekście jest to, że w autobiograficznym utworze *Nie gościł tej lampy przy drzwiach...* (Kraków 2017) Kira Gałczyńska umieszcza różnego typu elementy: dziennikowe notatki, przepisane na nowo te same wspomnienia, ale także – co najciekawsze – recenzje i uwagi krytyczne na temat innych autobiografii znajomych autorek, które czyta, analizuje i porównuje z własnymi tekstami. Przygląda się chociażby *Wtedy* Olczak-Ronikier (formułując uwagi dotyczące wspomnień o relacji między koleżankami z Domu Literatów na Krupniczej 22) czy też *Domowi na Rozdrożu* Ewy Bieńkowskiej (analizując krytycznie formę i ton utworu). W ten sposób konstruuje patchworkową narrację autobiograficzną, która może stanowić doskonały przykład przekształceń formalnych i motywacyjnych w obrębie gatunku.

a córkami w kontekście relacji rodzinnych i artystycznych. W badaniach i interpretacjach skupiłam się przede wszystkim na tym, w jaki sposób relacje rodzinne wpływają na matczyną oraz córczyną twórczość literacką lub artystyczną i na odwrot – jak życie artystyczne wpływało/wpływa na relacje panujące w rodzinie. W ten sposób zbadałam te kategorie i problemy, które pojawiają się w literaturze jako skutek działania tych relacji.

Przystępując do pracy, szukałam tak zwanych autobiografii podwójnych, podejmujących temat wyłącznie relacji między matką a córką. Okazało się jednak, że w polskiej literaturze autobiograficznej tekstowych diad matka–córka jest niewiele, dominują natomiast utwory autobiograficzne córek (w których analizują one głównie własne życie) lub narracje wspomnieniowe i biograficzne o rodzinie, w których związek z matką stanowi jeden z tematów, ale nie zawsze główny i dominujący²¹. Dodatkowo nie znalazłam²² autobiografii, w której autorka–córka analizowałaby relację z wciąż żyjącą matką. Nie było to dla mnie

²¹ W trakcie badań niejednokrotnie zastanawiałam się nad jednym z ważnych aspektów tego tematu, a mianowicie nad relacją odwrotną – matki tworzącej auto/biografię córki. Muszę przyznać, że znalezienie takich tekstów nie jest łatwym i oczywistym zadaniem. Zakładam, że głównie dlatego, iż są to auto- lub biografie z jakiegoś (mocno indywidualnego) powodu niemożliwe lub bardzo trudne do napisania przez same matki. Jednym z przykładów takiej narracji może być książka Anny Sobolewskiej zatytułowana *Cela*, w której znana eseistka, krytyczka literacka, córka pisarki Jadwigi Stańczakowej, opisuje życie swojej córki i życie z córką urodzoną z zespołem Downa oraz porusza zagadnienia związane z niepełnosprawnością w rodzinie. Zob. A. Sobolewska, *Cela. Odpowiedź na zespół Downa*, Warszawa 2015. Innym ważnym i ciekawym wątkiem, ale niepodjętym przeze mnie w badaniach, są teksty literackie, w których matki piszą na temat macierzyństwa: wyobrażenia sobie bycia matką, dojrzewania do posiadania dziecka (niekoniecznie córki, także syna), prowadzenia dziennika ciąży, fizjologii porodu i cielesności kobiety w czasie opieki nad nowo narodzonym dzieckiem itp. Do utworów realizujących ten temat należą np. w prozie *Polka* Manueli Gretkowskiej czy *Domino. Traktat o narodzinach* Anny Nasiłowskiej, a w poezji chociażby tom *Czekanie na Dawida* Małgorzaty Hillar. Zagadnienie *matrifocal perspective* w szerszym literaturoznawczym kontekście badań nad macierzyństwem [*motherhood studies*] podjęła kilka lat temu Agnieszka Gawron w książce *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka*, Łódź 2016.

²² Poza kanonicznym *Utworem o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff.

jednak zaskoczeniem – przystępując do badań, zdawałam sobie bowiem sprawę z tego, że w praktykę autobiograficzną wpisany jest dystans czasowy i emocjonalny, który w przypadku relacji rodzinnych, relacji matka–córka, wiąże się z kwestiami przepracowania żałoby, jej literackiego utrwalenia oraz poetologizacji pamięci. W analizach nie dążyłam do sformułowania ostatecznych wniosków. Zależało mi bardziej na opisanu procesów analityczno-interpretacyjnych, dzięki którym możliwe stało się ukazanie najważniejszych mechanizmów funkcjonujących we współczesnej autobiograficznej literaturze kobiet oraz w dyskursie ją badającym.

Rozprawa składa się z sześciu rozdziałów teoretyczno-interpretacyjnych, w których wybrane utwory analizuję w kontekście między innymi takich kategorii, jak: córectwo, etyka troski, uznanie, epigenetyka, wstyd, empatia, topologie choroby, żałoba. W ostatnim rozdziale interpretuję te specyficzne teksty lub prace autobiograficzne, które nie wpisują się w sztywne ramy gatunkowe. Są to na przykład posłowie do pamiętnika, powieść graficzna, strona internetowa, biograficzna narracja zestawiona z filmem fabularnym inspirowanym autobiograficznymi doświadczeniami. Należą one do tej grupy projektów i/lub narracji, które podkreślają różnorodność estetyk i konwencji tego hybrydycznego gatunku, jakim jest autobiografia.

W pracy wykorzystuję różne obszary wiedzy akademickiej, traktując rozpoznania i teorie z poszczególnych dziedzin jako narzędzia analityczne. Zaliczają się do nich chociażby teoria i interpretacja literatury, gender studies, antropologia kultury, badania nad pamięcią i materialnością, analizy socjologiczne, koncepcje psychologiczne i psychoanalityczne, a także hipotezy podejmujące kwestie wpływu zmian społeczno-politycznych na literaturę autobiograficzną. Wszystko to pomogło mi w stworzeniu metodologii uwzględniającej specyfikę badanych tekstów, odpowiadającą przekształceniom współczesnej literatury autobiograficznej.

Korpus wybranych tekstów obejmuje auto/biograficzne utwory autorstwa kobiet, powstałe na przełomie XX i XXI wieku, czyli w przedziale lat 1989–2017 (wyjątek stanowi wydana w 2019 roku ostatnia część autobiograficznej trylogii Ewy Kuryluk). Moim zamiarem nie było odwzorowanie i utrwalenie kanonu współczesnej

polskiej literatury autobiograficznej kobiet, choć nie można zaprzeczyć, że wybrane dzieła zajmują fundamentalną pozycję w takiej klasyfikacji. Kluczowe dla wyboru tekstów nie było też ich umiejscowienie w centrum czy na marginesach literackich kanonów, lecz chodziło przede wszystkim o konstelacje rodzinne i artystyczne wpisane w narracje. Zależało mi na znalezieniu i zinterpretowaniu na zasadzie *case studies* tych duetów matek i córek, których teksty najlepiej odzwierciedlają charakterystyczny sposób tworzenia narracji o rodzinie. Autobiografie budowane według takiego modelu przypominają specyficzne studia antropologiczne oraz mają charakter genderowy, co wyróżnia je na szerszym tle literatury autobiograficznej i pozwala mówić o topice kobiecej autobiografii. Część możliwych utworów nie weszła do analizy głównie ze względu na model narracji, w którym relacje rodzinne, szczególnie między matką a córką, nie były głównym tematem. Zależało mi na wyeksponowaniu tych tekstów, które funkcjonowałyby jak laboratoria matczyno-córczyńskich konfiguracji.

Zestawienie utworów według poszczególnych kategorii i zagadnień miało na celu poddanie analizie między innymi postaw narratorskich, autobiograficznych kreacji i estetyzacji, form (auto)portretowania, mechanizmów performatywnych, scenariuszy projektów memorialnych, polityk relacji i interakcji. Wiązało się to również z próbą rewizji najważniejszych współczesnych prądów badawczych: teorii feministycznych, studiów nad podmiotowością, tożsamością, etnicznością, doświadczeniem, pamięcią, (post)zależnością, performatywnością, co miało przyczynić się do zweryfikowania stanu wiedzy na temat praktyk autobiograficznych, genderowych aspektów autobiograficzności oraz przyjrzenia się problematyce prywatnych relacji rodzinnych w kontekście badań historycznoliterackich i antropologiczno-kulturowych.

Pragnę w tym miejscu serdecznie podziękować wszystkim osobom, które wspierały mnie podczas kilkuletnich badań i w trakcie pisania tej książki.

Ogromne wyrazy wdzięczności kieruję do prof. Ingi Iwasiów. Dziękuję za wieloletnią opiekę i współpracę naukową, za niezliczone inspiracje i wskazówki oraz za cierpliwość, wyrozumiałość i zaufanie.

Książka ta zapewne nie ukazałaby się, gdyby nie decyzja Fundacji na rzecz Nauki Polskiej o jej wydaniu w serii „Monografie FNP”. Członkom Rady Wydawniczej i Zarządu Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, a także recenzentom monografii dziękuję za docenienie moich badań i decyzję o ich upowszechnieniu. To dla mnie ogromne wyróżnienie.

Za bezcenne rozmowy, cenne uwagi oraz szansę nauki pracy akademickiej na najwyższym z możliwych poziomów dziękuję prof. Annie Łebkowskiej i prof. Jerzemu Madejskiemu. Szczególnie słowa uznania należą się również inicjatorom/inicjatorom i uczestnikom/uczestnikom cyklicznych konferencji naukowych organizowanych przez Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego, a także seminariów i warsztatów w ramach Transdyscyplinarnych Szkół Letnich dla Doktorantów Kierunków Humanistycznych. Trwające podczas tych spotkań intelektualne dyskusje na bardzo wysokim poziomie przez lata stworzyły przestrzeń dla mojego naukowego rozwoju, a zawiązywane przyjaźnie z naukowcami i doktorantami pozwoliły mi poczuć się częścią społeczności akademickiej.

Wyrazy wdzięczności za wieloletnie wsparcie i motywację kieruję również do moich bliskich i przyjaciół. Dziękuję za cierpliwość, optymizm, ratunek w chwilach zwątpienia, wiarę, że uda mi się zrealizować ten projekt badawczy, a szczególnie za dbanie, bym zachowała tak potrzebną równowagę między pracą a życiem prywatnym.

Najbliższej rodzinie dziękuję za dopingowanie mnie do pracy oraz zapewnienie warunków naukowego rozwoju. Za nieustanne, troskliwe, wyrozumiałe, kochające i przede wszystkim mądre wspieranie mnie oraz przypominanie, że to, co robię, ma sens, dziękuję najmocniej mojej Mamie, bez której niczego nigdy bym nie osiągnęła, a z pewnością nie spełniłabym swoich marzeń.

Apologie i rozrachunki

(Ewa Berberysz, Ewa Bieńkowska, Kira Gałczyńska,
Roma Ligocka, Maria Nurowska, Anda Rottenberg)

Wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda
nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób*.

Lew Tołstoj

* L. Tołstoj, *Anna Karenina*, przeł. K. Iłakowiczówna, Wrocław 1992, s. 7.

W swoich filozoficznych i eseistycznych tekstach Martha Nussbaum, Avishai Margalit czy Roland Barthes podkreślają znaczenie jednego z najbardziej osobistych doświadczeń, które stanowiło punkt wyjścia, inspirację i element konstytutywny ich teoretycznych rozważań. Tym doświadczeniem jest śmierć matki¹. Biograficzny moment zapisał się w życiu filozofów tak wyraziście, że wspomnienia z nim związane lub ich brak, a także emocje temu towarzyszące stanowiły impuls, który potrzebował zrozumienia i utrwalenia. Ponieważ można założyć, że egzystencja Nussbaum, Margalita i Barthes'a nierozzerwalnie spleciona jest/była z profesją, nie dziwi, że do opisu ważnych dla siebie doświadczeń wybrali oni formę eseistyczną, naukową. Kwestia formy nie pozostaje oczywiście bez znaczenia. Zastanawia jednak przede wszystkim to, dlaczego za kluczowy motyw uznali relację z matką i/lub jej śmierć. Dlaczego powodem dla teoretycznych rozważań o emocjach stały się wspomnienia z dzieciństwa czy (bolesna, traumatyczna) utrata? Czy zdawanie (sobie) relacji z przeszłości oraz rozpamiętywanie relacji rodzinnych, diagnozowanie, nazywanie i (auto)analizowanie emocji okazuje się zadaniem formacyjnym, intelektualnym, a w konsekwencji – pisarskim?

¹ Matka Nussbaum zmarła w szpitalu w Filadelfii, gdy córka była poza Ameryką. Filozofka wychodzi od tego traumatycznego wydarzenia, by formułować wnioski dotyczące emocji w sferze społeczno-politycznej. Zob. M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2001, s. 19–22. Trudności z przywoływaniem wspomnień o zmarłej matce i jej obrazu nurtują Margalita, który poddając (auto)analizie własne wrażenia na ten temat, snuje rozważania o wizualnym odtwarzaniu emocji. Zob. A. Margalit, *Emocje przypomniane*, przeł. T. Kunz, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015, s. 89–90. Próba „wskrzeszenia” obecności i wizerunku matki stała się tematem znakomitego i kanonicznego eseju Barthes'a, w którym teoretyk połączył refleksję osobistą z refleksją o sztuce fotografii. Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008. Do grona wymienionych autorów dodałabym również Marianne Hirsch, dla której bezpośrednim powodem do tworenia teoretycznych rozważań była nie tyle śmierć matki, ile wspomnienia o Czerniowcach (Ukraina) i mieszkającej tam przed wojną rodzinie ocalonej z Holocaustu lub utraconej przez Zagładę. Zob. m.in. M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge–London 1997; M. Hirsch, L. Spitzer, *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, Berkeley 2010.

Relacje rodzinne i ich opis niewątpliwie stanowią główny temat oraz formacyjno-pisarskie zadanie, które podjęły w swoich utworach autobiografki: Ewa Berberysz², Ewa Bieńkowska³, Kira Gałczyńska⁴, Roma Ligocka⁵, Maria Nurowska⁶, Anda Rottenberg⁷. Wszystkie analizowane przeze mnie teksty – choć zbieżne na poziomie treści, tematu – różnią się trybami opowieści, a także strukturami narracyjnymi. Tryby i struktury wydają się tutaj zasadnicze. Należy bowiem rozróżnić między innymi jawnie autobiograficzne: *Dom na Rozdrożu* Bieńkowskiej, *Moją teczkę* Berberysz, *Dziewczynkę w czerwonym płaszczyku* i *Dobre dziecko* Ligockiej, *Proszę bardzo* Rottenberg od niejawnie autobiograficznej *Po tamtej stronie śmierć* Nurowskiej oraz od biograficznej *Srebrna Natalia* Gałczyńskiej. Formuły narracyjne i odmienne klasyfikacje gatunkowe profilują zarówno interpretację, jak i lekturę, ale przede wszystkim pozwalają na dostrzeżenie limitów wypowiedzi pisarek; limitów uwarunkowanych i relacjami rodzinnymi, i przestrzeniami społeczno-politycznymi, w których rodziny te są zanurzone. Zbadanie struktur natomiast umożliwi przyjrzenie się temu, w jaki sposób schematy wspomnieniowe i fabularne odzwierciedlają konstrukcje tożsamościowe oraz prywatne powiązania.

Nie bez wpływu na tryby i struktury pozostają pozycje, z których autorki/narratorki piszą/mówią, oraz motywacje, dla których podejmują taką problematykę. To zaś wiąże się z reprezentacją konkretnych przyjmowanych lub narzuconych ról (przede wszystkim rolą córki względem matki, rolą rodzinnej biografki), a także politykami tożsamościowymi i poetykami utworów. Idzie właśnie bardziej o polityki tożsamościowe niż instytucjonalne, choć te wraz z ideowym zaangażowaniem rodziców autorek/narratorek również

² E. Berberysz, *Moja teczka*, Warszawa 2006.

³ E. Bieńkowska, *Dom na Rozdrożu*, Warszawa 2012.

⁴ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006.

⁵ R. Ligocka, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, przeł. K. Zimmerer, Kraków 2010; eadem, *Dobre dziecko*, Kraków 2012.

⁶ M. Nurowska, *Po tamtej stronie śmierć*, Warszawa 2013 (pierwsze wydanie: Warszawa 1977).

⁷ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, Warszawa 2009.

nie pozostają bez wpływu na profil opowieści. Polityczny charakter tych utworów polega zatem nie tyle na postulatach dokumentarności, dawania świadectwa, objawiania prawdy czy utrwalania Historii, ile na potencjale uruchamiania oraz lokowania emocji własnych i czytelnicznych. Wyrażanie emocji związanych z czymś, co nurtuje (intymnie, duchowo, obyczajowo, zbiorowo itp.), dokonuje się przez sięganie po zabiegi formalne, po strategie estetyczne. Interesują mnie właśnie w ten sposób rozumiane interakcje między biografią a literaturą – relacyjność i referencjalność, dynamika powiązań i relacji wspólnotowych oraz pokoleniowych, które nakładają się na procesy tożsamościowe i społecznościowe oraz są wpisane w praktyki poetologiczne.

Córectwo jako kategoria emocjonalna

W badaniach relacji matka–córka jedną z ważniejszych kategorii opisu jest córectwo (*daughterhood*; funkcjonuje również inne, lecz mniej popularne tłumaczenie tego pojęcia: córkostwo)⁸. Relacja pokrewieństwa kobiety/córki z rodzicami, a zwłaszcza z matką, może być ujmowana biologicznie, emocjonalnie lub społecznie, kulturowo, antropologicznie. Należy jednak zaznaczyć, że upraszczające postrzeganie tego związku stało się przyczynkiem do bardziej wnikliwego przeanalizowania tej kategorii przez badaczki feministyczne. Zwróciły one szczególną uwagę na to, że nieskomplikowane rozumienie podstawowej więzi kulturowej – bycia matką i bycia córką – nie obejmuje

emocjonalnego, intelektualnego oraz fizycznego wysiłku, jaki wiąże się z realizowaniem roli córki, jest to bowiem rola dynamiczna,

⁸ Definicję i kontekst teoretyczny kategorii córectwa referuję za: E. Korolczuk, *Córectwo*, w: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel, Warszawa 2014, s. 84–87. Szerzej na temat córectwa i macierzyństwa oraz związku matek i córek (z perspektywy socjologicznej) zob. eadem, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Kraków 2019.

podlegająca zmianom zarówno o charakterze kulturowym, jak i historycznym. Ponadto bycie córką oznacza coś innego na poszczególnych etapach życia, dlatego relację tę można przedstawić jako punkt przecięcia się sfery prywatnej z publiczną, społeczną/kulturowej z indywidualną⁹.

Dynamika bliskich relacji zależnych od prywatno-publicznych mechanizmów polega między innymi na negocjowaniu umiejscowienia oraz podlega archetypizacji i/lub stereotypizacji. Mozaika rodzinna składająca się z różnorodnych elementów, często do siebie niepasujących, odzwierciedlająca wzajemne zależności, zranienia, melodramaty, ale też uniesienia i sentymenty, wynika z asymetrii: doświadczeń, nawyków, pozycji, interesów. Koegzystencja czy nawet symbioza członków rodziny, zwłaszcza matki i córki, jest skomplikowana, ponieważ do głosu dojść próbują (zazwyczaj nie bez przeszkód) podmiotowości, dla których negocjowanie umiejscowienia oznacza zasadniczo odrębne motywacje, cele i metody.

Kobiece kontinuum opiera się bowiem na procesach identyfikacji lub separacji. Naśladowanie oraz odrzucenie niosą ze sobą silne ładunki emocjonalne, co przekłada się zarówno na indywidualną egzystencję, jak i wspólnotę, w której takie relacje się rozgrywają. Archetypizacja i/lub stereotypizacja natomiast wpływają na społeczne modelowanie bliskości oraz literackie opowieści o niej.

Wypracowane przez teorię psychoanalityczną narzędzia, z których korzysta również feminizm, niewątpliwie umożliwiły podjęcie różnorodnych, do tej pory nieobecnych w tej dziedzinie nauki koncepcji metodologicznych, a także przyjrzenie się kwestiom płciowości i seksualności w konstruowaniu tożsamości podmiotowej¹⁰. Jednym z ważniejszych elementów tej teorii było sformułowanie hipotez o kompleksach Edypa czy Elektry. Wychodząc jednak poza rozpoznanie dyskursu psychoanalitycznego, dostrzec można, że owe hipotezy upraszczają relacje między matką a synem oraz córką a ojcem, zaś związek matka–córka zamykają w banalnych schematach. W odniesieniu do relacji między matką i córką trafniejsze wydaje się

⁹ Eadem, *Córectwo*, s. 84.

¹⁰ Zob. np. J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, Gdańsk 2001.

zatem nawiązanie do mitu o Demeter i Persefonie/Korze, który unaczni procesy zachodzące między kobietami: więzi pokrewieństwa oraz sytuacje egzystencjalne. „[...] Demeter i Persefona reprezentują nie tyle archetypy matki i córki, ile różne aspekty kobiecej tożsamości, które nabierają znaczenia – »dzieją się« w relacji z innymi»¹¹.

Poddawane stereotypizacji w popkulturze, ale też nierzadko w oficjalnych dyskursach, losy matek i córek reprezentowane są przez figury uświęconego macierzyństwa lub matkobójstwa. Nakaz powielania przez córki schematów funkcjonowania kobiet w rodzinie (ograniczenia obyczajowe, poświęcenia, rezygnacje z własnej wolności i tożsamości, niespełnienie) zasadniczo prowadzi do gniewu i odrzucenia, a także może wywoływać typowe dla Freudowskiej »powieści rodzinnej« [Familienroman; family romance]¹² wyobrażone zastąpienie czy (symboliczne lub realne) radykalne zerwanie relacji z matką (czasem z obojgiem rodziców). Paradygmat ten prze-

¹¹ Ibidem, s. 86. Pisze o tym też E. Korolczuk, *Matki i córki we współczesnej Polsce*.

¹² „Według Freudowskiej terminologii »powieść rodzinna« to wyobrażone badanie genealogii, które osadza wytwarzanie narracji wewnątrz rodzinnych doświadczeń. Przez fantazję rozwijająca się jednostka uwalnia się z rodzinnych ograniczeń dzięki wyobrażaniu sobie, że jest sierotą lub bękartem, a jego »prawdziwi« rodzice są bardziej szlachetni niż »przybrana« rodzina, w której dorastała. Ta esencja Freudowskiej »powieści rodzinnej« jest wyobrażonym aktem zastępowania rodziców (dla chłopców oczywiście ojca) innymi, ponadprzeciętnymi postaciami». M. Hirsch, *The Mothers/Daughters Plot*, Bloomington–Indianapolis 1989, s. 9. O tym zagadnieniu pisze również Zofia Mitosek: „Freudowska »powieść rodzinna« nie jest realnym tekstem literackim, ale metaforą wytwarzających fabuły wyobrażeń. Dziecko projektuje swoje życie, tak jak pisarz projektuje historie swoich bohaterów. Rodzina określałaby zatem obydwie aspekty opowiadania: komunikacyjny – jako zespół uwarunkowań, które determinują wyobraźnię opowiadającego podmiotu, oraz paradygmatyczny – jako wyznacznik fabuły”. Z. Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001, s. 179. Takie wyobrażenie sobie innej rodziny można znaleźć u Ewy Berberysz, która ujawnia: „Gdy miałam jedenaście lat – mimo szalejącej wojny – wymyśliłam sobie sztuczną rodzinę. Mgliście ją pamiętam. Był tam starszy brat Bogdan, młodsze rodzeństwo, matka w tle, ale inna od mojej prawdziwej. Nie byli bogaci, ale wewnętrznie ze sobą spojeni. Wszystko grało. Pojawiali się w mojej wyobraźni i znikali”. E. Berberysz, *Moja teczka*, s. 38.

jawia się regresją relacji i zaświadcza o erozji wspólnot emocjonalnych, w które zanurzone są wszyscy członkowie rodziny.

Dekonstrukcji archetypizowanej oraz stereotypizowanej matczyno-córczynej ginealogii podejmują się badaczki i badacze tych relacji (w obszarach psychologii, socjologii, filozofii, antropologii kulturowej, literaturoznawstwa)¹³, ale także pisarki w analizowanych przeze mnie utworach. Jedną z badawczych metod rewizji związku między matką i córką proponuje Marianne Hirsch, która wychodzi od przytoczonego już psychoanalitycznie rozumianego pojęcia „powieści rodzinnej”, by poszerzyć je o psychologiczno-socjologiczną kategorię wzajemności:

Używając pojęcia „powieści rodzinnej”, traktuję zarówno macierzyństwo, jak i córeństwo jako opowieść – narracyjną reprezentację społecznej i podmiotowej rzeczywistości oraz literackiej konwencji. [...] wszystkie te wariacje [XIX- i XX-wieczne ujęcia matczyno-córczynek relacji – A.G.] są oparte na odrzuceniu przez bohaterki konwencjonalnego, heteroseksualnego scenariusza dotyczącego romansu i małżeństwa, a co więcej – na ich nieidentyfikacji z konwencjonalnymi konstrukcjami kobiecości. Matki – które nie są wyjątkowe, które popadły w konwencję bycia matkami – stają się celem procesu nieidentyfikacji oraz głównym negatywnym modelem dla córki. Jednakże matki i inne kobiety coraz częściej pojawiają się w opowieściach jako alternatywne obiekty pożądania, sugerując inne możliwości podmiotowych ekonomii opartych na kobiecych relacjach. Wreszcie matki zaczynają pojawiać się jako podmioty. [...] Wielorakość „kobiet” nigdzie nie jest tak oczywista, jak w figurze matki, która jest zawsze zarówno matką, jak i córką. Jej reprezentacja jest kontrolowana przez przedmiotowy status, ale jej dyskurs, kiedy zostaje wypowiedziany, przesuwa ją z przedmiotu do podmiotu. Jednak tak długo, jak przemawia jako matka, musi pozostawać przedmiotem w procesie formowania podmiotowości jej dziecka; nie jest więc nigdy pełnym podmiotem. [...] Analizując konfrontację matczynek i córczynek głosów [...], dostrzegam dyskurs tożsamości i kształtowania podmiotowości, które wychodzą poza Edypane wzorce i pojęcia dyskursu psychoanalitycznego. Taki dyskurs

¹³ Zwłaszcza E. Korolczuk, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, a także A. Gawron, *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka*, Łódź 2016.

mógłby przyczynić się zarówno do odwrócenia wymazywania matczy- nego i córczyngo aktu „mówienia za nią” [*speaking for her*], jak i stwo- rzenia takich warunków, w których obie – matka i córka – mogłyby mówić za siebie, do siebie i ze sobą nawzajem¹⁴.

Jeśli w relacjach rodzinnych przeważają kontestacja, obojętność, nie- identyfikacja, negacja, sprzyjające wspomnianej erozji, to wzajem- ność, którą podsuwa Hirsch, nie jest możliwa, dochodzi wtedy raczej do nieporozumień emocjonalnych. Ekspresja doświadczeń (werbal- na i literacka) zostaje więc uzależniona zarówno od indywidual- nej polityki tożsamościowej, jak i od empatycznego zaangażowania w formowanie rodzinnej (matczyno-córczynej) wspólnoty emocjo- nalnej.

Kiedy zdarzenia albo przedmioty są „zgodne” [*congruent*] albo „nie- zgodne” [*incongruent*] z naszymi planami [...], kiedy „naruszają” [*in- terrupt*] nasze oczekiwania i cele [...] albo kiedy nasze „przemysłane plany” [*best laid schemes*] zostają pokrzyżowane i/lub urzeczywistnione [...], rezultatem są emocje. [...] Wszystkie [emocje – A.G.] są umoco- wane w doświadczeniu, a i samo doświadczenie jest kształtowane przez praktyki i normy, które dana osoba zastała w swoim domu, jego bezpo- średnim sąsiedztwie i większej całości, jaką jest społeczeństwo¹⁵.

Emotywnie interakcje „w domu”, wewnątrz rodziny, a co interesujące mnie najbardziej: między matką a córką, to wypadkowa wielu czyn- ników – od wspólnego lub odrębnego języka przez zbliżone lub róż- ne światopoglądy aż po uwewnętrznione normy i zasady. Wszystkie wspólnoty emocjonalne są wspólnotami afektywnymi, rodziny zbu- dowane na więziach emocjonalnych są zatem określane właśnie jako „afektywne rodziny”¹⁶. Zasadniczo różne od siebie rodzicielskie re- lacje – te „oziębłe”, pozbawione miłości, toksyczne, pełne konflik- tów i traum lub dla odmiany oparte na silnych uczuciach przywią-

¹⁴ M. Hirsch, *The Mothers/Daughters Plot*, s. 10–12, 16.

¹⁵ B.H. Rosenwein, *Wspólnoty emocjonalne we wczesnym średniowieczu (wprowa- dzenie)*, przeł. J. Szafranowski, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, s. 181, 183.

¹⁶ Wspomina o nich B.H. Rosenwein, *Obawy o emocje w historii*, przeł. J. Wymu- łek, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 370.

zania, wsparcia, akceptacji (spopularyzowane współcześnie między innymi jako „rodzicielstwo bliskości”)¹⁷ – łączy przede wszystkim kwestia zaangażowania w ich budowanie, przypominanie i opisywanie. Co ważne, zaangażowanie nie oznacza wyłącznie pozytywnego nastawienia, lecz może być także negatywne. Uzasadnia to Avishai Margalit, pisząc o relacjach podmiotu zarówno z przedmiotami, jak i innymi podmiotami:

Przeżywanie emocji oznacza życie zaangażowane, a nie zdystansowane. Oznacza dostrzeganie przedmiotów, z którymi wchodzimy w relacje, reagowanie na nie i myślenie o nich. Relacja między podmiotem a przedmiotami emocji może przebiegać dwukierunkowo: podmiot może rzutować swoje emocje na przedmiot, tak jak wówczas, gdy darzymy jakiś przedmiot uczuciem, lub też przedmiot może wyzwolić w podmiocie emocje, jak w przypadku silnych afektów i namiętności. [...] W obu przypadkach jesteśmy jednak zaangażowani w relację. [...] za sprawą emocji wchodzimy w relacje z przedmiotami w sposób, który sprawia, że tracą one dla nas neutralny charakter i stają się w jakiejś mierze „nacechowane”: przerażające, godne miłości, odpychające lub ekscytujące. [...] związek emocjonalny łączący nas z jakąś osobą, istotą żywą lub rzeczą oznacza z konieczności związek emocjonalny oparty na zaangażowaniu. Emocjonalne zainteresowanie okazywane innym osobom oznacza zaangażowanie w ich życie zarówno w dobrym, jak i złym znaczeniu. [...] Emocje nie tylko nadają odcień, ale wprost konstytuują najważniejsze relacje z innymi¹⁸.

¹⁷ Angielski termin *attachment parenting* został wprowadzony przez Williama i Marthę Searsów, którzy ten styl rodzicielstwa opisali w książce: *The Attachment Parenting Book: A Commonsense Guide to Understanding and Nurturing Your Baby*, Boston 2001 (polskie wydanie: *Księga Rodzicielstwa Bliskości. Przewodnik po opiece i pielęgnacji dziecka od chwili narodzin*, przeł. M. Szewczyk, G. Chamielec, Warszawa 2013). Podejście Searsów jest niezwykle popularne, choć ten model wychowawczy nie jest niczym odkrywczym, opiera się na „starych” podejściach do rodzicielstwa, jednakże w wielu miejscach zmienne są proporcje metod. Takie rozumienie i kształtowanie relacji między rodzicami a dziećmi zostało także poddane krytyce, chociażby przez E. Badinter, *The Conflict: How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*, New York 2012.

¹⁸ A. Margalit, *Emocje przypomniane*, s. 82, 93.

Pozytywność i negatywność zaangażowania w relację ujawnia się przede wszystkim w tym, jak autorki decydują się opisać historię swojej rodziny. Wpływ na to ma zaś cel, dla którego podejmują się tego zadania. I w tym miejscu właśnie nakładają się na siebie kwestie impulsu emocjonalno-etycznego kierującego autorskim podmiotem oraz autobiograficznego i estetycznego paktu dostosowanego zarówno do dyskursów opowieści rodzinnych, jak i osobistych powodów wpływających z psychicznych stanów piszącej. Każda forma opisu tożsamości poddającej się reprezentacji umocowana jest bowiem w momentach, w których powstają dane teksty – autorki, diagnozując swoją przeszłość w rodzinnej wspólnocie i własną w niej rolę, ustosunkowują się do nich i przyjmują w narracjach pozycje dystansu lub przynależności. To pozycjonowanie siebie okazuje się tym bardziej skomplikowane, im bardziej skomplikowane były więzi auterek-córek z członkami ich rodzin.

Doświadczenia zaburzonych, nietrwałych, niekiedy defektywnych związków oraz ich przedstawialność w sztuce i literaturze trafnie opisuje pojęcie „relacji-bez-relacji” Jean-Luca Nancy’ego, które w swoich rozważaniach nad estetyką migracyjną¹⁹ rozwija Jill Bennett:

obraz ulotnego poczucia wspólnoty – „relacji-bez-relacji” – powraca we współczesnej teorii, gdzie pojawia się [...] jako znak etycznej możliwości. Niewyraźalność „bycia-wspólnie”, które nie daje się uspołnić jako poddająca się przedstawieniu tożsamość, może jednak

¹⁹ Badania Jill Bennett nad estetyką migracyjną [*migratory aesthetics*] są zbierane z projektem Rosi Braidotti dotyczącym dyskursu nomadyczności. „W moim rozumieniu myślenie »rizomatyczne« prowadzi do tego, co nazywam stylem »nomadycznym«. Co więcej, relacja »nomadyczna« nie jest dualistycznym czy opartym na sprzeciwie sposobem myślenia, ale takim, w którym dyskurs traktuje się jako konkretną wielowarstwową sieć relacji władzy”. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne: ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 112. Przywołuję ten ważny kontekst ze względu na konstytutywne dla tej metodologii odrzucenie podejść opartych na binarności i opozycyjności, według których zazwyczaj rozważa się relację matka-córka. Dzięki stylowi „nomadycznemu” natomiast lepiej dostrzegalna jest owa sieć zarówno relacji władzy, jak i emocji oraz więzi między kobietami.

potrzebować estetyki czy sztuki, by urzeczywistnić się w postaci pojęcia etycznego lub politycznego. Coś, co w życiu codziennym wydaje się banalne i mija niezauważalnie, jawi się jako to, co wyobrażalne w ramach estetyki, która może stopniować siłę zetknięcia z takim obiektem dla zbadania relacji afektywnych²⁰.

Przeciwieństwem do relacji pozbawionych uczuć lub je wykorzystujących w destruktywny sposób (na przykład szantaż emocjonalny) mogą być stosunki oparte na wspomnianej wyżej wzajemności, którą w odniesieniu do związku matki i córki rozpatrzę z perspektywy filozoficznej i socjologicznej: etyki troski i kategorii uznania. Tak ukierunkowane rozważania o matczyño-córczynych uwikłaniach mogą stanowić propozycję interpretacji auto/biograficznych tekstów, która odzwierciedli kontynuacje i zerwania wpisane w przekaz pokoleniowy, a także pozwoli na rekonstrukcję doświadczeń i konwencji tworzących ramy modalne poszczególnych narracji.

Antenatki i spadkobierczynie

Lektura tekstów Berberysz, Bieńkowskiej, Gałczyńskiej, Ligockiej, Nurowskiej i Rottenberg skłania do przemyślenia i opisanego postaw, które autorki przyjmują względem rodziny, matki, ale też względem siebie. Wiele podobieństw i różnic w kreacji obrazu relacji oraz w autokreacji nakłada się na powody, dla których autorki-córki w określony sposób piszą o przeszłości z uwzględnieniem własnej współczesnej kondycji (emocjonalnej i życiowej). Tak się składa, że autorki analizowanych utworów należą do dwóch pokoleń – urodzonych przed wojną (Berberysz, Gałczyńska, Ligocka) i po wojnie (Bieńkowska, Nurowska, Rottenberg). Te dwie cezury są znaczące, ponieważ do nich przywiązują wagę twórczynie, wspominając czasy dziecięce sprzed wojny i dorastania po niej oraz życie w PRL-u i współ-

²⁰ J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010, s. 118, cyt. za: J. Bennett, *Estetyka migracyjna: sztuka i polityka poza tożsamością*, przeł. A. Kowalcz-Pawlik, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016, s. 112.

cznie. Ale istotniejsza i bardziej skomplikowana jest owa przynależność pokoleniowa²¹, którą autorki narzucają sobie lub się do niej krytycznie ustosunkowują, albo w ogóle o niej nie piszą, co ma także znaczenie dla ich narracji. Znajdziemy zatem w tych tekstach podobieństwa: potrzebę spisania życiowych doświadczeń, podkreślenie ich wyjątkowości, nobilitację i mitologizację wspólnoty, dyskursywne schematy reprezentacji, autodeklaratywność itp. Jednak utożsamienie się ze wspólnotą pokoleniową lub nieidentyfikowanie się z nią nie zawsze jest zbieżne z tym, jak swoje doświadczenia autorki-córki traktują i przedstawiają w autobiografiach; to „jak” różnicuje najbardziej – w tekstach znajdziemy bowiem elementy identyfikacji i separacji, zbiorowości i indywidualności, typowości i obcości. W tych narracjach większą rolę odgrywają zatem wszechobecne ambiwalencje niż analogie.

Anda Rottenberg rozpoczyna *Proszę bardzo* od konstatacji dotyczącej właśnie tego, jak umiejscowienie w określonej grupie lub nieprzystawalność do niej potrafią determinować życiorys:

Urodziłam się w sposób banalny, typowy dla mojego pokolenia, nieobarczonego pamięcią wojny, ale wojną naznaczonego przez generację rodziców i nauczycieli – tych wszystkich okaleczonych dorosłych, którzy bardzo nie chcieli, byśmy doświadczyli tego samego, czego oni musieli [...]. Pokolenia, na którym eksperymentowano marszowy krok do przodu, bez oglądania się wstecz, na rodzinne korzenie i groby, i które dopiero po śmierci swoich bliskich rusza w przeszłość, by spełnić zaległy obowiązek, choć niewiele już pozostało do ratowania, bo korzenie obumierają, a groby milczą²².

Pozycję względem rówieśników oraz wydarzeń z przeszłości analizuje również Ewa Bieńkowska, zaznaczając swoje członkostwo w gru-

²¹ Na temat skomplikowanej kategorii pokolenia zob. A. Artwińska, M. Fidelis, A. Mroziak, A. Zawadzka, *Pożytki z „pokolenia”*. *Dyskusja o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 347–366 (w szerszym kontekście na temat pokolenia zob. monograficzny numer zatytułowany *Powrót pokolenia?*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, *passim*).

²² A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, s. 14.

pie współczesnych autobiografów i wyznając w zakończeniu *Domu na Rozdrożu*:

Moja własna relacja należy do takiej rozchwianej, niepotrafiącej się zlepić całości historycznej. To drobne pasemko, które nabiera sensu, splatając się z innymi, podobnymi i niepodobnymi. [...] Do wspomnień zapisanych trzeba dorosnąć. Ciekawe, impuls dały mi wydawane ostatnio autobiografie znajomych, osób prawie z tego samego pokolenia, w każdym razie tych, które przeżyły jak i ja te same fazy polskiej historii powojennej. Dokładam się do ich pracy. Każda z nich inaczej traktuje to, co stanowi materię autobiograficzną, kładąc nacisk na różne elementy własnego samokształcenia: inicjacyjne przeżycia kulturalne, traumatyzmy płynące z losu rodzinnego. Nie wiem, jak było z moimi piszącymi znajomymi, ale dla mnie to jak rzucenie się do basenu, kiedy nie umiem pływać²³.

Z nieco innej perspektywy, nie tyle uzasadnionej rokiem urodzenia, ile przestrzenią wychowania, pisze Ewa Berberyusz. W krótkim fragmencie opowiadającym powojenną sytuację szukania pracy i próby odbudowania dawnych relacji towarzyskich można dopatrzeć się wątku pokoleniowego uformowania, lecz nie sposób nie odnotować pesymistycznej diagnozy i rezygnacji z utopijnej wizji takiej wspólnoty.

Mam za sobą pięć epok: przedwojnie, wojnę 1939 roku, okupację niemiecką, Powstanie Warszawskie, komunizm we wszystkich fazach, no i naszą wolność. Nie zajmuję się nią, bo robią to wszyscy. [...] Wyjście ze szkoły klasztornej było dla mnie wystrzeleniem z retorty na obcą konstelację gwiazdną. Zobaczyłam ludzi mówiących niby polską, ale inną mową. Słyszałam przemówienia, apele, hasła, w których darmo szukałam sensu. Nie ruiny mnie przerażały, lecz ludzkie przepoczwarzania. Były jak ze złych snów trapiących mnie od dziecka – straszna ruszająca się galareta. Magma. [...] Poczułam się jeszcze bardziej bez przydziału. Po części była to moja wina. Do nikogo nie przystałam. Koleżanki z klasztoru rozpięchły się. Sieroty wojenne, głęboko poranione, gdzieś znikły, zubożałe arystokratki szły tradycyjnym tropem,

²³ E. Bieńkowska, *Dom na Rozdrożu*, s. 253–254.

rozglądając się za stosownymi mężami. Nagle wypadłam z grupy mieszkającej przez cztery lata łóżko w łóżko. Przy spotkaniu z koleżankami jeszcze wcześniejszymi [...] też obcość. Tama. Zakrakały mnie. Byłam dla nich piczka-zasadniczka od zapyziałego kleru²⁴.

Co ciekawe, mimo tego, że wszystkie autorki wyrażają świadomość przyporządkowania ich życiorysów do pewnego pokolenia, to każda z nich zaznacza – w dosadny, bezpośredni lub bardziej skonwencjonalizowany sposób – stan nieprzynależności, odosobnienia wobec dominującej grupy rówieśniczej. Wiązać to należałoby zarówno z charakterystycznym po wojnie poczuciem wyobcowania, niespójności, niestałości, chaosu, pustki, jak i z sytuacją rodzinną autorek, a szczególnie uwarunkowaniami społeczno-politycznymi (w tym klasowymi), które determinowały życie rodziców i dorastających córek.

Mam tu na myśli głównie przedwojenne, wojenne i powojenne losy matek, o których autorki-córki piszą w swoich opowieściach, kreśląc tym samym panoramę wydarzeń (często achronologicznie) znaczących dla ich własnych wyborów, podjętych albo narzuconych decyzji, nieprzewidzianych perypetii. Opowieści o matkach stanowią dla córek punkt wyjścia i/lub zaczepienia, potrzebny do tego, by uzasadnić – po pierwsze – następujące po sobie koleje życia rodziców, przede wszystkim zmieniające się z czasem podejście do dzieci, niezrozumiałe postępowanie, etapy starzenia się, choroby, w końcu śmierci; a po drugie – procesy przejmowania, dziedziczenia nawyków i doświadczeń lub zaprzeczania im przez krytykę oraz rezygnację z ich kontynuowania. To istotne wątki, ponieważ pojawiają się w każdej z analizowanych w tym kontekście narracji.

Dla Rottenberg konstytutywny element dorastania w grupie rówieśniczej stanowiło rosyjskie pochodzenie matki, ujawniające się w języku. Narzucone normy komunikowania się w „języku ojczyntym” były zarówno dla Lidy Biełogłazow, jak i jej córki problemami osobistymi. Nieprzystosowanie matki do małomiasteczkowej powojennej polskości (kreowanej na raj przez ojca jeszcze w Nowosybirsku)

²⁴ E. Berberyusz, *Moja teczka*, s. 7, 133, 136–137.

rodziło frustracje i konflikty, które miały odbicie w relacjach rodzinnych i wywoływały niepewność w codziennym funkcjonowaniu.

W tej [warszawskiej] willi tata dostał propozycję pozostania w stolicy, otrzymania dużego mieszkania [...] oraz porządnej posady. Mimo marzeń mamy o zamieszkaniu w Warszawie ojciec zdecydowanie odmówił i wróciliśmy do Nowego Sącza. [...] Mama zrozumiała, że powinna w większym stopniu polegać na sobie, bo kto wie, czy następnym razem tata nie wyjdzie na zawsze. Wydaje się, że próbowała odbywać z nim rozmowy, w których pojawiały się takie tematy, jak tęsknota za rodzinnym krajem, jej wyobcowanie i niemożność zaakceptowania duchoty małego miasta, w którym jest skazana albo na towarzystwo sądeckich przekupek, albo sądeckich Żydów [...]. Szala losu przechyliła się na stronę Legnicy. [...] Wszyscy mieli dzieci w podobnym wieku i wszyscy najlepiej czuli się w Legnicy, gdzie nie zwracano uwagi na akcent ani narodowość i gdzie wszyscy należeli do jednej klasy społecznej – osadników²⁵.

Mała Anda dowiedziała się o swoim „niepoprawnym” pochodzeniu w szkole, kiedy oficjalna definicja tożsamości polskiej zderzyła się z rzeczywistością nie tak jednolitą, jak chciałaby tego peerelowska instytucjonalna indoktrynacja. Choć narzucona polskość bezpiecznie jednoczyła z otoczeniem oraz uniwersalizowała klasową i narodowościową przynależność, to poczucie niespójnej, rozdwojonej tożsamości przekazanej w spadku przez rodziców, wzmocnione doktrynami systemowymi, zakotwiczyło się w świadomości autorki.

Ojczysty znaczy domowy. Odpowiadam zgodnie z prawdą, że z tatą po polsku, a z mamą po rusku. Znaczący tyle, że mam dwa języki ojczyste, nie umiem powiedzieć, który z nich ma priorytet, nigdy o tym nie myślałam, bo też nigdy nie miałam takiego problemu. [...] – Twoim językiem ojczystym jest język polski, bo chodzisz do polskiej szkoły. [...] Wracam na miejsce bogatsza o wiedzę na temat tego, co ma mnie w życiu definiować. [...] Nie wiedziałam wówczas, że właśnie ogarnia mnie syndrom Zelig, który przez wiele lat będzie zasłaniał moje ja nawet przede mną samą. Bezwiednie czy też instynktownie przyjąłam dwie

²⁵ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, s. 139, 185, 190, 198.

politycznie poprawne tożsamości wyrażane językiem literackim i jeden kaleki środek komunikacji niemający szans na rozwój²⁶.

W relacjach rodzinnych Bieńkowskiej kwestie tożsamościowego kształtowania nakładają się na kultywowanie wzorców artystycznych, pisarskich. Matka Flora Bieńkowska, z domu Zaborowska – poetka, powieściopisarka, oraz ojciec Władysław Bieńkowski – socjolog, polityk, publicysta, tworzyli swoisty „dom pracy twórczej”²⁷, wychowując dzieci w atmosferze intelektualnego fermentu, indywidualnego rozwoju opartego na wartościach duchowych, poetyckich (matka) i ideowym, społecznym zaangażowaniu (ojciec). Z czasem postawy rodziców zostały poddane przez Bieńkowską (i jej brata) diagnozie, przez co „spadkobranie” zmieniło się w odseparowanie, wybijanie się na niepodległość.

Jak mówiłam, we czworo stanowiliśmy w kamienicy oryginalny zespół, komunę twórców. [...] Nie było to życie łatwe, choć nakreślony obraz zdaje się zapowiadać harmonię w naszej bliskości i odrębności. Konflikt małżeński przybierał przykre formy, oboje z Bratem pragnęliśmy niezależności. Pojawił się w nas krytycyzm, zwłaszcza u niego, u mnie bardziej uczucie bezradności. Gorzej – poczuliśmy, że przesyta zakrada się do naszego domu; krążą po nim jakieś destrukcyjne widma. Był czas do wylotu²⁸.

To jeden z nielicznych fragmentów tej dość mocno skonwencjonalizowanej autobiografii, ujawniający dysonanse wewnątrzrodzinne w mniej zawaolowany sposób. Autorka podkreśla bowiem w wielu miejscach cel opowieści zorientowany przede wszystkim na dowartościowanie rodziny. Dlatego rozlokowane gdzieś tam aluzje do „gęstych”, konfliktogennych sytuacji w domu zostają przyćmione przez usprawiedliwiające i idealizujące obrazy. Choć Bieńkowska

²⁶ Ibidem, s. 215–216, 219.

²⁷ Przebywanie w domach pracy twórczej, zwłaszcza w mieszczącym się w pałacu w Nieborowie, odgrywało w życiu i pisarstwie Flory Bieńkowskiej ważną rolę i pozostaje znaczącym elementem wspomnień córki, zob. rozdział 7. *Wyróżniony ogród*, w: E. Bieńkowska, *Dom na Rozdrożu*, s. 110–129.

²⁸ Ibidem, s. 108.

stara się „poświęcać uwagę” rodzicom i szanować ich udział we własnym życiu po równo, to znaleźć można momenty, gdy w toku opowieści zbliża się bardziej do matki i jej „spuścizny”.

Czy zostaliśmy przez wspomnienia matki i ojca tak określani, że ich przeżycia są już w nas, zanim nam się przydarzą podobne? Na pierwszy plan wybija się ten sam wysiłek istnienia – znalezienia drogi, znalezienia własnego głosu. Choćby i głos opowiadacza, który się we mnie odezwał, nawet nie odezwał, tylko był, odkąd siebie pamiętam. [...] Skoro każdy (prawie każdy) szuka przewodnika, moją przewodniczką w sprawach ludzi i charakterów w akcji była Matka. [...] Nie czytywałam prac Ojca, bardziej absorbowało mnie pisanie Matki.

W jej biografii, a po części i mojej, są wydarzenia, które można określić jako spełnienia, rekompensatę przychodzącą po rzeczach złych, niszczących. Inaczej mówiąc: jako dar – darmo dany, w żadnym wypadku nie jako nagroda. [...] Gdy myślę o niej, zadziwiają rolę, jakie jej przypadły w doczesności: żony polityka i uwodziciela, matki dzieci, kobiety dzielnej, choć niepraktycznej. Pytam siebie, jak przeżyła wojnę, największy z aktów brutalności wymyślonych przez człowieka. Być może była zbyt zajęta sobą (swoim rozwojem, swoimi wierszami), by dopuścić ją głęboko do wnętrza, lecz to nie wyczerpuje całości doświadczeń wojennych, koszmaru, którego nigdy nie chciała nazwać ani w rozmowach, ani w pisaniu. Pragnęła żyć dwiema rzeczami: pięknem – z odcieniem religijnym, i złożonością tego pasjonującego stworzenia, jakim jest człowiek. [...] Zaznała w życiu okresów niemoty, w ciężkich latach (historycznie i osobiście) gubiła wątek poetycki, zmuszona do konfrontacji ze światem polityki i zdrady. Wojna była dla niej mniej niszcząca niż polityczna matnia komunizmu i dramaty we współżyciu z Ojcem. Ciągle na nowo przywołuję jej stanowczość: nie pozwolić, w żadnych warunkach, by odebrano jej to własne istnienie, które odkrywała u Orlewiczów, u Boguszewskich²⁹.

²⁹ Ibidem, s. 68, 93, 105, 110, 56–57. Doktorowa Orlewiczowa, która prowadziła artystyczny otwarty dom z teatrem amatorskim, traktowała małą Florę Bienkowską jak przyszywaną córkę. Obcowanie ze sztuką, z literaturą, gra na fortepianie, nauka salonowych obyczajów ukształtowały późniejszą pisarkę, a zdobycie uznania w oczach Orlewiczów i stałych bywalców domu umożliwiło awans społeczny. Po zachwycie domem Orlewiczów przyszło oczarowanie domem Heleny

Oprócz przekazywanych z pokolenia na pokolenie poglądów, wpajanych etycznych postaw czy wypracowywanych nawyków – przeciwko którym zazwyczaj córki buntują się w okresie adolescencji – w spadku po rodzicach zapisane są również ich cechy, traumy, dysfunkcje niechciane przez następne pokolenie. Bywa, że patogenne przyzwyczajenia, nałogi, depresyjne stany emocjonalne matek wpływają na kształtowanie się psychiki córek w tak destruktywny sposób, że uświadomienie ich sobie po latach (często dopiero po śmierci rodziców) oraz zaakceptowanie w sobie żalu czy rozczarowania pozwala na autoterapię i pewnego rodzaju pojednanie. Akceptacja własnej niezgody na funkcjonowanie w trybach wywołujących dezintegrację relacji nie oznacza oczywiście zajmowania biernej pozycji i aprobowania błędów, ale wydaje się wywoływać mniej cierpienia i spustoszenia³⁰.

W jednej ze swoich pierwszych powieści, napisanej po śmierci matki, Nurowska próbuje rozliczyć się z ciemnymi plamami rodzinnej przeszłości i poczuciem krzywdy wyrządzonej jej przez najbliższych. Nie ukrywa rozgoryczenia, pretensji, nie eufemizuje win, nie próbuje rozgrzeszać, lecz w bezpośrednich zwrotach do matki wypowiada kumulujące się od dawna uczucia niesprawiedliwości, zawodu, cierpienia.

Zawsze miałam słabość do ludzi przegranych. Być może brało się to stąd, że ty byłaś niezwykle mocna. Byłaś mocna nawet w sytuacjach, w których przegrywałaś, bo nie przyjmowałaś przegranej. Przypominałaś

Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego. Flora została do niego przyprowadzona przez swojego pierwszego męża – nauczyciela, protegowanego Boguszewskiej. Fascynacja tym środowiskiem znalazła wyraz zarówno w twórczości – przynależność do grupy literackiej Przedmieście, jak i w romansie Flory z synem Boguszewskiej – Romanem.

³⁰ Zawarte w tym akapicie być może uogólniające wnioski wysuwam na podstawie analizy autobiograficznych utworów Nurowskiej, Rottenberg, ale też Ewy Kuryluk czy Magdaleny Tulli. W narracjach tych autorki, analizując postawy swoich matek, nie do końca akceptują to, co zaważyło niekorzystnie na ich losach, lecz rozliczają się z przeszłością za pomocą krytycznej akceptacji, a nie negatywnego symbolicznego matkobójstwa. Taki zabieg zdaje się służyć wyciszeniu sumienia, co jest bardziej konstruktywne niż nierówna pokoleniowa walka.

jaszczurkę, która poćwiartowana na kawałki w jakiś cudowny sposób się zrasta. Coś takiego musieli odczuwać także inni; ci, którzy ciebie nienawidzili. [...] Zawsze czułam się od ciebie zależna, i wtedy gdy ciebie podziwiałam, i gdy ciebie nienawidziłam. Ty nadawałaś bieg wydarzeniom, ja się im tylko poddawałam³¹.

W przeprowadzonym po ponad 30 latach wywiadzie z pisarką padają słowa, które dopełniają obraz matczyno-córczynyh stosunków. W wyznaniach Nurowskiej wciąż pobrzmiewa krytycyzm, lecz ich ton zdaje się dużo bardziej wyciszony i zdystansowany.

Przez większą część dzieciństwa nie docierało do mnie, że rodzice są alkoholikami. Nie lubiłam, kiedy mama była pijana, ale nie łączyłam tego w żadną całość. Mijało kilka dni i zapomniałam o tym, że ona czasem z trudem utrzymuje się na nogach, za często poprawia włosy i w kółko powtarza to samo. Ja żyję całkiem inaczej – w ogóle nie piję alkoholu, ale tak właśnie jest z niektórymi DDA, dorosłymi dziećmi alkoholików. Nie znoszę być na rauszu. [...] z jednej strony wiedziałam, że mogę liczyć tylko na siebie, a z drugiej... Ona miała tak silną osobowość, że w jakiś sposób wszystkimi nami kierowała. [...] ona narzucała mi swoją wolę. Mówiła, jak mam żyć. [...] Nie tylko chaos dostałam od niej w spadku, ale – jak teraz na to patrzę – jestem psychicznie bardzo podobna do niej. I może w jednym się tylko różnimy: ona była typem społecznicy i wszystko by oddała ludziom, a ja jestem „osobna”. Nieuporządkowana, ciągle poszukująca prawdziwego domu, przeprowadzająca się, próbująca znaleźć swoje miejsce³².

Rodzinne sentymenty i idiosynkrazje opisane w autobiograficznych opowieściach córek stwarzają przestrzeń niewolną od emocjonalnych napięć. Podczas lektury czytelniczka/czytelnik dostrzega przebijające przez warstwy tekstu momenty biograficzne (własne lub członków rodziny), które autorki tuszują, wyciszają, a w końcu mitologizują. Ale są też takie warianty, o których specyfice decydują autorskie gesty konfesyjnej szczerości, nieupożowania, braku po-

³¹ M. Nurowska, *Po tamtej stronie śmierć*, s. 33, 91.

³² M. Nurowska, T. Raczyńska, *Matka i córka w rozmowach z Martą Mizuro*, Kraków 2013, s. 48, 53, 57, 61.

bliżliwości (dla rodziny i siebie). Przekazywane w depozycie doświadczenia zderzają się z potrzebą przepracowania dziedzictwa. Choć wydane narracje są dokumentacją już minionych (ale nie zawsze domkniętych) procesów autoanalizy i eksploracji własnego pochodzenia, to trudno oprzeć się wrażeniu, że cały czas oscylują one wokół pytań „dlaczego?” oraz prób sformułowania potencjalnych odpowiedzi, niewolnych od wątpliwości³³. Opowieść pracuje zatem w autorkach jak retorta – destyluje emocje i filtruje pamięć, umożliwiając klarowne wyrysowanie genealogicznych sieci powiązań oraz umieszczenie wśród nich/na niej własnej sygnatury.

Egocentryczki czy altruistki?

Autobiograficzne zadanie opisanego fragmentów życiorysu oraz związanych z nim biografii rodzinnych okazuje się tyleż pisarskim zadaniem, co etycznym wyzwaniem. Akt wyrażania przeszłości umocowany jest w dyskursywnie przyjętej formie, w której zawsze obecne są różne emocje: żal, uraza, upokorzenie, poczucie winy, ale i wrażliwość, empatia, tęsknota, troska. Wydaje się, że do stworzenia tak

³³ Piszę też po części o tym w kontekście pokoleniowości Anna Artwińska: „w swoim tekście Michel Foucault wprowadził także nawiązujące do Nietzschego rozróżnienie między dwoma sposobami przedstawiania genealogii: między narracjami o źródle [*Ursprung*] oraz narracjami o pochodzeniu i pojawianiu się [*Herkunft, Entstehung*]. I tak za narracje o źródle badacz uznał opowieści mające tendencję do idealizacji, przekazujące zwartą, spójną, esencjonalną wersję genealogii; reprodukcję mit nieskazitelnego początku i stające po stronie takich wartości, jak tradycja, trwałość i pamięć. [...] Inaczej kształtują się praktyki pamiętania w narracjach o pochodzeniu: tam genealogia jawi się jako sieć niejasnych i splątanych powiązań, jako historia niedopowiedzeń, luk, pęknięć i braków. *Herkunft* symbolizuje zmianę, nieciągłość i poczucie braku; historia genealogiczna nie jest czysta i mityczna, lecz zapisuje się na ciele poszczególnych jednostek w formie blizn, ran i szczelin. Więzy krwi nie stanowią wartości samej w sobie, a dodatkowo nie są czymś oczywistym: w historiach tego rodzaju własne pochodzenie nigdy nie jest czymś, czego można być pewnym”. A. Artwińska, *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „węzy krwi”*: O „Małej Zagładzie” Anny Janko i „Graniczy zapomnienia” Siergieja Lebediewa, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 23.

trudnej opowieści, jaką jest autobiografia lub powieść o rodzinie z elementami autobiograficznymi, niezbędne są kompetencje emocjonalne i społeczne oraz świadomość znaczenia relacji w życiu człowieka. Martha Nussbaum pisze o tym jako o inteligencji i edukacji emocjonalnej, uzasadniając, że w życiu społeczno-politycznym, ale też zapewne rodzinnym, oprócz racjonalności niezbędna jest relacyjność – rytuały zbiorowe i wspólnotowe, w których to, co wypracowane w trakcie życia dzięki edukacji czy nabywanemu doświadczeniu, stapia się z wrodzonymi dyspozycjami funkcjonowania w szerszej grupie (rodzinnej, rówieśniczej, pokoleniowej, obywatelskiej). „Potrzebna jest nam [...] edukacja. Nie tylko intelektualna, lecz także emocjonalna. [...] edukacja emocjonalna rozwija wyobraźnię i współczucie, umożliwia rozumienie, że istnieją różne punkty widzenia”³⁴ – twierdzi Nussbaum, odnosząc to w swoich teoriach również do komponentów poznawczych emocji, zwłaszcza tych, które są nacechowane politycznie (na przykład lęk, wstyd, gniew, rozpacz)³⁵.

Zajmowanie przez autobiografki etycznej postawy wobec prywatnej przeszłości, wpisane w retoryczne strategie reprezentacji, polega na koncentracji uwagi na własnym umiejscowieniu względem tej przeszłości oraz ustosunkowaniu się do relacji przywiązania. Przywiązanie bowiem – czy bliskościowe, czy toksyczne – stanowi podstawę funkcjonowania w rodzinie, nawet jeśli jest to funkcjonowanie możliwe już tylko w opowieści. Więzy międzyludzkie, międzypokoleniowe, tak trudne do pielęgnowania w rzeczywistym czasie ich trwania, autorki poddają obserwacji i opisowi, balansując na granicy tego, co wypada, aby znalazło się w narracji, a tego, co ostatecznie zostaje wypowiedziane. Dlatego chociażby w tekście Bieńkowskiej odnaleźć można poprawnościowe i bezpieczne przedstawienie panującej w domu atmosfery, bez zdradzania zbyt wielu szczegółów,

³⁴ *Gniew a sprawa polska. Z Marthą Nussbaum rozmawiał Tomasz Stawiszyński*, „Przekrój” 2017, nr 1 (3556), s. 24.

³⁵ Zob. szerzej: M.C. Nussbaum, *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*, Cambridge, Massachusetts 2013. O poglądach na emocje i etykę Nussbaum pisze także Anna Głąb w książce *Rozum w świecie praktyki. Poglądy filozoficzne Marthy C. Nussbaum*, Warszawa 2010.

natomiast teksty Rottenberg, Berberyusz czy Nurowskiej cechują boleśnie szczere zwierzenia, przypominające konfesyjne wyznanie własnych lub wskazanie czyichś win.

Decyzje autorek o tym, co postanowiły i odważyły się napisać o relacjach rodzinnych, szczególnie o związku z matką, i jaką formę temu nadały, stanowią istotną kwestię podczas interpretacji. Przyglądając się bliżej tym tekstom, zestawiając je ze sobą, czytelnik mógłby odnieść wrażenie, że niektóre autobiografki prezentują w nich przede wszystkim siebie, przez co ich postawa może być traktowana jako egocentryczna/narcystyczna, inne zaś odsuwają siebie na dalszy plan, tworząc w ten sposób legendę matki czy ojca (oraz przodków) i uosabiając altruistyczne podejście do przeszłości. Można by przyjąć taki binarny i upraszczający podział, gdyby nie problem etyczności wpisany w praktykę autobiograficzną.

Adekwatne do opisu tych kwestii wydaje mi się to, co mieści się pod pojęciem etyki troski, wywodzącym się z etyki relacyjnej, a sformułowanym i rozbudowanym przez filozofię feministyczną. Istotą etyki troski są interpersonalne relacje oparte na uczuciach, emocjach, więziach, niemających charakteru ani egoistycznego, ani altruistycznego, lecz sytuujących się gdzieś pomiędzy i zachowujących odpowiednie proporcje. Podejście reprezentowane w ramach tego stanowiska kładzie nacisk nie tyle na indywidualność, ile na kontekst współistnienia z drugim człowiekiem, także w szerszej niż rodzina sferze publicznej. Co ważne i co podkreśla filozofka Virginia Held: „na wartość relacji troski składa się zarówno dobro osób wchodzących w tę relację, jak i dobro samej relacji”³⁶.

O etyce troski z wnikliwej oraz szerszej perspektywy pisała psycholożka i filozofka Carol Gilligan w książce *Innym głosem*³⁷, anali-

³⁶ V. Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*, Oxford 2006, s. 12, cyt. za: D. Juruś, *Czy etyka troski może prowadzić do zaniku troski?*, „Roczniki Filozoficzne” 2015, t. 63, nr 2, s. 192. Zob. szerzej na temat koncepcji etyki troski w różnych ujęciach filozoficznych: E. Korolczuk, *Matki i córki we współczesnej Polsce*; A. Gawron, *Macierzyństwo*.

³⁷ C. Gilligan, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szewlewa, przedm. E. Woydyłło, Warszawa 2015 (po raz pierwszy książka ukazała się w 1982 roku pod oryginalnym tytułem *In a Different Voice. Psychological Theory*

zując (w przeciwstawnym sposobie do badań psychologa rozwojowego Lawrence'a Kohlberga) wizje odrębnych procesów samoświadomościowych oraz relacji stworzonych przez mężczyzn i kobiety, co zostało sformułowane jako „męska” etyka sprawiedliwości i „kobieca” etyka troski. Ta druga, w przeciwieństwie do pierwszej, „polega na uruchamianiu sieci więzów dzięki komunikacji, zapewnieniu włączenia w nią [podmiotów – A.G.] przez wzmocnienie więzi, a nie zachwianie relacji”³⁸. Autorka zwraca szczególną uwagę na obrazy sieci i/lub hierarchii, które wskazują na różne formy wyrażania siebie, przyczyny i konsekwencje dokonywanych wyborów. Inny głos kobiet, ich doświadczenia, myśli, opowieści rozpatrywane w kontekście społeczno-politycznym, są według Gilligan niezbędne do wykreowania wyjątkowej przestrzeni nie do końca jasnych, wymykających się interpretacjom relacji i reprezentacji. Stwarza ona warunki do zaistnienia więzi rozumianych nie po Freudowsku w kategoriach „infantylnego bezradności” czy iluzji bezpieczeństwa, lecz jako podstawy emancypacji możliwej do osiągnięcia na drodze poszukiwania uznania i autonomii w ramach tych więzi, bez potrzeby ich radykalnego zerwania.

Rozwój kobiet sugeruje [...] odmienną historię ludzkiego przywiązania, podkreślając rolę kontynuacji i zmiany konfiguracji, a nie zastąpienie i odrębność, wyjaśniając zarazem odmienną reakcję na stratę i dokonując zmiany w metaforze wzrostu. [...] Reinterpretacja doświadczenia kobiet w kategoriach ich własnych wyobrażeń o relacjach wyjaśnia więc to doświadczenie, jednocześnie oferując nieopartą na hierarchii wizję związków międzyludzkich. Ponieważ jeśli relacje występują na tle hierarchii, wydają się z natury niestabilne i tworzące problemy moralne, to ich przeniesienie na tło sieci zmienia porządek nierówności w strukturę wzajemnych powiązań. [...] znamy siebie jako

and Women's Development). Mąż Carol Gilligan – James Gilligan – również jest znanym psychologiem oraz autorem rozważań dotyczących wstydu, przemocy. Z jego teorii korzystam w rozdziale zatytułowanym *Wstyd matek, wstyd za matki*.

³⁸ C. Gilligan, *Innym głosem*, s. 75.

odrębne istoty, tylko jeśli żyjemy w połączeniu z innymi i [...] przeżywamy relacje, tylko jeśli odróżnimy innego od siebie³⁹.

Ma to szczególne znaczenie dla skomplikowanego i bodaj najbardziej uczuciowego, afektywnego związku matki z dzieckiem, matki z córką, ponieważ to wewnątrz niego dzieją się procesy, które poddawane zostają później opisowi w autobiograficznych narracjach. Amerykańska filozofka feministyczna Nel Noddings, rozwijająca teorie Gilligan, określa tę wyjątkową współzależność jako relację naturalnej troski, zwracając uwagę, po pierwsze, na to, że stosunek troski zawsze naznaczony jest nierównością, nie tyle jednak w kategoriach władzy, ile jako zróżnicowana, emotywnie uwarunkowana sytuacja dostrzegania i przyjmowania troski bez przymusu jej odwzajemniania. Po drugie zaś, zaznacza, że relacji tej nie należy rozpatrywać jako pewnego kontinuum, lecz jako jednostkowe i indywidualne akty troski, okazywanej w zależności od potrzeb i okoliczności⁴⁰. Co więcej, Noddings wskazuje na potrzebę empatycznego współodczuwania, polegającą na „wzięciu na siebie drugiej osoby” [*receive the other into myself*]⁴¹.

Funkcjonuje jednak również mniej pozytywna wizja empatycznych więzi emocjonalnych, sformułowana przez antropologa kultury Clifforda Geertza, co analizuje Anna Łebkowska w studium poświęconym tym zagadnieniom⁴². Geertz określa empatię jako „wchodzenie w czyjąś skórę”, zwracając uwagę na jej zawłaszczający, nierównościowy charakter, i proponuje zastąpienie jej metaforą „czytania zza pleców”. Takie ujęcie moim zdaniem także nie ocala pojęcia empatii i nie wskazuje na jej rolę niezbędną dla tworzenia

³⁹ Ibidem, s. 95–96, 112.

⁴⁰ Zob. N. Noddings, *Caring. A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, Berkeley–Los Angeles 1984. Pisze również o tym w szerszym kontekście Dorota Sepczyńska w tekście *Etyka troski jako filozofia polityki*, „Etyka” 2012, nr 45, s. 37–61.

⁴¹ N. Noddings, *Caring*, s. 30, cyt. za: D. Juruś, *Czy etyka troski może prowadzić do zaniku troski?*, s. 195.

⁴² A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008. O teoriach Geertza zob. ibidem, s. 28–31. Rozważania Łebkowskiej na temat empatii przytaczam szerzej w rozdziale poświęconym wstydowi.

bliskich relacji, ponieważ pomija aspekt intymności – możliwość wejrzenia w twarz Innej/Innego z uszanowaniem Jej/Jego podmiotowości. Właściwsza (ale czy możliwa?) byłaby zatem próba stanięcia obok, ramię w ramię, ze wzrokiem skierowanym w kierunku podmiotu. Świadomość, że czyjeś doświadczenie nigdy nie będzie moim własnym, pozwala na wejście w otwartą relację zbudowaną na uważności i szacunku, natomiast zniwelowanie w sobie współczucia zakładającego ocenę i inkorporację doświadczeń, przełamanie mechanizmów zawłaszczających i konfliktogennych może prowadzić do koegzystencji opartej na solidarności. Relacje godzące jednocześnie bliskość i swobodę umożliwiają współbycie, a partnerskie nastawienie – poczucie zarówno podmiotowej, jak i wspólnotowej sprawczości.

Autobiografki, których teksty tu analizuję, troszczą się o pamięć o matkach, utrwalenie ich losów, stworzenie legendy, ale też bilansują oraz rozliczają się/je ze wzajemnych zysków i strat. Dokonują tego w różny sposób – jedne konstruują narrację przede wszystkim po to, by zmierzyć się z przeszłością, uporządkować ją, zrozumieć, utwalić, dbają przy tym, by ich własny los nie uległ zbyt niemiłemu przesłonięciu przez opowieści o matkach wpływających na ich życie (Rotenberg, Nurowska, Berberysz), inne zaś celowo wymazują swój udział w biografii matek, marginalizując własną pozycję i poświęcając jak najwięcej uwagi odpowiedniemu prezentowaniu ich sylwetek (Gałczyńska, Bieńkowska). Autorki podejmują zatem pewnego rodzaju zadanie i zobowiązanie „zaopiekowania się” rodzicielkami, ale etapem poprzedzającym lub symultanicznym jest zatroszczenie się o siebie. Motywem stałym opowieści pozostaje w związku z tym wejście przez pisarki w rolę małej dziewczynki, przypomnienie lub wyobrażenie sobie czasów dzieciństwa i roztoczenie nad sobą opieki.

Taki proces jest na przykład stałym elementem terapii behawioralnej prowadzonej przez specjalistę; ma on na celu nie tyle wywodzące się z klasycznej psychoterapii ułożenie trudnych sytuacji psychicznych w dzieciństwie i zamknięcie tego etapu, ile zaakceptowanie zazwyczaj niezależnych sytuacji z przeszłości oraz przepracowanie ich dzięki zrozumieniu, że to nie dziecko powinno obwiniać się za problemy, za które odpowiedzialni są dorośli. Autotroska ma

się przyczyniać do skatalizowania kłopotliwych uczuć, warunkujących relację między dorosłą już córką a jej matką, oraz ich naprawienia. Taką metodę wykorzystał Bogdan de Barbaro prowadzący terapię matki i córki, utrwaloną w filmie dokumentalnym Pawła Łozińskiego *Nawet nie wiesz, jak bardzo Cię Kocham*⁴³. Przytaczam dygresyjnie ten dokument przede wszystkim ze względu na dwie sceny ważne w kontekście etyki troski oraz powrotów do dzieciństwa. W jednym z pierwszych ujęć, na samym początku filmu, terapeuta zadaje pytania o powód, dla którego kobiety zdecydowały się na terapię, i o oczekiwania względem niego. Córka wyznaje, że decyzja o sesji wyszła od niej i że chce naprawić relacje z matką, matka zaś stwierdza, że przyszła tu dla córki. W drugiej scenie, na jednym z końcowych spotkań, de Barbaro prosi córkę, aby wyobraziła sobie siebie jako małą dziewczynkę, by stworzyła obraz sobowtóra i się nim zaopiekowała. Sceptycznie nastawiona do tego dziewczyna odmawia „wyobrażenia sobie własnego awataru”⁴⁴, lecz w końcu podejmuje zadanie i przyznaje, że przyniosło jej to ulgę.

Początkowe kadry uświadamiają odbiorcy, terapeutę oraz głównym zainteresowanym zarówno cel terapeutycznych spotkań, jak i pozycję obu kobiet względem siebie – córka okazuje aktywne zaangażowanie oraz troskę o „naprawienie” trudnych stosunków ciążących jej i matce, matka zaś reprezentuje bierną postawę ofiarczą,

⁴³ *Nawet nie wiesz, jak bardzo Cię Kocham*, scen. i reż. P. Łoziński, film dokumentalny, 2016, 76 min. Mimo tego, że film jest dokumentem i nie jest oparty na fikcyjnym scenariuszu, to z uwagi na tajemnicę lekarską w sesji biorą udział kobiety niespokrewnione w rzeczywistości. Matka i córka uczestniczące w autentycznych sesjach terapeutycznych Bogdana de Barbaro zarejestrowanych w filmie brały jednak udział w analogicznych spotkaniach z własnymi córkami/matkami. Kwestia niespokrewnienia nie wydaje się wpływać na wymowę filmu, chodzi bowiem o relację między matką a córką, charakteryzującą się pewnymi stałymi strukturami problemów, których przepracowanie ma być zapoczątkowane podczas sesji, a także o medycyjną rolę terapeuty, która jest tutaj bardzo istotna.

⁴⁴ To ciekawe, że przedstawicielka młodszego pokolenia, ukształtowana w dobie kultury medialnej i cyfrowej, nie używa pojęcia „sobowtór”, lecz posługuje się terminem „awatar”, oznaczającym uczestnika wirtualnej rzeczywistości.

poświęca się dla córki, pragnąc jej szczęścia⁴⁵. Wychodzenie z inicjatywą (córka) i uczestnictwo w próbie rozbicia nagromadzonych latami warstw nieporozumień (matka) jest możliwe dzięki wypowiedzeniu wzajemnych zranień, krzywd, wytłumaczeniu poczucia winy i wyciągnięciu z nich wniosków na przyszłość. W sesji terapeutycznej niezbędna jest do tego postać mediatora, pacjentki bowiem zwracają się do siebie za jego pośrednictwem, nie będąc w stanie porozumieć się bezpośrednio. Nie mogłoby do tego w ogóle dojść, gdyby nie dobra wola, na której opiera się komunikacja.

Funkcję mediacyjną pełnią również autobiograficzne narracje, w których autorki-córki rozliczają się z grzechów zaniechania względem matek (i na odwrót) lub dają świadectwo bezwarunkowego oraz niekiedy bezkrytycznego podziwu dla ich egzystencji. Podejście pierwsze reprezentują chociażby Berberyusz czy Nurowska, wskazujące dokładnie własne i/lub matczyne przewiny, które tkwią w pamięci jak drzazgi, drugie zaś jest charakterystyczne dla Bieńkowskiej i Gałczyńskiej przez ich nastawienie na retuszowanie skaz widniejących na portretach matek (i ojców) i niepasujących do pomnikowych figuracji.

Berberyusz przyznaje w otwierającym *Moją teczkę* rozdziale poświęconym matce, że nie potrafiła troszczyć się o nią w należyty sposób, ponieważ podejmowała niewłaściwe decyzje lub dla własnej wygody nie podejmowała żadnych. Problemy z agresją między starzejącą się matką, wymagającą specjalistycznej opieki psychiatrycznej, a dorosłą już córką zajętą pracą, samotnym wychowaniem dzieci i prywatnymi sprawami, intensyfikowały się, stwarzając idealne warunki do rozpadu emocjonalnej wspólnoty między kobietami.

⁴⁵ Niezwykle istotna dla odbioru i zrozumienia tej relacji w momencie terapii (choć można się domyślać, co dzieje się także poza nią) jest mowa ciała i mimika kobiet. Wyrażanie ekspresji przez ciało, twarz staje się alternatywną i afektywną wersją opowieści o wzajemnym stosunku matki i córki. Stawanie ze sobą twarzą w twarz jest zainscenizowanym spotkaniem, które przeradza się/może przerodzić się w akt wzajemności. Pisze o tym m.in. Mieke Bal w swoich rozważaniach na temat *migratory aesthetics* i macierzyństwa w tekście *Zagubienie: „gruntowna przemiana kwestii naszego »my«*”, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalce-Pawlik, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, s. 501–548.

– To ja jestem tą lekarką psychiatrą, która – chyba przed czterdziestu laty – chciała zabrać pani mamę na Sobieskiego. Odmówiła pani podpisu... – Nagłe rozjaśnienie. Tak, to był karygodny błąd! Gdybym wtedy zgodziła się na leczenie mamy, której męczące zachowania osiągały apogeum w czasie klimakterium, życie mojej rodziny potoczyłoby się inaczej. Mniej byłoby cierpienia. Agresję mamutka skierowała na mnie. [...] Byłam zdruzgotana. [...] Przyjechała karetka z Instytutu Psychoneurologicznego na Sobieskiego, żeby zabrać mamę na leczenie. Pani doktor zapewniała, że mama wróci inna. Podała papier do podpisu. Mamutka padła mi do nóg: – Nie będę, już nie będę. – Dałam się ublażyć. – Źle pani robi. Fałszywa litość – stwierdziła lekarka. [...] Chodziłam po pomoc do księdza, do psychologa; chwilami miałam ochotę zawezwać MO. Z mamą było coraz gorzej. Miała urojenia i omamy. Kiedy mój dorastający młodszy syn Kuba zobaczył, że pieniądze, które jej daję, wrzuca do ubikacji, sam zawiózł ją na Sobieskiego. Raz-dwa ją przeleczyli. Lek o nazwie pernazinum wydobyl z niej najlepsze cechy. Chwała Bogu, że nie działała jeszcze wtedy ustawa zabraniająca leczyć chorego psychicznie bez jego zgody! Obraz biednej córki dręczonej przez matkę nie jest czysty. Mogłam w ogóle z nią nie zamieszkać. Mogłyśmy się rozdzielić po pierwszej próbie. [...] Zgadzałam się na wspólną mieszkaniową dla wygody⁴⁶.

Pisarka podkreśla w narracji, że niejednokrotnie zawierała kompromisy z sumieniem, wyciszała świadomość powinności, uciekając od sytuacji patowych do spraw, nad którymi wydawała się mieć kontrolę. Za największy błąd uważa pozostawienie umierającej matki w sa-

⁴⁶ E. Berberysz, *Moja teczka*, s. 17–18, 19–20. Wątek odmowy wykonania zaleceń lekarskich, aby umieścić matkę w specjalistycznym „zakładzie”, pojawia się też chociażby w dziennikach Nałkowskiej: Zofia nie zgadza się, by zabrać matkę do szpitala mimo jej złego stanu zdrowia. Choć sytuację Nałkowskiej od Berberysz odróżnia przede wszystkim czas wojny, kiedy w szpitalach panowały dramatyczne warunki, a w zakładach psychiatrycznych metody leczenia przypominały niekiedy faszystowskie tortury, to rozterki związane z kłopotliwym funkcjonowaniem z „kapryśną” lub „agresywną” starzejącą się matką wydają się podobne w narracjach obu autorek. Więcej o odchodzeniu matek i zapiskach córek na przykładzie dzienników Nałkowskiej i Marii Dąbrowskiej oraz relacji ojciec–syn na przykładzie autobiografii Philipa Rotha pisze Grażyna Borkowska, *Opowiedzieć umieranie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 35–47.

motności⁴⁷. Decyzję nieczuwania przy szpitalnym łóżku umierającej córka rozpamiętuje dramatycznie i boleśnie, traktując wyznanie niemal jak pokutę domagającą się zadośćuczynienia.

Nie dopuszczałam myśli, że jej choroba może popsuć mi szyki. [...] Zaniesiłam ją półprzytomną na salę chorych, a ja udałam się na trzy dni do pałacu w Zaborowie, gdzie mieścił się jeden z licznych domów pracy twórczej. Chciałam postawić ostatnie zdania książki. [...] Codziennie latałam na trzecie piętro, gdzie leżała. Bałam się nie tyle o jej stan, ile o swoją reakcję na puste łóżko. Bałam się zobaczyć jej śmierć. Jest! Jeszcze jest! Ulga. Choć wiedziałam, że koniec blisko, nie mogłam przy niej usiedzieć. [...] Pochyliłam się nad nią [matką – A.G.], po raz pierwszy prawdziwie serdecznie: – Cieszysz się, że jestem? – Skwapliwie pokiwała głową i tak mocno chwyciła moją rękę, że musiałam ją wyrwać. – Przyjdę jutro – powiedziałam. – Tylko że mnie... – nie skończyła zdania, które było jej ostatnim. Dlaczego nie zostałam przy niej?! Wykręciłam się przed sobą, że z imienin koleżanki wpadnę jeszcze tego wieczora do szpitala. Nie wpadłam. O szóstej rano telefon: mama zmarła. Wtedy wyrwało mi się: „Panie, niech i ja umrę samotnie”⁴⁸.

O niedostatku troski ze strony matki pisze natomiast Nurowska, wyliczając przykłady jej altruistycznego usposobienia i podejścia do obcych zamiast bliskich. Opisuje swą matkę jako zaangażowaną społecznie dziennikarkę, była łączniczkę Armii Krajowej, odznaczającą się odwagą oraz determinacją w sprawach niemożliwych do załatwienia w czasach wojny i PRL-u, która w prywatnym życiu wielokrotnie zawodziła i wystawiała na próbę cierpliwość rodziny.

Zawsze gotowa była nieść pomoc, zawsze tyle w niej było współczucia dla innych. [...] Tylko mnie omijała, zawsze mnie omijała, biegnąc do tych ludzi, którzy jej potrzebowali. „Jestem im potrzebna” – mówiła.

⁴⁷ Autorka wyrzuca sobie także to, iż zaniedbała dobre relacje z synami, nie troszcząc się o nich w odpowiednim czasie. Również Anda Rottenberg w *Proszę bardzo* przyznaje, że nie okazywała zainteresowania synowi w należyty sposób i nie opiekowała się nim, kiedy wpadł w nałóg narkotykowy. Poczucie odpowiedzialności za jego śmierć i rodzaj bezsilności w stosunku do tej tragedii autorka odbiera jako największą osobistą porażkę.

⁴⁸ E. Berberysz, *Moja teczka*, s. 21–24.

– „Muszę o tym napisać” – mówiła. – „To skandal, jak można tak traktować człowieka”. A jak traktowała mnie? Może dlatego, że do niej nie podeszłam, że stałam gdzieś na uboczu w cieniu, kilka kroków za nią, że milczałam⁴⁹.

Autorka bezpardonowo wylicza w bezpośrednim monologu także najcięższe względem niej, córki, występki, zdobywając się na akt sprzeciwu wobec uczuć litości i pobłażliwości, choć niezupełnie bez wysiłku zrozumienia i pojednania.

A przecież to ty byłaś jedyną łączniczką z oddziału, która przetrwała wojnę. Nawet w najniebezpieczniejszym okresie, w okresie wielkiej wyspy, kiedy aresztowano mnóstwo osób, wozilaś na rowerze meldunki do Suwałk, gdzie mieścił się sztab. [...] Jako dziecko jeszcze słyszałam te opowieści, urastałaś w moich oczach do rangi bohaterki, dziwiłam się, że ty właśnie jesteś moją mamą. [...] dziwiłam się, jak ktoś tak wulgarny jak ty, zdolny do takiego upodlenia, może być moją matką, może być w ogóle matką, człowiekiem. [...] Pozwól więc, mamo, że potraktuję cię jeszcze przez chwilę jak partnera, chociaż nie zawsze cię tak traktowałam. Czasami byłaś moim przeciwnikiem, aby stać się moim chorym dzieckiem. W takich momentach starałam się cię nie krzywdzić, chociaż ty mnie – dziecko – krzywdziłaś zawsze⁵⁰.

Berberysz, która obnaża brak gotowości i potrzeby dbałości o matkę, a także Nurowska, która odsłania brak zaangażowania ze strony matki w opiekuńcze (a nie władcze) zajmowanie się córką⁵¹, zdają się za pośrednictwem autobiograficznych opowieści nadrabiać zaległości w byciu troskliwymi lub otoczonymi opieką córkami. Ujawniają w ten sposób nie tyle z pozoru egoistyczną troskę o siebie – autowyt-

⁴⁹ M. Nurowska, *Po tamtej stronie śmierci*, s. 194.

⁵⁰ Ibidem, s. 89–90, 109, 94.

⁵¹ Nurowska przywołuje jeden szczególny moment, gdy matka wykazała się poświęceniem i troskliwością w czasie jej poważnej i długotrwałej choroby: „Kiedy po rocznej nieobecności wróciłam do domu [...], nie był to już dom nad jeziorem, ale leśniczówka. Ją [matkę – A.G.] zastałam w lesie. Od ojca dowiedziałam się, iż została odznaczona Medalem 10-lecia i w pełni zrehabilitowana. Mogła wrócić do pracy i odejść ode mnie [chorej – A.G.]. Ale gdy ja leżałam na noszach, ona była obok”. Ibidem, s. 171.

baczenie czy autoterapię, ile intencję naprawienia relacji, której nie udało się naprawić wcześniej. Dosłowne, momentami deprecjonujące wizerunki matek, kreślone przez pełne żalu i/lub poczucia winy córki, nie mają być wyrazem symbolicznego matkobójstwa, lecz służą przyjrzeniu się – jak w lustrze – wzajemnym nieidealnym życiorysom jako przystawalnym, a nawet wyjątkowo zbieżnym.

Inną formą troski jest kultywowanie lub przywracanie pamięci o rodzicach, umacnianie ich słabej pozycji w powszechnych obiegiach i środowiskach dzięki wpisaniu biografii matki/ojca we własną autobiografię, która staje się tym samym „autobiografią rodzinną”⁵². Stanowi to główny cel pisarski Bieńkowskiej i Gałczyńskiej, które potwierdzają to w tekstach, zdradzając przy okazji archiwistyczny warsztat⁵³.

Zastanawiające jest to, że w *Domu na Rozdrożu* Ewy Bieńkowskiej natrafiamy na twórcze i ideowe przetworzenie życia rodziny. Można bowiem odnieść wrażenie, że rodzice we wspomnieniach córki nie funkcjonują poza pracą, pisarstwem, pełnionymi w przestrzeni publicznej funkcjami, a emocje w tej opowieści zostają wyciszone na rzecz dania świadectwa o życiu wielkich osobowości. Nie bez przyczyny autorka nazywa swoją narrację memoriałem,

⁵² Nie stosuję tego terminu jako teoretycznoliterackiego, lecz na określenie tekstów autobiograficznych, w których autorzy i autorki opisują związki rodzinne. Takie ujęcie można znaleźć m.in. w: T. Mizerkiewicz, *Autentyk odnaleziony. „Kochana Maryniuchna” Bogusławy Latawiec jako autobiografia rodzinna*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3 (205), s. 32–38. Rozważania na ten temat podejmuje także, zwracając uwagę na genologiczne usytuowanie tej formy narracyjnej, Tatiana Czernska w książce *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobięce narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, Szczecin 2011. W 2016 roku powstała rozprawa doktorska badająca „autobiografie rodzinne” jako osobny gatunek, napisana przez Urszulę Bielas-Gołubowską (pod kierunkiem dr. hab. Jerzego Madejskiego, prof. US) i zatytułowana „Autobiografie rodzinne (Andrzej Zoll, Krzysztof Teodor Toeplitz, Marta Wyka)” (maszynopis znajduje się w Archiwum Uniwersytetu Szczecińskiego, Wydział Filologiczny).

⁵³ Bieńkowska dysponuje materiałem filmowym, w którym jej brat rozmawia z ojcem i matką o ich życiu (*Dom na Rozdrożu*, s. 33), Gałczyńska natomiast umieszcza w środku *Srebrnej Natalii* obszernie wspomnienia spisane podczas rozmów z matką (s. 83–138).

nawiązując bezpośrednio zarówno do pozycji ojca w polityce (oraz pisanych przez niego listów do władzy), jak i do sytuacji matki w środowisku literackim⁵⁴. Istotne jest zatem to, że spisane przez autorkę-córkę wspomnienia o rodzinie służą przede wszystkim świadectwu, przypomnieniu, nagłośnieniu, a nie usprawiedliwieniu czy rozliczeniu ich postaw niewolnych od ideologicznego zaangażowania; autorka na temat spraw politycznej działalności ojca czy rozgoryczonej i nieszczęśliwej matki utożsamianej z mężem – a nie własną twórczością – wymownie milczy lub pisze zachowawczo i ostrożnie, tak by nie wprowadzać dysonansów, które nie służą utrzymaniu harmonii narracji⁵⁵. Autobiografka zapewne próbuje poradzić sobie ze stratą obojga rodziców (choć od ich śmierci minęło ponad 20 lat), ale bardziej prawdopodobne wydaje się, że głównym powodem, dla którego pisze, jest nobilitujące zarejestrowanie ułatwiającej się ważnej części jej prywatnej historii oraz odzyskanie artystyczno-politycznych dokonań Flory i Władysława Bieńkowskich przez zabezpieczenie śladów ich życia⁵⁶.

W tej opowieści autorka-córka względem rodziców funkcjonuje przede wszystkim jako partnerka, słuchaczka, biografka, a miejscami admiratorka. Narcystyczne, egotyczne „ja” w tym wypadku wydaje się ustępować miejsca „ja” ofiarnemu i uszlachetniającemu, kontemplującemu i zdumionemu obcowaniem z wyjątkowymi ludźmi, na jakich kreuje swoich rodziców.

⁵⁴ „To, co piszę, może być nazwane memoriałem. Tak Ojciec nazywał swoje listy do władzy, w których składnik pamięci występuje na równi z pragnieniem interwencji w sprawy aktualne, źle rządzone, stawiane na głowie. Do *Południa wieku* Matki też pasuje to słowo, jest krzykiem protestu, któremu już nie towarzyszy najmniejsza nadzieja na lepsze. W tym Matka jest bardziej realistyczna i właśnie dlatego formą jej memoriału jest powieść”. E. Bieńkowska, *Dom na Rozdrożu*, s. 256.

⁵⁵ Pisze o tym m.in. Agnieszka Mrozik w tekście „*Dziadek (nie) był komunistą*”. *Między/transgresyjna pamięć o komunizmie w polskich (auto)biografiach rodzinnych po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 46–67.

⁵⁶ Podobnie jak robił to jej brat z uwiecznianiem ulotnej i wymierającej już muzycznej twórczości ludowej (E. Bieńkowska, *Dom na Rozdrożu*, s. 33).

Opowieść o obojgu Rodzicach snułam w sobie od dawna, niemal od początku, gdy wysłuchiwałam w dzieciństwie o ich kolejach losu. Bardzo wczesnie moja mała pamięć budowała się na ich pamięci, dodatkowo rozwijana domysłem, wyobraźnią. Była jak miejsce spotkania się dwóch rzek, tworzących szerokie rozlewisko. Tak chyba dzieje się w każdej rodzinie. Były więc trzy pamięci, i ta trzecia, dodana, czyli moja, stawała wobec odpowiedzialnej funkcji zapewnienia tamtym dwóm przetrwania – była jedynym ich gwarantem bytu. [...] Taka będzie moja mała apologia *pro domo sua*, podtrzymywana przez tamte dwie postaci, ich historię i ich legendy⁵⁷.

Nie jest łatwo poddać analizie relację między córką a matką w tej narracji. Odnieść można bowiem wrażenie, że tam, gdzie o matce autorka powinna mówić przede wszystkim, a gdzie przez fragmenty niedomówień lub uogólnień przebijają kluczowe miejsca domagające się nazwania i opisu, tam Bieńkowska nadaje opowieści eliptyczny, fasadowy i powściągliwy ton.

Co do Matki, jej czarnowidztwo opierało się na tym, że egzystencja bez czynnego udziału w kulturze wysokiej, czyli ta egzystencja, która dotyczy ogromnej większości ludzi, była – w jej oczach – życiem upokorzonym, życiem bez ratunku. Odnoszę wrażenie, że religia, do której się zbliżyła w latach 80., niewiele zmieniła w tym spontanicznym przekonaniu, że poza kulturą nie ma zbawienia. [...] O ile Matka pozostała samotna, marząc o literackich przyjaźniach, o tyle on [ojciec – A.G.] czynił z tego przedmiot dumy (gorzkiej dumy)⁵⁸.

Autorka nie tworzy biografii rodziców proporcjonalnie, narracja nie jest w tym aspekcie symetryczna. Bieńkowska-córka wycisza i limituje wypowiedź, gdy natrafia na temat politycznej działalności ojca, wierności komunistycznym ideom, natomiast eksponuje i intensyfikuje narrację, gdy mowa o zaangażowaniu jej matki-poetki w mistycyzm i religijność. Jestem zdania, że z punktu widzenia Bieńkowskiej to, co ojcowskie i matczyne, rzeczywiście zasługuje na uznanie i utrwalenie, zapewne na tych samych warunkach, ale w rzeczywi-

⁵⁷ Ibidem, s. 254, 256–257.

⁵⁸ Ibidem, s. 110, 159, 195.

stości tekstu literackiego postulat ten okazuje się trudny do zrealizowania. Biografie rodziców wpisują się zatem w porządek historii i zostają przedstawione jako doniosłe, choć już mniej doniosła wydaje się samotność matki. Autobiografka pisze o tej samotności z dystansem i zadumą, co nie ułatwia rozstrzygnięcia kwestii, czy w ten sposób wchodzi w rolę córki swoich rodziców czy raczej tę rolę porzuca.

Dystans potrzebny jest nie tylko do tego, żeby nie wplątywać się w namiętności i uprzedzenia. Potrzebny jest do zamienienia bliskich osób i wydarzeń w przedmiot, powiedzmy, literacki, to znaczy samoistny, wystawiony na naszą (i innych) kontemplację⁵⁹.

Rola córki równa się tutaj roli eseistki⁶⁰, a zatem codzienne, „normalne” życie zostaje przez nią przemienione w los oraz w literaturę opartą głównie na przypuszczeniach, metaforyzacjach i (auto)krea-cjach. Łączy się to również ze strategią unikania tematów newralgicznych, czyli politycznego zaangażowania rodziców w formowanie społeczno-kulturalnych środowisk w przedodwilżowym okresie PRL-u oraz funkcjonowania w tym trybie dzieci Bienkowskich.

⁵⁹ Ibidem, s. 255.

⁶⁰ Bienkowska jest historyczką literatury, tłumaczką, a przede wszystkim pisarką znaną z eseistyczno-biograficznych książek o Gustawie Herlingu-Grudzińskim, Czesławie Miłoszu czy szkiców z podróży do Włoch. W kontekście jej profesji wspomnienia o rodzinie odczytuję jako esej autobiograficzny, w którego literackiej formie – w odniesieniu do losów rodziny przedstawionych zawsze w szerszym kontekście wydarzeń historycznych – odnajdziemy zarówno elementy subiektywizmu, jak i obiektywizmu, co naprowadza na trop eseistycznego autobiograficznego „ja”. O eseju w kontekście autobiografii pisze M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2001, s. 17–18. Szerzej zob. także: M. Wyka, *Esej jako autobiografia (o Jerzym Stempowskim)*, w: *Literatura źle obecna (rekonesans)*, Londyn 1984; R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006; A. Galant, *Inność i mimikra. Eseistyka Marii Kuncewiczowej*, w: eadem, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*, Warszawa 2010, s. 105–145, 145–152. Szerzej o eseju kobiecym zob. poświęcony mu numer tematyczny czasopisma „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2018, nr 1 (10), passim.

Zbliżona w formie bardziej do biografii *Srebrna Natalia* Kiry Gałczyńskiej sytuuje się natomiast na jednej z najwyższych pozycji na liście narracji o rodzinie, matce, przedstawionej w apologetycznym sposób. Oprócz Niki Strzemińskiej, poświęcającej się pisarsko wyłącznie tematowi twórczości oraz losom Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego⁶¹, Gałczyńska jest jedną z nielicznych autorek-córek, która od lat wyjątkowo skrupulatnie buduje ze swych tekstów kronikę biografii rodzinnej. Zdaje się, że temu projektowi pisarskiemu przyświeca nie tylko cel należytego utrwalania pozycji „genialnego poety” i jego „pięknej żony”, ale nawet pewnego rodzaju adoracja, przekształcająca się w kult ich życiorysów. Kira zatem – podobnie jak Natalia dbająca o pamięć i spuściznę po swoim mężu-poecie – kontynuuje jej pracę, rozszerzając spektrum archiwalnych działań o odszukiwanie korzeni matki, tajemniczej gruzińskiej księżniczki, pozostającej za życia w cieniu Konstantego Ildefonsa. Z tego względu Gałczyńska, choć jest autorką również fikcjonalnej prozy⁶², funkcjonuje w literaturze właściwie, podobnie jak Strzemińska, dzięki historii i przez historię własnych rodziców. Pisząc o nich, oczywiście pisze także o sobie, wspomina czasy dorastania, opowiada o relacjach między matką i ojcem na różnych etapach koegzystencji, lecz zdaje się nie spuszczać z oczu głównego celu przyświecającego jej literackim zmaganiom: „swoją przeszłość sprzed wielu, wielu lat ubieram w słowa, aby opowiedzieć o mojej niezwykłej mamie”⁶³. Troska o wydobycie z cienia nieznacząco obecnej w powszechnej świadomości Natalii Gałczyńskiej – nie tylko opiekunki twórczości poety i edytorce jego pism, ale również tłumaczki literatury rosyjskojęzycznej (Czechowa, Gorkiego, Żitkowa) oraz autorki literatury dla dzieci⁶⁴ – splata się z potrzebą usytuowania się pomiędzy

⁶¹ Piszę o tym szerzej w rozdziale zatytułowanym *Topologie choroby*.

⁶² Kira Gałczyńska jest autorką chociażby napisanej pod pseudonimem Konstanca Janowa powieści sensacyjnej *Śmierć za lasem* (Warszawa 1991) czy romansu *Jeszcze nie wieczór* (Warszawa 2013).

⁶³ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, s. 80.

⁶⁴ Natalia Gałczyńska po śmierci męża nie tylko kontynuuje pracę translatorską, ale również zaczyna tworzyć własną literaturę (także pod pseudonimem jako Anna Glińska), pisze m.in.: *Opowiadania abchaskie* (Warszawa 1952), *Kasia*

dwojgiem rodziców – ludźmi pióra, oraz z próbą kontynuowania ich pasji. Wizerunek altruistycznie nastawionej córki pielęgnującej pamięć o matce i ojcu okazuje się zatem niepełny i nieco wygładzony, ponieważ przykrywa dbałość o wpisanie własnego mikrożyciorysu w makrożyciorysy słynnych rodziców.

W *Srebrnej Natalii* autorka-córka „pięknej panny Naty” wyraża więc fascynację i uwielbienie dla postaci matki oraz jej enigmatycznego pochodzenia. Stawia sobie za cel odkrycie jej przeszłości, dotarcie do „prawdy” o postaci, a nie poprzestawanie jedynie na legendzie o niezwykłej urodzie i nieskazitelnym wizerunku utrwalonym w wierszach ojca.

[...] obraz Natalii powstawał z gwiezdnych nici, szafirowych blasków, księżycowej poświaty, z jakiejś tajemnicy, z niedopowiedzeń. A one przecież pojawiają się tylko w bajkach, nigdy w realnym życiu. [...] Tak myślałam i ja aż do czasu październikowych słonecznych dni 2005 roku. Wtedy to niemal z dnia na dzień postanowiłam zrealizować swoje wieloletnie marzenie i poszukać śladów owego mauretańskiego zamku, dotrzeć choćby do cieni gruzińskiej przeszłości mojej matki, odnaleźć tropy jej przodków [...]⁶⁵.

Kierowana ambicją sprostania założeniom biograficznego projektu, ale także po prostu ciekawością, doprowadza do tego, że matka decyduje się zdradzić genealogiczne i małżeńskie tajemnice. Prowokowanie rozmów, stosowanie forteli i nacisków ma na celu zarówno oddanie matce głosu, jak i maksymalne zbliżenie wiodące przy tym do samopoznania córki⁶⁶. Sprawia również, że staje się ona jedyną powiernicą intymnych sekretów, nie tylko spadkobierczynią, ale przede wszystkim beneficjentką artystycznego testamentu.

i inne (Warszawa 1963), *Dom na Celnej* (Gdańsk 1972), *O wrózkach i czarodziejach* (Warszawa 1973).

⁶⁵ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, s. 7–8.

⁶⁶ W szerszym kontekście na temat literackich form reprezentacji i (samo)poznania pisze Anna Łebkowska w rozdziale *Poznanie innego i poznanie siebie. Wobec inności literatury*, w: eadem, *Empatia*, s. 165–187.

Każdą niemal sytuację z przeszłości, każdy obraz mający gdzieś pod moimi powiekami muszę budzić w jej pamięci podstępem i podstępem zachęcać do rozmowy. Nie potrafię wciąż znaleźć klucza, aby zechciała stać się chętnym uczestnikiem rozmowy, aby zaczęła w tej rozmowie dominować, błyszczeć, co tak znakomicie potrafi, aby przestała być osobą odpowiadającą jedynie na zadawane pytania, a stała się narratorką swego życia, które dla mnie, jej córki, wciąż kryje same znaki zapytania. [...] Zdecydowała się wreszcie – i to było dla mnie najważniejsze – opowiedzieć mi o swoim życiu z Konstantym, moim ojcem, o dniach bardzo szczęśliwych, ale też i o godzinach mrocznych i smutnych, słowem – przekazać mi to wszystko, o czym wciąż nie bardzo miałam pojęcie, a do czego chciałam dotrzeć nie poprzez znane mi już dobrze wiersze, ale przez bohaterkę tej liryki, przez kobietę tak niezwykle kochaną przez mojego ojca⁶⁷.

W przeciwieństwie do Bienkowskiej, autorka nie pisze z pozycji zdystansowanej, lecz pozwala sobie na osobiste zwierzenia. Oscylowanie wokół postaci matki odsłania pragnienie coraz bliższego jej poznania, a w konsekwencji prowadzi do identyfikacji z nią. Wysiłki takiego utożsamienia nasilają się, gdy pragnienie to okazuje się niemożliwe do zaspokojenia. Wtedy pozostaje zaaranżowanie takiego „spotkania” w tekście, by za pomocą narzędzi metatekstowych, literackich stylizacji, za pośrednictwem rodzinnych materialnych pamiątek, okazujących się nośnikami autobiograficzności, „dotknąć” i zrozumieć życie, którego było się udziałem.

Dziś, kiedy tak dobrze poznałam życie Natalii i Konstantego, kiedy udało mi się dotknąć ich pradziejów, kiedy przemówiły stare dokumenty, poźółłke zdjęcia i nieznane mi postaci na nich przedstawione, rozumiem wiele więcej niż przed czterdziestoma laty. Rozumiem i staram się moją mamę głębiej poznać⁶⁸.

Poświęcenie deklarowane przez Gałczyńską w tekście i przez niego urealnione sprawia, że spomiędzy faktów ubranych w literacką (miejscami bajkową) formę przebijają sentymentalne wyznania

⁶⁷ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, s. 77, 79–80.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 140.

o tęsknocie za tym, co wraz ze śmiercią matki przeminęło również w życiu córki. Projekt ocalenia od zapomnienia figury Natalii zdaje się tutaj bezpośrednio wiązać z ratunkiem przed upływającym zbyt szybko czasem, przed starością, z wewnętrznymi rozterkami Kiry o potrzebie zaopiekowania się nią samą.

Z każdym rokiem, od tamtego ponurego listopada 1976, częściej i uważniej myślę o niej, patrzę w jej twarz, obserwuję jej rysy i odnajduję w nich mądrość, dobroć, miłość. I to daje mi siłę, żeby z sensem przeżyć następny dzień. Wiem, że się mną opiekuje, czuwa nade mną, że w każdej chwili mojego ziemskiego bytowania troszczy się o mnie jak przed laty. Czuję to⁶⁹.

Nostalgiczność tej narracji oraz skupienie autorki na własnej duchowości⁷⁰, tworzenie swego rodzaju „(auto)biografii duchowej”⁷¹ – doznawanie obecności matki, wrażenie jej ingerencji w doczesność, wyrażanie transcendentnych odczuć – sprawia, że doświadczenie zostaje zamknięte w poetyce epifanii⁷². (Auto)biografka zdaje się więc mediować między przeszłością a teraźniejszością, między wspomnieniem a wyobrażeniem, między tym, co racjonalne a estetyczne. Dlatego rolę archeolożki przeszłości w konsekwencji zmienia w rolę kreatywnej iluzjonistki, która pozwala jej na połączenie tego, co in-

⁶⁹ Ibidem, s. 304.

⁷⁰ Duchowość pielęgnowała w późnej twórczości oraz w formie zwrotu ku religijności także matka Ewy Bienkowskiej. O duchowości i autobiografii zob. M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 5–17. Ciekawym ujęciem form duchowości w odniesieniu do biografii pisanych przez kobiety zajęła się Michalina Korytowska w rozprawie doktorskiej (napisanej w 2016 roku pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Łebkowskiej) zatytułowanej „Przemiany we współczesnej biografistyce kobiecej” (tu zwłaszcza rozdział *O nowych formach duchowości w biografistyce*; maszynopis rozprawy znajduje się w Archiwum Pracy Dyplomowych Uniwersytetu Jagiellońskiego).

⁷¹ Zob. np. H. Broch, *Autobiografia duchowa*, przyg. do druku P.M. Lützelera, przeł. S. Błaut, Warszawa 2005.

⁷² O poetyce epifanii zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

tektualne, z tym, co emocjonalne, i skłania do snucia lirycznej wizji egzystencji, konstruowanej przecież tak chętnie przez jej ojca-poetę.

W relacjach międzyludzkich, a przede wszystkim rodzinnych, kluczowe okazują się szacunek i uważność – powiązane z „odróżnieniem innego od siebie”, o którym pisze Gilligan – a także uznanie własnej i cudzej podmiotowości. Kategoria uznania, obok etyki troski, jest zatem narzędziem pozwalającym na opis skomplikowanych procesów przypominania, wyobrażania i nadawania artystycznej formy afektywnym oraz symbiotycznym relacjom między matką a córką z uwzględnieniem psychologicznych, socjologicznych i kulturowych rozpoznań na temat tych mechanizmów. Wyrażanie za pomocą literatury uznania dla życiorysów bliskich oraz ich roli we własnym życiu łączy się również z pragnieniem spotkania się z uznaniem ze strony innych i auto-uznaniem.

Izraelska socjolożka Eva Illouz, badając współczesne relacje uczuciowe, zwraca uwagę na istotność tej kategorii dla funkcjonowania podmiotu nie tylko w stosunkach osobistych (rodzinnych, miłosnych), ale także w społeczeństwie i kulturze.

Obdarzanie uznaniem stanowi proces, w ramach którego wartość jednostki w wymiarze społecznym ustanawiana jest wciąż na nowo w relacjach z innymi i za pośrednictwem tych relacji. [...] Emocje – a mówiąc konkretnie, energia emocjonalna – są zatem źródłem rytuałów doprowadzających do powstania łańcuchów pozytywnych interakcji, dających się kolei skapitalizować w jakichś innych sferach, niekoniecznie wyłącznie w sferze emocji. Energia emocjonalna nagromadzona w sferach o charakterze czysto „społecznym” (krąg rodzinny, krąg przyjaciół) może zostać przetransponowana [...] w inne dziedziny, [...] uznanie zakumulowane w jednej sferze zostaje przeniesione do innej. [...] we współczesnych relacjach gra toczy się o afirmację podmiotowości, jej emocji, jej życia wewnętrznego, zwłaszcza zaś o ich uznanie przez inne podmioty⁷³.

⁷³ E. Illouz, *Dlaczego miłość rani. Studium socjologiczne*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2016, s. 187–189.

Doświadczenia traum, niespójności, konfliktów czy depresji, wyrażone przez autobiografki w poetyce negatywnej, zbiegają się z koniecznością i procesami „afirmacji podmiotowości” – zarówno przodków, jak i własnej. Afirmatywność może ułatwić próby wydostania się z klinczu zależności, niechęci czy niepamięci, wprowadzać odmienne perspektywy w ocenie patowych sytuacji, stymulować do zajęcia pozycji krytycznej, asertywnej, ale nie powierzchownej, krytykankiej czy zawłaszczającej. Okazywanie uznania i jego żądanie wpisuje się w dynamiczną strukturę relacji, w jakie owe podmioty wchodziły/wchodzą. Wewnątrz nich bowiem odbywają się ważne procesy dowartościowywania:

poczucie wartości własnej nie jest czymś uprzednim wobec interakcji albo czymś z góry ustanowionym, lecz domaga się bezustannego kształtowania i potwierdzania. [...] źródłem naszego poczucia wartości własnej jest to, jak radzimy sobie w relacji z innymi⁷⁴.

Kondycja podmiotu względem uznania i poczucia wartości wiąże się również z negocjowaniem autonomii. To szczególnie istotne, ponieważ autonomia jest zarówno punktem dojścia, jak i sednem emancypacji kobiet⁷⁵. Gdy zatem autorki-córki „spoglądają” na przeszłość własnych matek i próbują względem nich się usytuować, zachowanie równowagi między poczuciem autonomii a potrzebą uznania (dwojako rozumianego) okazuje się zadaniem wymagającym zaangażowania, kontroli i równowagi, a także, lub przede wszystkim, znalezienia języka do stworzenia autobiografii uwzględniającej potrzebne w tej relacji proporcje.

Między innymi z takich względów wynikać mogą różne motywacje autobiografek, dla których nazywanie uczuć – lęków, kompleksów, nawyków, potrzeb, tęsknot – oraz dystrybuowanie emocji w tekście staje się kłopotliwym zagadnieniem biografio- i tożsamościotwórczym, a ponadto wiąże się z autonomizacją i emancypacją podmiotu kobiecego. Można uznać, że rodzina funkcjonuje jak scena dla rozgrywających się psychoanalitycznych seansów. Wpisana

⁷⁴ Ibidem, s. 179.

⁷⁵ Ibidem, s. 210–213.

w „(auto)biografie rodzinne”, poddana poetyzacji intencja oddania złożoności oraz polifoniczności relacji między córką a jej rodziną okazuje się trudną operacją na psychice, wymuszoną przez konieczność upublicznienia własnych wewnętrznych zmagają. Reprezentacja doświadczenia ma bowiem zawsze źródło w czymś wnętrzu. Decyzja o wydobyciu z siebie tego, co najważniejsze, a czasem niewyraźne, i wystawieniu się na ocenę zostaje poprzedzona sytuacją „dogadania się” ze sobą, wynegocjowania granic pamięci, powinności i opowieści. Dochodzi zatem do sytuacji podwójnego quasi-dialogu – w akt „komunikacji” wchodzi dodatkowo relacje autobiografka–rodzina (matka, ojciec, dzieci, przodkowie) i relacje autorka–odbiorca. To tak, jakby autorki nie tylko przeglądały się w narracji niczym w Lacanowskim lustrze, ale były też zależne zarówno od własnego, jak i po Bachtinowsku rozumianego „cudzego słowa”⁷⁶.

Wszystko to natomiast odbywa się podług obowiązujących powszechnie reguł dyskursu terapeutycznego (wiodącego prym w kapitalizmie)⁷⁷, obligującego do samoorganizowania się „ja” autorskiego dzięki zdobytej wiedzy psychologicznej. Jej wskazówki, jak w kompasie, mają pomagać w poruszaniu się po zagmatwanych strukturach procesów myślowych i uczuciowych. Powszechny, zinstytucjonalizowany wymóg autoanalizy i samodoskonalenia, niewolny od politycznościowych źródeł, przekłada się na psychologizację i narratywizację „ja”⁷⁸, ale sprowadza doświadczenie do diagnozowalnych oraz przewidywalnych mechanizmów, poddając je klasyfikacji i kuracji. Okazuje się jednak – i tego dowodem są tak różne od siebie analizowane przeze mnie autobiografie – że najbardziej niedostępne miejsca emocjonalnych relacji, meandry psychiki i kadry pamięci można wyrazić wyłącznie za pomocą metafory.

⁷⁶ Zob. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 162. Dziękuję za tę wskazówkę dr Beacie Małgorzacie Wolskiej.

⁷⁷ Eva Illouz jest również autorką studium *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010.

⁷⁸ Wspomina o tym Illouz w jednym z wywiadów: *Praca „ja”*. Z *Ewą Illouz rozmawiają Mateusz Halawa i Agata Dembek*, przeł. Ł. Zaremba, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 11–17.

Wyrwan(i)e z codzienności

Śmierć rodziców, śmierć matki – nagła czy od dłuższego czasu przewidywana – zawsze wyrывa z codzienności i wiąże się z zaburzeniami w samopoczuciu oraz prozaicznym funkcjonowaniu. W klasycznej pracy *Żałoba i melancholia* Zygmunt Freud zwraca uwagę na to, że:

Głęboka żałoba, reakcja na utratę ukochanej osoby, zawiera [...] nastroj boleści, związana jest z utratą zainteresowania światem zewnętrznym – o ile nie przywodzi on na myśl osoby zmarłego [...]. Z łatwością pojmujemy, że owo zahamowanie i ograniczenie „ja” to forma wyrazu wyłącznego oddania się żałobie, przy czym nie ma tu już miejsca na inne zamiary i zainteresowania⁷⁹.

Wskazując na zorientowanie myśli żałobnika wyłącznie na zmarłym, izolację i pewnego rodzaju hibernację, w której się znajduje, Freud nie podjął jednak ważnego i paradoksalnego aspektu – stan żałoby powoduje nie tyle ograniczenie „ja”, ile nastawienie, skupienie się na własnym „ja”. Opowieść o zmarłej/zmarłym okazuje się bowiem w konsekwencji zawsze opowieścią o sobie, byciu w sytuacji granicznej, o osobistej katastrofie, mającym psychosomatyczne objawy kryzysie podmiotu zwróconego przede wszystkim ku własnym emocjom.

Doświadczenie utraty bliskiej osoby, z którą autobiografki łączyły silne, emocjonalne relacje, staje się nie tylko biograficzne, ale również narracyjne. Celem jest uporządkowanie bezradności związanej z odchodzeniem, poradzenie sobie z brakiem, rozpaczą i pustką. Dorosłe córki zmagają się więc z poczuciem osamotnienia, byciem opuszczonym dzieckiem, a nawet z radykalnym i ostatecznym odcięciem pępowiny, co sprawia, że przestają się czuć dziećmi własnych

⁷⁹ Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, w: idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 148. Zob. też o żałobie: M. Klein, *Żałoba i jej związek ze stanami maniacko-depresyjnymi*, w: eadem, *Pisma*, t. 1: *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*, przeł. D. Golec, A. Czownicka, Gdańsk 2007.

matek/ojców. To trudne także dlatego, że śmierć często poprzedzona jest etapem, w którym córki muszą wejść w rolę opiekunek rodziców, stać się matką własnej matki/własnego ojca. Ten stan wymaga zatem przemieszczenia w dotychczasowej przestrzeni relacji rodzinnych i usytuowania się w pozycji adekwatnej do sytuacji⁸⁰.

Praca żałoby – jednocześnie uniwersalna i osobista – powiązana z pracą nad uformowaniem na nowo struktury najbliższych relacji, ufundowana jest na wspomnieniach, dzięki którym przeszłość zostaje powtórzona i performatywnie przywrócona, a proces ten ma ułatwiać pojęcie tego, co niedostępne i niemożliwe do zrozumienia. Widmowa nieobecność i repetycje przeszłości mogą być niezdolne oraz prowadzić do obsesji, rozstroju niedającego ukojenia. Afektywny wymiar żałoby, niebezpieczeństwo nieskończonego i destruktywnego opłakiwania mogą zostać przekształcone w aktywne, kreatywne tryby reakcji na utratę oraz jej przepracowania. Ustabilizowanie wyrwania z codzienności okazuje się więc możliwe właśnie dzięki codzienności. Z pomocą przychodzą rytuały żałobne oraz drobne, powszednie zadania, a także poczucie obowiązku, by ożywić, zachować w pamięci i narracyjnie utrwalić jak najlepiej postać zmarłej/zmarłego⁸¹.

W procesie odgrywania [*acting out* – A.G.] przeszłość zostaje performatywnie ożywiona. Ponownie się ją przeżywa, jak gdyby była absolutnie teraźniejsza, nie zaś przedstawiana przez pamięć czy zapis, i jako to, co wyparte, powraca niczym widmo. Żałoba wiąże się z inną odmianą performatywności: z taką relacją wobec przeszłości, która zakłada, że różni się ona od teraźniejszości – to jednocześnie pamiętanie i dystansowanie się wobec przeszłości czy też jej aktywne zapominanie, a przez to dopuszczenie osądu krytycznego i umożliwienie powrotu do życia, szczególnie życia społecznego i obywatelskiego z uwzględnieniem

⁸⁰ Piszę o tym także w rozdziale zatytułowanym *Topologie choroby*.

⁸¹ Niemalże znaczenie ma również instytucjonalizacja śmierci i żałoby, zawsze zanurzona i „odgrywanej” w przestrzeni publicznej. Noszenie w sobie i na sobie żałoby odbywa się w przestrzeni prywatnej, ale zostaje też wyeksponowane na zewnątrz, wpisane w ramy publiczne – pogrzeb, czarny ubiór, wreszcie spisana i wydana opowieść zdradzająca czytelnikom szczegóły uporania się z tym doświadczeniem.

odpowiedzialności, wymogów i norm związanych z szacunkiem dla innych⁸².

Dominick LaCapra, analizując podobieństwa i różnice między nieobecnością a utratą, zwraca uwagę na bardzo ważną w kontekście badanych przeze mnie autobiografii kwestię, że w pracę żałoby zawsze wpisana jest perspektywa „powrotu do życia” i wizja przyszłości. Funeralny lament i skupienie się na utracie może prowokować do rozważań nad tym, co z owej utraty wynika i co z niej pozostało. Taka autorefleksja nie ma funkcji rewindykacyjnej, lecz niesie w sobie ładunek formacyjny i potencjalność, czyli dowartościowanie przeszłości i jednocześnie pozwala dostrzec przyszłość. Potencjalność i afirmatywność przeszłości, ocalanie od zapomnienia, ratowanie prywatnej historii przed upływającym i wymazującym czasem są charakterystyczne dla projektu „historii ratowniczej”⁸³, który zakłada nie tylko odkrywanie, przywracanie i udostępnianie przeszłości, ale przede wszystkim kreowanie dzięki wyobraźni narracyjnych wersji opowieści, na przykład o rodzinnych losach, oraz obieranie strategii estetycznych dla opisanego osobistych doświadczeń. Żałoba zatem uruchamia zarówno proces przepracowania cierpienia związanego z utratą, jak i proces opowieści, pisania.

W przytaczanych przeze mnie utworach autobiografiki realizują różne polityki żałoby – od depresyjnych wyznań (Berberysz, Nurowska, Rottenberg) przez powściągliwe i poprawnościowe sprawozdanie (Bieńkowska) aż do elegijnego i patetycznego *requiem* (Gałczyńska, Ligocka). Ujęte w literaturę studium utraty matki zależy od stopnia zaawansowania pisarek w praktyki autobiograficzne⁸⁴, od kunsztu literackiego profilującego reprezentowane doświadcze-

⁸² D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 90. Zob. szerzej także: K. Bojarska, *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 47–63.

⁸³ Zob. szerzej na ten temat: E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.

⁸⁴ O praktykach autobiograficznych w kontekście żałoby piszę też w rozdziale tytułowanym *Praktyki artystyczne w polu autobiograficznym*. Poddając analizie twórczość Ewy Kuryluk oraz Zuzanny Janin, wskazuję na kreatywny potencjał

nia. Ważna jest również perspektywa, z której autorki kreślą opowieści – inaczej bowiem kształtuje się narracja pisana ze środka rozpaczy, inaczej natomiast, gdy zostaje przetrwiona przez mijające lata, przefiltrowana przez konwencje⁸⁵.

Spośród interpretowanych przeze mnie utworów pisana najbardziej „na bieżąco” jest *Po tamtej stronie śmierci* Nurowskiej, którą autorka stworzyła głównie po to, aby rozliczyć się ze zmarłą matką, co potwierdza w dopisanym po latach fragmencie nowego wydania powieści oraz w wywiadzie rzece:

chciałam wykrzyczeć swój ból po stracie matki, chciałam się z Nią rozliczyć i wypomnieć wszystkie krzywdy, których jako dziecko od Niej doznałam. Dzisiaj inaczej to oceniam, myślę o swojej matce z czułością, jak zresztą o obojgu rodzicach. [...] To prawda, że przeżyłam koszmarne dzieciństwo w stalinowskiej Polsce, że moi rodzice, każde z osobna, płacili wysoką cenę, chcąc pozostać uczciwymi ludźmi. Zdarzało się mojej matce upaść bardzo nisko, ale nigdy nie sprzeniewierzyła się swoim ideałom i to ona wyposażyła mnie w busołę, dzięki której ocaliłam swoją godność w ciężkich czasach. Nie napisałam w tej ani w żadnej innej książce jednego zdania, którego bym się wstydziła⁸⁶.

zawarty w pracy żałoby, na jej dominującą rolę w koncepcyjnej działalności artystek czerpiących inspirację z życia i śmierci przemienionych w sztukę.

⁸⁵ Widać to dokładnie, gdy zestawimy którąś z pisanych po latach autobiograficznych opowieści o rodzinie, gdzie pojawiają się wspomnienia odchodzenia matki/rodziców, chociażby ze spisanymi na bieżąco odczuciami i refleksjami towarzyszącymi umieraniu matki, które odnotowały w swoich dziennikach Zofia Nałkowska i Maria Dąbrowska. Notowane w popłochu (uczuciowym i codziennym, zależnym np. od okoliczności wojennych) myśli, konfesyjne spostrzeżenia na temat tabu śmierci nie zdążyły zostać poddane czasowej i autorskiej korekcie, ale również nie są wolne od konwencji, chociażby diarystycznej. Szerzej o śmierci w dziennikach pisarek zob. G. Borkowska, *Opowiedzieć umieranie*, s. 35–47.

⁸⁶ M. Nurowska, *Po tamtej stronie śmierci*, s. 206–207. W rozmowie autorka jeszcze dodatkowo potwierdziła te słowa: „Kiedy pisałam książkę o matce, to dlatego, że ten temat mocno we mnie siedział, nie zdawałam sobie sprawy, że chodzi właśnie o »wypisanie« bólu czy zamknięcie pewnej sprawy. Zrozumiałam, że tak jest, jak już ją napisałam. Moje życie z matką się skończyło, wyszłam z jej cienia, właściwie dopiero wtedy poczułam się sierotą, ale mogłam iść dalej, bo się z nią rozliczyłam”. M. Nurowska, T. Raczyńska, *Matka i córka*, s. 63.

Zanim jednak autorka – znana już pisarka – po upływie ponad dwóch dekad podda zapisane w trakcie żałoby emocje autocenzurze, a rozrachunkowy ton złagodzi i usprawiedliwi, w powieści zdąży wykrzyknąć niezgodę na odejście matki, próbując zaklinać zastaną rzeczywistość, negować konsekwencje wiążące się ze śmiercią i jej przeżywaniem:

Słowo „żałoba” działa na mnie piorunująco. Nie! Nie jestem w żałobie. Nie chcę nosić po tobie żałoby. Na razie leżysz na stole w szpitalnej kaplicy. To wszystko⁸⁷.

„Na razie”, czyli zanim się z tobą rozliczę – zdaje się dopowiadać autorka-córka, zawieszając następujące po sobie, konieczne sekwencje żałobnych zdarzeń i jednocześnie narrację. Tworzy w tej pauzie przestrzeń dla wypowiedzenia tego, czego matce nigdy nie była w stanie powiedzieć, i dopiero po tym akcie może nastąpić etap uświadomienia sobie straty oraz jej zaakceptowania.

Nazwania uczuć, które budzą opór i trawią od środka, ale już z większego niż Nurowska dystansu, podjęła się Rottenberg. *Proszę bardzo* jest bowiem zapisem zarówno depresji, jak i żałoby wielokrotnej – autorka oplakuje w autobiografii nie tyle śmierć matki czy rosyjsko-żydowskich przodków (w większości zmarłych w czasie wojny lub w jej wyniku), ile śmierć syna w niewyjaśnionych okolicznościach. Autobiografka nie ukrywa, że celem jej pisania jest auto-terapia, wycofanie w sferę prywatności i „odzyskanie czucia” zahamowanego przez nagromadzone latami nieszczęścia, winy i straty:

Teraz, po dziesięciu latach letargu, jakiejś niemożliwej do wyjaśnienia hibernacji mózgu, nagle zapragnęłam dowodów. Zapragnęłam zakończyć ten rozdział, zamknąć go wreszcie, jak zamykam życie ojca, życie mamy, życie mojej nieznannej rodziny z obu tajemnicznych linii. Żeby tylko pastylki szczęścia nie znieczuliły mnie na empatię. Żeby odzyskać trochę dobroci, której źle lokowany nadmiar stał się przyczyną tylu nieszczęść. (Tak mi się wydaje, że można tu mówić o źle lokowanym nadmiarze i braku umiejętności; właściwie o niezdolności). Żeby wysilić

⁸⁷ M. Nurowska, *Po tamtej stronie śmierci*, s. 67.

pamięć własnego dzieciństwa, która pomoże mi zrozumieć, dlaczego zrobiłam swojemu dziecku to wszystko, co się określa mianem toksycznego wychowania⁸⁸.

W wypowiedzeniu „bezforemnej” prawdy autorka upatruje szansy na otwarcie psychicznych i emocjonalnych zakamarków, zmierzenie się z wypieranymi lub zakrywanymi zasłoną milczenia faktami. Odwaga i bezkompromisowość – charakteryzujące Rottenberg w jej pracy kuratorskiej – mają więc przysłużyć się samej autorce w konfrontacji z bolesną przeszłością, ale także z niepewną przyszłością, w której pobrzmiewają echa niepokoju, żalu i niespełnienia. W ten sposób autobiografka przełamuje autodestruktywne reakcje i zdaje się podejmować próbę ratowania nie tyle pamięci po tych, którzy odeszli, ile ratowania siebie, włączania ciała i emocji w inny, nowy rytm – parafrazując słowa Irigaray.

Wyjawienie cierpienia jest, ze strony kobiet, jakimś aktem prawdy. Równa się też pewnemu działaniu katartycznemu, jednostkowemu i zbiorowemu. Kobiety zmuszone tać to, co przeżywają, zmieniają to w symptomy fizyczne, w niemotę, paraliż itp. Nakłanianie, by publicznie zmanifestować jednostkowe i zbiorowe bóle daje skutek terapeutyczny, pozwalający uwolnić ciało i włączyć je w inny rytm⁸⁹.

Zupełnie inaczej śmierć matki opisuje Bieńkowska, u której dystans (czasowy i geograficzny) odgrywa kluczową i podwójną rolę – pisarka przywołuje ten moment po ponad trzech dekadach, a wspomnienia związane z tym doświadczeniem przypadają na okres jej emigracji i odseparowania od rodziny. Powściągliwość narracji jest zatem związana wprost z nieobecnością córki podczas umierania matki, a także z niebezpośrednią wiedzą na ten temat. Autorka *Domu na Rozdrożu* po wyjeździe z Polski odwiedziła rodzinę zaledwie trzy razy, a właściwie dwa, ponieważ: „Trzecia [wizyta – A.G.], we wrześ-

⁸⁸ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, s. 11–12.

⁸⁹ L. Irigaray, *Je, tu, nous*, s. 132, cyt. za: K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie*, Kraków 1999, s. 89.

niu 1990 roku, była związana z pogrzebem Matki [...]”⁹⁰. Bieńkowska, niemal naśladowując formę szpitalnego aktu zgonu, sprawozdaje: „umarła spokojnie, bez przytomności, na kolejne zapalenie płuc”⁹¹, a następnie przytacza zapośredniczoną relację brata o ostatnich męszących chwilach życia matki:

z opowiadań Brata znam etap poprzedzający śmierć. Dusiła się, zwłaszcza w pozycji leżącej, nawet na spiętrzonych poduszkach. Płuca odmawiały swej funkcji. Spędzała więc ostatnie noce w domu na stojąco, oparta obiema rękami o biurko. Tak przychodził świt. Walczyła o życie, nie chciała odejść⁹².

W opisie doświadczenia straty rodzicielki uderzają – kontrastujące z narracjami Gałczyńskiej czy Nurowskiej – nieemocjonalność, pogodzenie się z naturalnymi kolejami losu, nierozpamiętywanie śmierci, której nie była świadkiem. Autorka nie wyraża poczucia winy z tego powodu (tak jak chociażby Berberysz, wyrzucająca sobie decyzję o odejściu od łóżka umierającej matki), zdaje się pogodzona z przeznaczeniem, więc zamiast pracy żałoby wykonuje pracę analityczną i podsumowującą:

Ta ogromna sprawa, życie osiemdziesięcioletnie naszej Matki, jego [ojca – A.G.] towarzyszyki od połowy lat 40., poetki, czarownicy w swojej grocie, pełnej śmiesznych drobiazgów – zostało zakończone⁹³.

Wycofanie emocji związanych ze śmiercią matki, wyciszenie rozpaczy oraz brak wzmianek o jakiegokolwiek formie żałoby po zmarłych (w ciągu pół roku) obojgu rodzicach potwierdza sformułowane przeze mnie powyżej wnioski o roli Bieńkowskiej bardziej jako biografki i eseistki niż córki, a także udowadnia siłę konwencji, jej „sztuczność” i kreatywność, według której autorka zmienia wydarzenia i postaci z własnej autobiografii w przedmiot/obiekt literacki.

⁹⁰ E. Bieńkowska, *Dom na Rozdrożu*, s. 223.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*, s. 224.

Ujawnia to zresztą, notując jedno z nielicznych i najbardziej szczerych wyznań zdradzających jej własne wewnętrzne rozterki: „Żałuję, że nie stawiałam pytań, że nie dowiedziałam się więcej, ale czasy snucia legendy nie sprzyjają wypytywaniom”⁹⁴.

Praca żałoby wykonywana w celu wycofania się z zaangażowania w relację z osobą zmarłą i przeniesienia tej relacji w świat wewnętrzny okazuje się również formą uporania się z samotnością. Potrzeba obecności – nie tylko rzeczywistej, ale także wyobrażonej – osób, z którymi odczuwana jest osobista więź, zbliżenie się przez opowieść do rodziny, przodków, wpisanie we wspólnotę (zmarłych) jest formą szukania bezpiecznej przestrzeni akceptacji i przynależności. To też forma leczenia po osieroceniu⁹⁵. Autorki prześwietlają prywatność przez pryzmat własnego ciała, które zdaje się kurczyć i odczuwać fantomowy ból po amputowanej więzi z matką.

Więź łącząca umierającego z innymi ludźmi zostaje w momencie śmierci przecięta; ale ta część owej więzi, co tkwi w psychice osób osieroczonych, trwa nadal; trwać musi, nie gaśnie w nich przecież natychmiast ów żywy splot wrażeń i uczuć [...]. I otóż zachodzi charakterystyczny fakt: jak ranny, któremu odjęto rękę, długo jeszcze po odjęciu czuje ją najwyraźniej, tak człowiek, którego obumarła istota połączona jest z nim węzłami bliskiego współżycia, długo jeszcze czuje jej obecność, ba, wierzy bezwzględnie w możliwość obcowania z nią nawet⁹⁶.

⁹⁴ Ibidem, s. 73.

⁹⁵ Warto tu wskazać na ważną autobiograficzną książkę na temat odchodzenia matki autorstwa Marcina Wichy, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017. Nie analizuję jej, ponieważ uważam, że temat relacji między matką a synem, szczególnie w kontekście żałoby, zasługuje na osobne omówienie i zestawienie chociażby z kanonicznym utworem Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi* (Wrocław 1999) i np. niedawno wydanym tomem poetyckim Michała Szymanika *Dziury w policzkach* (Poznań–Warszawa 2018).

⁹⁶ Cyt. za: M. Czermińska, *Ja i fantomy (Maria Kuncewiczowa)*, w: eadem, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 79. O jednoczesnym funkcjonowaniu w przestrzeni metafizycznej oraz w relacji z utraczoną bliską osobą w kontekście fantomiczności pisze Czermińska, analizując autobiograficzną trylogię Marii Kuncewiczowej, na którą składają się: *Klucze* (Londyn 1943; Warszawa 1977), *Fantomy* (Warszawa 1972), *Natura* (Warszawa 1975). „Idea fantomiczności mówi o dwoistości świata, w którym jednocześnie i obok siebie przebywają żywi ludzie i przestrzeń. Teza Kuncewiczowej o tym

Bywa więc, że autobiografki budują w narracjach rodzinne sanktuarium, by w nim uczucie opuszczenia zastąpić identyfikacją. O takim stanie piszą chociażby Gałczyńska i Ligocka, wprowadzając tym samym podniosły, transcendentny, wręcz metafizyczny nastrój.

W *Dziewczyńce w czerwonym płaszczyku* Ligocka wspomina, że dowiedziała się o śmierci matki w tym samym czasie, gdy opuścił ją ukochany partner. Przeżywanie podwójnej straty wzmogło bezradność i poczucie winy oraz potrzebę całkowitego utożsamienia się z utraconą postacią:

Również śmierć mojej mamy jest moją winą. Byłam wobec niej w ostatnim czasie taka bezwzględna. Nie dość się o nią troszczyłam. Winna, winna, winna... [...] Gdybym ja ją jeszcze tylko mogła poprosić o wybaczenie! – myślę zrozpaczona. – Za wszystko! [...] Po powrocie od razu poszłam do synagogi i płakałam tam tak, jak ona zawsze zwykła płakać w synagodze. Miałam nawet ze sobą jej koronkową chusteczkę. Wszędzie czułam jej obecność i od tego czasu wiem, że jestem pod wieloma względami moją własną mamą. Mam wrażenie, że jej dusza po śmierci wskoczyła w moje ciało⁹⁷.

To wyznanie wyróżnia się afektacją, teatralizacją uczuć i rytuałów pośmiertnych, które mają działać na autorkę-córkę katartycznie, a także nadać sytuacji żałoby majestatu. Również Gałczyńska w swoich ekspedycjach w przeszłość, wiedzona potrzebą honorowego upamiętnienia matki – o czym wspominałam wyżej – idealizuje matkę i zastanawia się, formułując retoryczne pytania⁹⁸, nad tym, czy choć trochę udało jej się do tego ideału zbliżyć.

podwojeniu odnosi się przede wszystkim do rzeczywistości psychologicznej i estetycznej: świat fantomiczny istnieje w obszarze życia duchowego jednostki, wewnątrz wyobraźni i pamięci, a intersubiektywność uzyskuje dzięki ekspresji i utrwaleniu w sztuce⁹⁷. Eadem, *Ja i fantomy*, s. 80. W *Fantomach*, oprócz obecności elementów radzenia sobie ze stratą, należy również zwrócić uwagę na skomplikowaną relację między matką a córką.

⁹⁷ R. Ligocka, *Dziewczyńca w czerwonym płaszczyku*, s. 423–425.

⁹⁸ Zob. K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, s. 304.

W perspektywie powyższych rozważań dotyczących autobiografii okazuje się, że wspomniani na początku rozdziału autorzy teoretycznych rozważań – Nussbaum, Margalit, Barthes – dla których moment śmierci matki oraz praca żałoby po jej utracie stały się impulsem do sformułowania naukowych esejów, intymną opowieść o bezsilności, tęsknocie, rozpaczony zastępują tekstem analizującym to doświadczenie z szerszej, ogólnoludzkiej, filozoficznej perspektywy. Śmierć matki, która wywołuje uczucia paraliżu i rozpadu, okazuje się również – paradoksalnie – mobilizująca do pracy nad sobą, wysiłku intelektu, utrwalonego w procesie estetycznym i praktyce pisarskiej⁹⁹. W przeciwieństwie do analizowanej przeze mnie autobiograficznej prozy, eseści zapisali prywatność w uporządkowanej metanarracji. Ta „zastąpiona”, peryfrastyczna artykulacja osobistych przeżyć jest przez autorów ujęta w „poetykę pośredniości”, która kształtuje się

pod wpływem tego, jak podmiotowość pisząca włącza inne podmioty tak, by – w tym performansie fantazmatycznej intersubiektywności – pisarz zyskiwał nadludzką wszechmoc obserwacji, która pozwala stworzyć performans bycia, możliwy dzięki bliskości obiektu¹⁰⁰.

⁹⁹ W tym miejscu warto przywołać na zasadzie kontekstu teksty polskich teoretyczek i krytyczek literatury, które utrwaliły doświadczenie śmierci ojca. Mam na myśli wymieniony wyżej artykuł Grażyny Borkowskiej, która tekst teoretyczno-literacki zadedykowała „Mojemu Ojcu”, a także jedyną jawnie autobiograficzną książkę Ingi Iwasiów, *Umarł mi. Notatnik żałoby* (Wołowiec 2013), w której autorka utrwała bezpośrednie zmagania ze stratą. Fascynująca jest również wspomnieniowa opowieść Ewy Kraskowskiej o dziadku – księdzu Kaing-Ba – powstała po jego śmierci, zob. E. Kraskowska, *Ksiądz Kaing-Ba, mój dziadek*, „Autobiografia. Literatura, Kultura, Media” 2016, nr 1 (6), s. 113–118 (oraz <http://kraskowska.blogspot.com/>).

¹⁰⁰ L. Berlant, *Okrutny optymizm*, przeł. K. Bojarska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/346/669/> (dostęp: kwiecień 2017), s. 3. Termin „poetyka pośredniości” sformułowała w kontekście rozważań o apostrofie i mowie pozornie zależnej Barbara Johnson, na pracach której swoje rozważania opiera Lauren Berlant

Pozorny pragmatyzm i dystans wpisany w prywatną narrację ujętą w ramy modalne eseju filozoficznego „wcale nie jest dystansem, lecz stylem emocjonalnym normatywnie skojarzonym z praktyką retoryczną”¹⁰¹ oraz praktyką teoretyczną. Co więcej, teorie i idee te (mające również pewne ograniczenia, które ujawniają się chociażby podczas interpretacji polskiej literatury) zostają tak samo utekstowione, jak rodzinne genealogie we wspomnieniach autorek. Dlatego więc tak ważne wydaje się zwrócenie uwagi na to, że głównym wyznacznikiem pozwalającym na paralelę tych dwóch form autobiograficzności jest projekcja rzeczywistości utrwalona w literaturze¹⁰².

(zob. szerzej B. Johnson, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, „Diacritics” 1986, No. 1, s. 26–47).

¹⁰¹ L. Berlant, *Okrutny optymizm*, s. 5.

¹⁰² Dziękuję prof. Indze Iwasiów za tę sugestię badawczą.

Praktyki artystyczne w polu autobiograficznym

(Miriam Kohany i Ewa Kuryluk, Maria Anto i Zuzanna Janin)

Pierwsze zdjęcie, jakie świadomie przeżyłam, to zdjęcie mojej matki, jeszcze zanim mnie urodziła. [...] Mama siedzi przy starym radiu, takim, które miało zielone oko i dwa pokrętła – jedno do regulowania głośności, drugie do wyszukiwania stacji. To radio stało się potem towarzyszem mojego dzieciństwa i z niego dowiedziałam się o istnieniu kosmosu. [...] Wierzyłam, że poprzez to radio odzywają się do mnie inne układy słoneczne i galaktyki, które wśród trzasków i szumów wysyłają mi wiadomości, a ja nie umiem ich rozszyfrować. Wpatrując się w to zdjęcie jako kilkuletnia dziewczynka byłam przekonana, że mama szukała mnie, kręcąc gałką radia. Niczym czuły radar penetrowała nieskończone obszary kosmosu, próbując dowiedzieć się, kiedy i skąd przybędę. Jej fryzura i ubiór (duży dekolt w łódkę) wskazują, kiedy zrobiono to zdjęcie – to początek lat 60. ubiegłego wieku. Patrząca gdzieś poza kadr, nieco zgarbiona kobieta, widzi coś, co nie jest dostępne oglądającemu to zdjęcie. Jako dziecko rozumiałam to tak, że ona patrzy w czas.

Olga Tokarczuk*

* O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk, laureatki literackiej Nagrody Nobla 2018, Svenska Akademien, Sztokholm 2019.

Matka Polka Cieleśna

Musimy także znaleźć, odnaleźć, wynaleźć słowa, zdania, które mówią o związku najbardziej archaicznym i najbardziej aktualnym z ciałem matki, z naszym ciałem; zdania, które tłumaczą więź między jej ciałem a naszym i ciałami naszych córek*.

Luce Irigaray

W dyskursie psychoanalitycznym, szczególnie Lacanowskiej koncepcji porządku symbolicznego, dla dziecka wkraczającego w następne etapy rozwoju najważniejszym obiektem identyfikacji jest ciało matki. Zamknięcie kobiecej podmiotowości właściwie wyłącznie w odniesieniu lub braku odniesienia do ciała kobiety zostało poddane rewizji przez psychoanalityków i psychoanalityczki po Zygmuncie Freudzie, szczególnie przez Melanie Klein, która w swoich analizach i teoriach zaczęła kłaść większy nacisk na badania relacji z obiektami, wpływu interakcji z otaczającą rzeczywistością na wczesne fazy rozwoju dziecka, a także przyczyn paranoidalno-schizoidalnych oraz depresyjnych stanów osób dorosłych¹. Następnie krytyczki feministyczne uwypukliły problemy dominacji męskiego spojrzenia, patriarchalnej konstrukcji porządku symbolicznego, a w formułowaniu języka i teorii psychoanalizy większej popularności relacji ojciec–syn niż związku matka–córka². Feministyczne ujęcie domagało się przełamania poetyki negatywności w postrzeganiu tych kwestii, zaprzestania ekonomizacji podmiotu kobiecego przez opisywanie go w kontekście braku i atrofii. Zaproponowano więc takie mówienie o rodzinnej relacyjności, dzięki któremu możliwe stało się dowartościowanie kobiecości.

Luce Irigaray wprowadziła w tym celu koncepcję *parler femme*, która uczyniła ciało najważniejszym medium wypowiedzania siebie

* L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 19.

¹ Zob. M. Klein, *Pisma*, t. 1: *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*, przeł. D. Golec, A. Czownicka, Gdańsk 2007.

² Piszą o tym także m.in. E. Korolczuk, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Kraków 2019; A. Gawron, *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka*, Łódź 2016.

jako kobiety³. Podobnie jak idea *l'écriture féminine*⁴ Hélène Cixous projekt Irigaray akcentował przede wszystkim znaczenie doświadczenia cielesnego, języka i relacji społeczno-politycznych w formowaniu świadomości, tożsamości relacyjnej i podmiotowości kobiecej; Irigaray poddała krytyce zachodnią, męską, patriarchalną tradycję przez przyjęcie strategii występowania z pozycji ucieleśnionej, czyli uwypuklającej znaczenie płci, i dążenia do sformułowania filozofii różnicy płciowej⁵. Rozważania jednej z najważniejszych przedstawicielek francuskiego feminizmu, Antygony XX-wiecznej filozofii, dotyczące pisania/wypowiadania „z wnętrza ciała” oraz kategorii różnicy płciowej, umożliwiającej poszerzanie horyzontu myślowego i przebudowywanie porządku społecznego, pozwoliły na ukazanie podmiotowości kobiet w kategoriach pozytywnych oraz podjęcie kwestii ekspresji tego, co nieprzedstawialne lub przedstawialne według niemieškocentrycznych klisz⁶. Dzięki temu kobiecość mogła być pojmowana nie tylko esencjalistycznie, lecz w kategoriach he-

³ „[...] przyjęcie takiej pozycji wypowiedzenia, jaką jest *parler femme*, czyli mówienie-jako-kobieta, świadczyć będzie tyleż o nowatorstwie, ile o wyjątkowości Irigariańskiej filozofii, która nie tylko wyrasta ze specyficznych warunków materialnych i historycznych, lecz daje również początki wielu innym nurtom intertekstualnym i perspektywom myślowym, kluczowym dla światowej refleksji humanistycznej”. K. Szopa, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*, Warszawa 2018, s. 14.

⁴ Zob. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.

⁵ Zob. np. L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, transl. G.C. Gill, New York 1985, s. 133–146; eadem, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Kraków 2010. Zob. K. Szopa, *Poetyka rozkwitania*, s. 13–31.

⁶ Katarzyna Szopa, poddając szczegółowej i syntetycznej analizie wczesne oraz późniejsze prace Irigaray, uwypukliła strategię pisarsko-performatywne i konceptualne filozofki, dzięki czemu zaprezentowała jej dorobek w zupełnie innej, szerszej i wnikliwej odsłonie. Badaczka odkryła strategię pisarską Irigaray opartą na wzorze roślinnego rozkwitania, analizując poszczególne etapy kształtowania się jej filozoficznej myśli – od kiełkowania, przez wzrastanie, aż do rozkwitania. Dzięki temu Szopa dotarła do „tkanki” Irigariańskiego tekstu, charakteryzując jego rytm i styl oscylujący między poezją a filozofią. Zob. K. Szopa, *Poetyka rozkwitania*.

terogeniczności, a reprezentacja kobiecego doświadczenia – także w kategoriach estetycznych⁷.

Wspomniane wyżej podejścia teoretyczne najlepiej odzwierciedlane są w kobiecych praktykach artystycznych, dzięki którym za pomocą sztuki wizualnej oraz literatury wyrażane zostaje to, co uznawane jest za niewypowiadalne, niewyraźne. Artystkom chodzi jednak nie tyle o nawiązanie do Freudowskiego Niesamowitego [*das Unheimliche*], Lacanowskiego wypartego Realnego czy dla odróżnienia semiotycznej *chory* Kristevy⁸, ile o wyrażenie potrzeby znalezienia własnego języka. To zaś wiąże się bardziej z Lyotardowskim ujęciem sztuki jako aktu ekspresji tego, co nieprzedstawialne, oraz prezentowania „kobiecej wyobraźni”, którą zaproponowała Irigaray. Wychodząc zatem poza paradygmaty i terminologię psychoanalizy, warto przyrzeć się strategiom estetycznym w dążeniach do reprezentacji doświadczenia i artykulacji kobiecej podmiotowości.

Artystki feministyczne (nawet jeśli same się tak nie definiują), które wykorzystują aspekty cielesności w swojej twórczości i dla których ciało staje się środkiem artystycznego wyrazu, balansują między tradycyjnymi kategoriami estetycznymi, dokonując przesunięcia ich tradycyjnych granic. W ten sposób na przykład Kantowska kategoria piękna i dobrego smaku⁹, czy szerzej – przyjemności estetycznej¹⁰, może być zastępowana Lyotardowską kategorią wzniosłości¹¹, która nakłada się na kategorię profanacji duchowości czy wstrętu/odrazy.

⁷ Zob. szerzej także: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.

⁸ Zob. np. J. Bator, *Julia Kristeva: kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6 (65), s. 7–26.

⁹ Zob. I. Kant, *Rozważania o uczuciach piękna i wzniosłości*, w: *Pisma przedkrytyczne*, przeł. D. Pakalski, M. Żelazny, Toruń 1999.

¹⁰ O kategorii przyjemności w teorii estetycznej interesująco pisze C. Korsmeyer, *Przyjemność estetyczna*, w: eadem, *Gender w estetyce*, przeł. A. Nacher, Kraków 2008, s. 44–70.

¹¹ Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1997 oraz idem, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 173–189.

Takie elementy rozbijania klasycznych kryteriów wartości estetycznej można odnaleźć we współczesnych¹² projektach artystycznych na przykład Carolee Schneemann, Cindy Sherman, Hannah Wilke, Tracey Emin. Na polskim gruncie zaś w sztuce drugiej połowy XX wieku (w dobie PRL-u) najbardziej reprezentatywne w tym nurcie stały się prace między innymi takich artystek, jak: Alina Szapocznikow, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum czy Natalia Lach-Lachowicz, a z roczników 60. chociażby Zuzanna Janin czy Joanna Rajkowska. Przyglądając się sztuce krytycznej i konceptualnej kobiet na przełomie XX i XXI wieku, Jolanta Brach-Czaina twierdzi, że:

Sztukę feministyczną w dzisiejszej Polsce można bez obawy popełnienia błędu nadmiernego uogólnienia uznać za sztukę najbardziej „kobiecą”, ponieważ artystki tego nurtu są świadome wymagań narzuconych przez kulturę ich płci i w tym obszarze pracują. Ich krytyczny głos dochodzi z kulturowej niszy, z getta społecznego, w którym umieszcza je tradycyjna, polska kultura. Zasady tej kultury w swej sztuce przyjmują i demonstrowują bardzo konsekwentnie. Zarazem ujawniają absurdy i obłudę narodowego systemu wartości przeznaczonych specjalnie dla kobiet. Artystki już dawno pokazały, że potrafią tworzyć „jak artyści”, co dziś jest już zupełnie zbędne. Potrafią też tworzyć jakby nie miały płci, która je naznacza [...], i to właśnie jest prawdziwym komfortem

¹² Klasyczne, kanoniczne wizerunki postaci kobiecych i przedstawienia kobiecego ciała, wywodzące się głównie z antyku, rozpowszechniane były przez personifikacje mitycznych bóstw, muz, alegorii, które wyobrażano jako postaci nagie, powabne i emanujące erotyzmem. Za jedną z pierwszych artystek, dostrzegających problem przedstawiania kobiecego ciała w sztuce i poddających krytyce męskie (czyt. patriarchalne, erotyzujące, szowinistyczne) spojrzenie oraz fallogocentryczne rozumienie piękna kobiecego ciała, uchodzi oczywiście Artemisia Gentileschi – XVII-wieczna malarka, pierwsza kobieta przyjęta do grona członków florenckiej Accademia del Disegno, która traktowała uprawianie sztuki w kontekście autobiograficznym jako projekt życiowy, czego najlepszym dowodem jest to, że artystka jako alegorię malarstwa ukazała siebie podczas malowania – *Autoportret jako alegoria malarstwa* (1639). Do jej najsłynniejszych przedstawień docenianych przez krytykę feministyczną należą również obrazy: *Zuzanna i starcy* (1610) czy *Judyta odcinająca głowę Holofernesowi* (1612). Zob. więcej: A. Lapiere, *Artemizja*, przeł. S. Kroszczyński, Poznań 2002.

wolności. Ale pracę u podstaw polskiej kultury, a właściwie harówkę wykonują artystki najbardziej kobiece, najbardziej feministyczne¹³.

Przez rzeźby, instalacje, fotografie, performansy – między innymi *Portret wielokrotny (czterokrotny)* (1967) Szapocznikow¹⁴, *Miejsce poetyckie* (1974) i pozostałe różowe konstrukcje Pinińskiej-Bereś¹⁵, *Sztukę postkonsumpcyjną* (1975) Natalii LL¹⁶, *Samoidentyfikację* (1980) Partum¹⁷, *Słodką dziewczynę* (1997) Janin¹⁸ czy *Satysfakcję gwarantowaną* (2000) Rajkowskiej¹⁹ – twórczynie zaakcentowały problem tego, że struktura społeczna, w której powinny funkcjonować jako kobiety i jako artystki, jest narzuconym konstruktem, nieodpowiadającym reprezentacji i doświadczeniu kobiet. Należy więc stworzyć przestrzeń alternatywną, jeśli nie w rzeczywistości, to chociażby w świecie sztuki. Co najważniejsze jednak, dzięki ukazaniu kobiecego ciała poza kanonem utrwalonego kulturowo piękna, za pomocą realistycznych lub wyolbrzymionych cech ciała chorego (Szapocznikow), ciała erotycznego (Natalia LL i Pinińska-Bereś), ciała poddanego polityzacji (Partum), ciała przemijalnego czy przeznaczonego do konsumpcji (Janin, Rajkowska) artystki uwzniośliły to, co w kulturze postrzegane było/jest jako naturalistyczne, odrażające, wstrętne, intymne, nietrwale, uchwyciły to, co kryje się pod pojęciem „kobiecej wzniosłości”.

¹³ J. Brach-Czaina, *Radzykalna sztuka kobieca w Polsce na przełomie XX/XXI wieku*, „Sztuka i Filozofia” 2004, nr 25, s. 76. Więcej na temat polskich współczesnych artystek por. *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa–Bielsko-Biała 2011.

¹⁴ Zob. A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2007.

¹⁵ Zob. *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999.

¹⁶ Zob. *Natalia LL Tęty. Teksty Natalii LL. O twórczości Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004.

¹⁷ Zob. *Ewa Partum 1965–2001*, eds. A. Stepken, B. Reichmuth, S. Jaklitsch, Karlsruhe–Warszawa 2001.

¹⁸ Zob. Z. Janin, *Biała kruk / White She-Raven*, Lublin–Warszawa 2016.

¹⁹ Zob. *Palma mnie przerosła. Z Joanna Rajkowską rozmawia Dorota Jarecka*, „Wysokie Obcasy”, 15.09.2007.

Kobiecie wzniosłe nie jest ani trybem retorycznym, ani kategorią estetyczną, ale obszarem doświadczenia, które stawia opór kategoryzacji, w którym podmiot wchodzi w relacje z innością – społeczną, estetyczną, polityczną, etyczną, erotyczną – która jest transgresyjna i nieprzedstawialna. Nie jest to także strategia dyskursywna, technika literacka czy styl wynajdywany przez pisarkę, ale raczej kryzys, którego doznaje pewien podmiot w związku z językiem i procesem reprezentacji²⁰.

W analizach doświadczenia splecionego z estetyzacją w odniesieniu do relacji matka–córka ważnym aspektem jest przewartościowywanie wizerunku Matki Polki²¹. Młodsze o pokolenie „córci” wymienionych artystek feministycznych poddają obrazy macierzyństwa i ciał matek estetycznej desakralizacji, graniczącej niekiedy z profanacją, oraz skupiają uwagę na związku matki z dzieckiem, poddając krytyce nie tylko mechanizmy kulturowego oraz wizualnego konstruowania kobiecości i macierzyństwa, ale także dekonstruując dominujące w społeczeństwie wzniosłe, majestatyczne uwarunkowania tych relacji. Ciała matek oraz związane z nimi bezpośrednio ciała dzieci/córek są przedmiotem artystycznych projektów między innymi: Katarzyny Górnej *Madonny* (w którym artystka nawiązywała do religijnej ikonografii), Elżbiety Jabłońskiej *Supermatka* (w którym artystka przedstawiła matki zajmujące się dziećmi i domem w strojach superbohaterów), duetu Zorka Project (Monika Redzisz i Monika Berezicka) *Matki*²² (w którym zaprezentowane zostały wizerunki matek z różnych warstw społecznych), Moniki Zielińskiej (Mamze-

²⁰ B.C. Freeman, *Feminine Sublime*, cyt. za: C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, s. 163.

²¹ O przewartościowywaniu wizerunku Matki Polki zob. szerzej: I. Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010.

²² W kontekście cyklu Zorka Project warto wspomnieć także o cyklu fotografii Rineke Dijkstry (*Julie, Den Haag, Netherlands, February 29 1994; Tecla, Amsterdam, Netherlands, May 16 1994* oraz *Saskia, Harderwijk, Netherlands, March 16 1994*) przedstawiającym młode nagie kobiety tuż po porodzie, trzymające noworodki na rękach, sfotografowane w ich własnych domach (w Holandii porody w domach są popularniejsze niż w szpitalach). Artystka udokumentowała intymne doświadczenie własnych znajomych, eksponując fizjologię ich ciał (sanitarny ręcznik zamiast majtek, cieknąca po nodze krew, blizna po cesarskim cięciu) przede wszystkim po to, by utrwalić intensywność emocji – poczucie szczęścia i dumy – towarzyszących temu doświadczeniu bycia kobietą-matką.

ty) *Genealogia/Ginealogia* [Blizna po matce] oraz *Jak dorosnę będą dziewczycą* (w których artystka podejmowała kwestie bezpośredniego, cielesnego pokrewieństwa z matką i motywy kobiety-dziewicy, ciąży i męczeństwa w patriarchalnym społeczeństwie) czy Anny Baumgart *Matka, Do Utworu o matce i ojczyźnie*²³, *Matki i córki, Dostałam to od mamy* (w których podkreślono konfliktowość stosunków matczyno-córczyny).

W przywołanych pracach współczesnych polskich artystek wizualnych uwagę zwracają przedstawienia (głównie nagich) ciał matek, nawiązujące do ikonografii religijnej w taki sposób, że symbole dolorystyczne, sakralne (spływający z nóg materiał przypominający całun, przebite gorejące serca, stygmaty na stopach) oraz emblematy tradycyjnie wiązane z niewinnością (biała suknia ślubna) zostają przerysowane i poddane subwersji. Matka Polka i jej ciało dzięki takiemu sportretowaniu zostają więc umiejscowione na granicy między uwzniośleniem i obrazoburstwem, fascynacją i przerażeniem, atrakcyjnością i wstrząsem.

Wracając na moment do ujęcia psychoanalitycznego, należy przypomnieć, że:

Julia Kristeva, szeroko czerpiąc z badań Mary Douglas, wiąże tę mieszaninę z ciałem matczynym jako miejscem, z którego pochodzi życie, miejscem, z którego wkracza się w śmiertelność i śmierć. Wszyscy jesteśmy zrodzeni z kobiety i ciało matki jako próg istnienia jest zarówno nieskalane, jak i zbrukane, święte, piekielne; jest atrakcyjne i odpychające; wszechmocne, a tym samym takie, z którym nie da się żyć²⁴.

Zob. *Rineke Dijkstra*, kat. wyst., Photographers' Gallery, London 1997, reprodukcje na s. 34–35, 38.

²³ Film powstał jako nawiązanie do *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff i został stworzony specjalnie na wystawę „Moja matka nie jest boska” (artystki: Anna Baumgart, Jadwiga Sawicka, Aleksandra Buczkowska, Dorota Buczkowska, Karolina Kowalska, Zorka Wollny), której kuratorkami były Anka Sasnal i Martyna Sztaba, eksponowanej w krakowskim Bunkrze Sztuki od 6 czerwca do 31 sierpnia 2008 roku.

²⁴ R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 119. Kristeva na określenie wyparcia z obrzydzeniem używa pojęcia abiektu: J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

Pisze też o tym Kazimiera Szczuka w odniesieniu do polskich realiów artystyczno-społecznych:

To, co pojawia się w postaci fantazmatów związanych z obrzydliwością, wydzielinami, jadem, truciem i błotem, jest wyobrażone jako rewers dobrotliwej, matczynej kobiecości. Matka-potwór, destruktor, wyłaniająca się jako wyparte, „nieusymbolicznione” oblicze Matki Boskiej, stale gdzieś towarzyszy sakralnemu uwzniośleniu poprzez „czysty”, czytelny kulturowy znak, jakim jest wizerunek Madonny²⁵.

Wybrane artystki nurtu sztuki krytycznej wykorzystują tę dwoistość (ale nie binarność) w taki sposób, by zwrócić uwagę na kobiecość w jej codziennej wersji, niebędącej wytworem stereotypizującego imaginarium. Praca na kobiecości przez eksploatację ciała staje się dla nich gestem oporu, aktem niesubordynacji, dowartościowującymi, lecz nie uświęcającymi kobietę jako tę, która ma ciało, tę, która może stać się/jest matką, ale także która nie musi podtrzymywać łańcucha powtórzeń, kalkować doświadczeń i ról społecznych.

Należy zwrócić uwagę na to, że niektóre z wymienionych projektów artystycznych mają charakter dokumentalny (Zorka Project), inne zaś są bardziej konceptualne (Baumgart). W obu przypadkach środki formalne nakładają się na strategie estetyczne, ale tym, co wydaje się je różnić najbardziej, jest aspekt doświadczeniowy i autobiograficzny wpisany w wizualną narrację. To rozróżnienie staje się ważne przede wszystkim wtedy, gdy u źródła praktyk artystycznych pojawiają się potrzeby wyrażania silnych emocji związanych z prywatną/intymną relacją rodzinną, relacją matka–córka. Uwidacznia się to na przykład w symultanicznej analizie obiektów i wypowiedzi Baumgart:

Cierpienie jest jak najbardziej wpisane w ten związek. Może wynika to z problemu konieczności oddania władzy. Normalnie jest tak, że jeśli masz rywala – uciekasz od niego lub walczysz z nim. Tutaj musisz, ba

²⁵ K. Szczuka, *Matka Polka i aborcja*, w: *Polka: medium, cień, wyobrażenie*, pomysł i oprac. A. Zawadowska, M. Rudaś-Grodzka, kier. nauk. M. Janion, kat. wyst., CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005, s. 234.

chcesz, strzec i chronić swoje dziecko, twoja rywalka jest jednocześnie osobą, z którą łączy cię głęboka więź miłości. W tym związku rośnie ci piękna, młoda kobieta, karmisz ją, pracujesz na nią. W niej jest twoje przemijanie, ale i twoja nieśmiertelność²⁶.

To, o czym mówi artystka – rywalizacja między matką a córką, więź pełna paradoksalnych sytuacji negocjowania pozycji i władzy – dostrzec można bez problemu w jej sztuce²⁷. Na przykład film *Do Utworu o matce i ojczyźnie* ukazuje dwie kobiety (matkę i córkę) w białych sukienkach w specyficznym „tańcu”, momentami przypominającym przepychanki, zmagania dwóch ciał w walce o dominację. Uchylone okno, przez które jedna i druga mają możliwość ucieczki, jest symbolem niemożliwości rozerwania toksycznej, traumatycznej symbiozy. Mottem i analogią – oprócz *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff – mogłaby być również słynna fraza Irigaray: *I jedna nie ruszy bez drugiej...* Rzeźbę *Dostałam to od mamy* – ukazującą matkę i córkę w sukniach ślubnych, łudząco do siebie podobnych, z krwawiącymi stygmatami na stopach – można natomiast interpretować zarówno w kontekście opresyjności ról oraz norm kulturowych przekazywanych z pokolenia na pokolenie, jak i w odniesieniu do (samo)-poświęcenia (psychicznego i fizycznego) matek stojących przed społecznie narzucaną odpowiedzialnością wychowania córek. *Casus* tego wątku w sztuce Baumgart, ale też w twórczości pozostałych wymienionych artystek, unaocznia zatem, jak za pomocą ironii, przesady, nieznośności i odrzucenia zostaje rozbity dyskurs estetyczny opierający się na kategoriach harmonii, przyjemności, patosu.

Wprowadzenie w przestrzeń odbioru sztuki dysonansu i napięcia związanego z przedefiniowaniem utrwalonych kulturowo wizualnych schematów wymaga zarówno minimalnej świadomo-

²⁶ *Dostałam to od mamy*, red. M. Jankowska, kat. wyst., Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2002, s. 181–182.

²⁷ Na temat sztuki Anny Baumgart, w tym także relacji matka–córka, zob. I. Gończarczyk, „*Każda boleść chce wyrazu*”. *Uwagi na marginesie wystawy „Zaśpiwajcie, niewolnicy” Anny Baumgart*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/207/361> (dostęp: 16.08.2017).

ści kontekstu, jak i pewnego rodzaju gotowości do zmierzenia się z tym, co wytrąca z emocjonalnej równowagi, a co wiąże się z podjęciem wyzwania zrozumienia. Powierzchniowość percepcji skutkuje banalizacją przekazu; jeśli w widzu/czytelniku nie zostanie otwarty pewien specyficzny obszar wrażliwości i zmysłowości, to proces interpretacyjny jest skazany na fiasko. Obiekt – czy to dzieło sztuki, czy dzieło literackie – wywołuje estetyczną translację w odbiorcy/czytelniku, która wymaga aktywności (psycho-fizycznej) w lokalizowaniu przeobrażenia reprezentacji²⁸ i doświadczenia w artystyczną kreację. Takie uczestnictwo opiera się na sprzężeniu zwrotnym i nie byłoby możliwe, gdyby nie działanie silnych afektów zespolonych z praktykami artystycznymi oraz odbiorczymi/czytelniczymi. U ich podstaw zaś leży potrzeba zbudowania kontekstu narracyjnego, który zazwyczaj ma powiązanie z potencjałami autobiograficznymi odbiorców/czytelników.

²⁸ „Artystyczna kreacja *per se* jest nie tylko ucieleśniona, ale również ucieleśniająca, ponieważ odbiorca poprzez aktywne uczestnictwo w tym »zorganizowanym wydarzeniu« konstituującym akt kreacji nabiera wymiaru materialnego. Dzieje się tak tylko wtedy, kiedy wykorzystujemy możliwość (czy też nieuchronność) wydostania się z poprzednich cielesnych wcieleń i przeobrażenia się w nowe”. R.C. Hoogland, *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*, Hanover–New Hampshire 2014, s. 20 [przeł. M. Glosowicz], cyt. za: M. Glosowicz, *Estetyka afektywna. Zarys metodologii badań literackich*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015, s. 50. Szerzej zob. M. Glosowicz, *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019.

Potencjały e(ste)tyczne i performatywne

Tylko dzięki sztuce możemy wyjść poza siebie, dowiedzieć się, co widzą inni z tego świata, który jest nie ten sam co nasz...*

Gilles Deleuze

Wierzę w coś takiego jak prawda. Wolę jednak, gdy prawda pojawia się w sztuce, literaturze, i tam przeciwieństwem prawdy także jest prawda**.

Susan Sontag

W analizie kobiecych praktyk artystycznych (sztuka, literatura) z perspektywy badań nad współczesną autobiografią – zaliczaną do „gatunków zmąconych”²⁹, co sugeruje raczej mówienie o formach autobiograficznych – istotne jest dostrzeżenie, że na kategorie estetyczne i konwencje, odnoszące się do sztywnych ram typologicznych, nakładają się podejścia nawiązujące do różnych poziomów oraz warstw doświadczenia. W sztuce/literaturze – opierającej się na wytwarzaniu oraz eksploataowaniu uczuć, emocji, afektów, doznań – zawierają się poetologie pamięci³⁰ i poetyki doświadczenia³¹, które profilują akty ekspresji oraz percepcję/interpretację. Co więcej, wizualne przedstawianie czy literackie wypowiedzanie obrazów i mechanizmów pamięci nie polega na przeniesieniu w przeszłość, lecz na mówieniu w teraźniejszości, które usytuowane jest w (psycho-somatycznym) doznaniu³².

* G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 43.

** Wypowiedź Susan Sontag w wywiadzie stanowiącym fragment filmu dokumentalnego *W sprawie Susan Sontag (Regarding Susan Sontag)*, reż. N.D. Kates, scen. N.D. Kates, J. Haptas, USA, HBO, 2014, 95 min.

²⁹ Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmąconych*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.

³⁰ Zob. *Poetologie pamięci*, red. D. Śnieżko, Szczecin 2011.

³¹ Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia: teoria, nowoczesność, literatura*, Warszawa 2012.

³² „[...] pamięć nie jest już oczywiście zdolnością do posiadania wspomnień: jest membraną, która za pomocą różnych sposobów (ciągłości, ale także nieciągłości, spowijania i tak dalej) kojarzy obszary przeszłości z pokładami rzeczywistości, z których jedne emanują z jakiegoś już obecnego wnętrza, drugie nadchodzą z zawsze przyszłego zewnątrz, a jedne i drugie nękają teraźniejszość,

Jeśli myślenie w kategoriach pamięci zmysłowej jest sposobem rozumowania zbliżonym do sposobu myślenia artystycznego (myślenia malarza, artystki performerki), dla którego charakterystycznym trybem komunikowania się jest doznanie, to nie poddaje się ono refleksji nad przeszłym doświadczeniem – mimo że niewątpliwie z takiego doświadczenia wynika – a raczej rejestruje przeżywany proces pamięci³³.

Doznania wypływają z ciała. To oczywiste. Ale sposób, w jaki możliwe staje się uobecnienie doznania w poetyce i interpretacji, jest kluczową kwestią, która zajmuje badaczki i badaczy dyskursu literaturoznawczego, czy szerzej – kulturowego. Przykładem niech będą chociażby zwrot somatyczny, a w polskich badaniach nawiązujące do niego, lecz proponujące oryginalne ujęcie projekty somatopoetyki³⁴ czy krytyki somatycznej³⁵ oraz zwrot afektywny; oba zwroty zaś traktowane są jako części zwrotu estetycznego. Wszystkie te perspektywy metodologiczne funkcjonują obok – interesujących mnie tu najbardziej – zwrotu performatywnego³⁶ oraz zwrotu auto/biograficznego³⁷, które również implikują konieczność odwoływania się do pozaliteraturoznawczego obszaru humanistyki.

która jest tylko ich spotkaniem”. G. Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, cyt. za: J. Bennett, *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sedyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 178.

³³ Ibidem, s. 171.

³⁴ Zob. A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 101–136.

³⁵ Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

³⁶ Zob. E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61; A. Burzyńska, *Zwrot performatywny*, w: eadem, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 243–266.

³⁷ Zob. A. Gajewska, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, w: *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 97–111; A. Nasiłowska, *Zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> (dostęp: 18.08.2017); eadem, *Herezje – wokół biografizmu i antybiografizmu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 129–136. O inwazjach autobiografizmu i zmianach w obrębie literatury dokumentu osobistego zob. również: J. Madejski, *Deformacje biografii*, Szczecin 2004.

Elizabeth Grosz, problematyzując kwestie somatyczności i podmiotowości, postrzega cielesność jako

konkretną, materialną, ożywioną organizację [oraz jako – A.G.] „niekompletną”, amorficzną [...] serię nieskoordynowanych potencjalności, które wymagają społecznego wyzwania, uporządkowania i długoterminowej „administracji”³⁸.

Ową „serią nieskoordynowanych potencjalności” jest afekt, który funkcjonuje jako „splot impulsów, wytrącających ze zwykłego biegu życia i działających niczym siła napędowa wymuszająca akt pisania i w efekcie także zapisanie tego aktu”³⁹. Aktywność twórcza staje się manifestem interakcji zapamiętanych faktów i afektów, reminiscencji i impulsów zmysłowych, zewnątrz i wewnątrz podmiotu, którego celem wydaje się nie tylko osobista ekspresja, lecz również interwencja w rzeczywistość i próba jej zmiany. Potrzeba nadania doznaniom/afektom oraz doświadczeniu formy narracyjnej lub wizualnej stanowi zatem źródło praktyk związanych z mechanizmami pamiętania/odpominania zasilającymi twórczość autobiograficzną.

W nawiązaniu do kanonicznej już koncepcji autobiograficznego trójkąta⁴⁰ jej autorka – analizując kwestie mobilności form autobio-

³⁸ E. Grosz, *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, New York–London 1995, s. 104, cyt. za: A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 350. Grosz (obok Braidotti) jest przedstawicielką feminizmu różnicy i kwestie ciała/cielesności podejmuje z perspektywy feminizmu korporalnego, o którym pisze więcej Monika Świerkosz w tekście *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 75–95.

³⁹ A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, s. 347 i passim. Szerzej na temat afektu zob. A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.

⁴⁰ „Dwa typy narracji autobiograficznej: świadectwo i wyznanie są sobie przeciwstawne jako postawa ekstrawertywna i introwertywna. [...] Jeśli utajony dawniej trzeci biegun [czyli wyzwanie – A.G.] wyobrazimy sobie jako punkt usytuowany ponad lub poniżej linii przebiegającej między biegunem ekstrawersji (postawą świadectwa) i introwersji (postawą wyznania), otrzymamy »trójkąt autobiograficzny«. Na pierwszym wierzchołku sytuuje się »ja« mówiące, na drugim – świat zewnętrzny przedstawiany w zapisie autobiograficznym, a na

graficznych we współczesnych dyskursach kulturowych – formułuje dwie tendencje w podejściu do referencjalności:

Jedna akcentuje dążenie do maksymalnej szczerości i wierności wydarzeniom (obserwowanym w świecie zewnętrznym lub we własnej duszy). Ta linia ostatecznie wyraża się najpełniej w dawaniu świadectwa, obwarowanego wymaganiami etycznymi, i polega na pełnieniu misji świadka w obliczu sytuacji ostatecznych. Druga wiąże się ze zwątpieniem w możliwość szczerości i wierności w pisarstwie autobiograficznym. Wyżej ceni zmyślenie, przekształcenie, kreację i doprowadza do stworzenia autofikcji, która zarówno odrzuca świadectwo, jak przekreśla autentyczność intymnego wyzwania⁴¹.

Na uwagę zwraca przede wszystkim aspekt etyczny konstytuujący obie te tendencje (stojący też oczywiście u podstaw autobiograficznego trójkąta), który zakłada albo przyjęcie przez podmiot zobowiązania prawdomówności⁴², albo nieetycznego (czyli wciąż pozostającego w kategoriach etycznych) odrzucenia takiego zobowiązania na rzecz estetyzacji i (auto)kreacji doświadczenia.

Należy jednak zwrócić uwagę na to, że autokreacja „przekreśla autentyczność intymnego wyzwania” tylko wtedy, gdy postrzegana jest w tradycyjnych i etycznych strukturach biografii jako dokumentu. Jeżeli zaś spojrzeć na tę kwestię z perspektywy estetyczno-afektywnej i performatywnej, okaże się, że poddana fikcjonalizacji, poetycka, hermetyczna czy awangardowa forma narracji może posiadać ładunek autobiograficzny nieustępujący poziomem intymności nawet najbardziej szczerzej, jawnej i podpartej faktografią biografii. Oczywiście, aspekt autokreacyjny zawsze zakłada jakiś stopień

trzecim – czytelnik”. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 23 i passim.

⁴¹ Eadem, *Ruchome granice autobiograficzności*, „Opcje” 2012, nr 1 (86), s. 27.

⁴² O kategoriach „umowy” i zobowiązania w lekturze autobiograficznej wypowiada się Philippe Lejeune: „Autobiografia to nie jest tekst, w którym ktoś mówi prawdę o swoim życiu. Przy takiej definicji autobiografia w ogóle by nie istniała, gdyż nie sposób powiedzieć prawdy o swoim życiu. Autobiografia jest wtedy, kiedy ktoś twierdzi, że mówi prawdę o swoim życiu. Tak więc jest to rodzaj zobowiązania”. P. Rodak, „Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie powiedziane”. *Rozmowa z Philipem Lejeunem*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 220.

dystansu i kamuflażu autora oraz pewien rodzaj mitologizacji czy mistyfikacji, co może wymykać się ramom modalnym tego hybrydycznego gatunku, ale nie jest to argument eliminujący możliwość rozpatrywania dzieła w kategoriach autobiograficzności. W takim przypadku oprócz wyzwania rzuconego czytelnikowi/widzowi, które zawsze wpisane jest w sytuację odbiorczą, przesunięciu uległyby: mające silny ładunek konfesyjny (a więc konotujący zamiar ujawnienia prawdy)⁴³ wyznanie przekształcone w akt ekspresji, a także świadectwo skonfrontowane ze śladem⁴⁴. Doskonałym przykładem

⁴³ „Autobiografia wpisała się w obszar poznania historycznego jako pragnienie wiedzy i rozumienia i w obszar działania jako obietnica ofiarowania tej prawdy innym, jak również w obszar relacji artystycznej. Jest to akt, który posiada rzeczywiste konsekwencje”. Ph. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 5. Georges Gusdorf twierdzi jednak, że: „Nie można przecież u twórcy-pisarza wyróżnić jakiejś prawdy samej w sobie o życiu, prawdy, która byłaby wcześniejsza od dzieła i miała w tym dziele znaleźć odbicie – bezpośrednio w autobiografii, mniej lub bardziej pośrednio w powieści czy poemacie”. G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 43.

⁴⁴ Choć prof. Czermińska wydaje się krytycznie odnosić do propozycji modyfikacji konstrukcji autobiograficznego trójkąta, gdy pisze: „Zwolennicy autofikcji odnoszą się bowiem niekiedy z lekceważeniem do dokumentów osobistych, których autorzy proponują pakt referencjalny i byłiby może gotowi patent na wyłączność przyznać wierzchołkowi trójkąta autobiograficznego, wskazującemu na postawę wyzwania, kosztem dwu pozostałych: wyznania i świadectwa” – to jednak, przywołując badania Pawła Rodaka nad codzienną praktyką pisarską i materialnością dzienników, badaczka dostrzega szansę alternatywnego odbioru autobiografii w doznaniu „obecności, dotknięcia” przez odkrywane „ślady rzeczywistej osoby”. M. Czermińska, *Ruchome granice autobiograficzności*, s. 25, 29. Z podejściem Czermińskiej do kategorii świadectwa polemizuje Ryszard Nycz, wskazując, że „w praktyce taka ekskluzja śladu przez świadectwo nie daje się zazwyczaj przeprowadzić (nie mówiąc o tym, że ślad nie daje się wyodrębnić jako samodzielne zjawisko językowo-semantyczne); chyba dlatego głównie, że śladowe rezzydya pozostają wpisane w intencjonalną strukturę świadectwa, jak też w nieintencjonalne cechy świadczącego podmiotu – niekiedy zresztą o wiele silniej świadczące o niedającej się pojąć czy przedstawić realności niż dyskursywnie formułowane orzeczenia czy proklamacje”. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 220. Kategorią śladu jako elementu autobiograficznej teorii zajmują się w dużej mierze badacze literatury Holocaustu, zob. np. A. Ubertowska,

tego, jak w kategoriach autobiograficzności – modyfikując pakt autobiograficzny czy autobiograficzny trójkąt – można rozpatrywać sfikcjonalizowane i upoetycznione formy literackie jest chociażby twórczość Adama Ważyka⁴⁵ czy Magdaleny Tulli⁴⁶ (nie tylko *Włoskie szpilki* czy *Szum*, ale też na przykład *Tryby*).

Lektura aporetyczna – dostrzegająca w parabolicznych, eliptycznych czy synekdochalnych formach narracji ładunek autobiograficzny – przenosi potencjał z etycznego na performatywny. Afekt pełni tutaj niebagatelną funkcję, ponieważ

odsyła do tego, co cielesne w języku i w reprezentacji, ale co pozostaje nienazwane i przebywa poza reprezentacją – i co za tym idzie, aktywuje nasze myślące ciało i domaga się zaistnienia w przedstawieniu, dążąc do tego, by stać się tym, co rzeczywiste. Zmysły są wehikułem afektu – transmitowany przez zmysły afekt jest więc katalizatorem naszego bycia w świecie, ale w reprezentacji to, co rzeczywiste, pozostaje już uprzedmiotowione i stanowi jedynie ślad afektu⁴⁷.

Tropienie śladów afektów w powiązaniu ze wspomnianiem, które nie jest wyłącznie przywoływaniem przeszłości, lecz aplikowaniem w teraźniejszość ponownie przeżywanych emocji sformatowanych według mechanizmów wyobraźni, ma na celu ożywienie pamięci (faktograficznej i zmysłowej) oraz znalezienie kodu do jej opisu. Dzięki środkom wyrazu (językowym, wizualnym) możliwa staje się nar-

Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 125–139.

⁴⁵ R. Nycz, *Literatura: lityry lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku „Wagonu” Adama Ważyka*, w: idem, *Poetyka doświadczenia*, s. 291–326.

⁴⁶ Zob. wywiad z pisarką: *Ludzik mi padł, więc gram następnym. Z Magdaleną Tulli rozmawiała Katarzyna Kubisiowska*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 30.10.2011, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10548289,Magdalena_Tulli_Ludzik_mi_padl_wiec_gram_nastepnym.html (dostęp: 18.09.2015), a także: M. Zaleski, *Niczym mydło w grze w scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6 (144), s. 33–47. Analizuję twórczość Tulli (*Włoskie szpilki* i *Szum*) z perspektywy studiów nad autobiograficznością oraz zwrotu afektywnego i koncepcji biodziedziczenia w rozdziale zatytułowanym *Więzi i więzy krwi*.

⁴⁷ M. Zaleski, *Estetyka zmąconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Małowskiej dwukrotnie*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, s. 137.

ratywizacja doświadczeń przez kształtowanie opowieści o wybranych momentach z życia nie tyle w kategoriach jego kopii zapisanej w języku czy obrazach, ile jako procesu przetwarzania i odgrywania symptomów minionej rzeczywistości przez podmiot „występujący nie jako sprawca, źródło czy nadrzędna instancja kontrolna, ale [...] jako medium, narzędzie i pełnomocnik czy delegat owej nieobecnej rzeczywistości”⁴⁸.

W myśleniu o estetycznej reprezentacji zespolonej z artykulacją doświadczenia należy wziąć pod uwagę sytuację odbiorczą wytwarzaną przez autora, silnie związaną z praktyką artystyczną i wpisaną w nią biografią. W aranżacji tej sytuacji tkwi bowiem potencjał performatywny – wychodząc od kreowania, inscenizowania „ja”, podmiot nakierowany jest na stawanie się, wyzwolenie, ale także na komunikację⁴⁹ i interwencję. Jeśli przyjąć definicję performatywności „jako przeświadczenie, że język nie tylko przedstawia rzeczywistość, lecz także powoduje w niej zmiany, a ponadto, że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć”⁵⁰, to podmiot praktyk artystycznych – nastawiony na działanie [*to perform*] i sprawczość [*agency*] – staje się podmiotem performatywnym.

Sekwencja przywołanych z przeszłości zdarzeń i ich usytuowanie w narracji sprawia, że „afektywna syntaksa”⁵¹ uruchamia proces interferowania między inscenizacją (literacką i/lub wizualną) a wy-

⁴⁸ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 222.

⁴⁹ Inga Iwasiów twierdzi, że „autobiograficzny trójkąt »przepisany« narzędziami krytyki feministycznej mógłby wyglądać tak: tożsamość–performans–komunikacja. Kolejność modyfikuje tę utrwaloną w »oryginalnym« trójkącie Małgorzaty Czermińskiej”. I. Iwasiów, *Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu*, „Autobiografia. Literatura, Kultura, Media” 2014, nr 1 (2), s. 9.

⁵⁰ E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 49.

⁵¹ Termin Mieke Bal: *Afekt jako siła kulturowa*, przeł. A. Turczyn, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, s. 33–46. „Afektywna syntaksa” wskazuje na to, że intensywność afektów wywołanych w odbiorcy zależy od konstelacji danych elementów czy to ekspozycji, czy formy narracji, nie zaś od poszczególnych komponentów.

wołanym w adresacie i odbiorcy poruszeniem. Akt performatywny pełni zatem funkcję bufora między działaniem a odczuwaniem i rozumieniem. „W procesie odgrywania [*acting out*] przeszłość zostaje performatywnie ożywiona. Ponownie się ją przeżywa, jak gdyby była absolutnie terazniejsza, nie zaś przedstawiana przez pamięć czy zapis, i jako to, co wyparte powraca niczym widmo”⁵². Widmowy charakter przeszłości – uobecniony przez opowieść, obraz – pozwala na literackie lub wizualne wywołanie z pamięci tego, co nieobecne, oraz przemyślenie, przewartościowanie własnego względem niej umiejscowienia. Docieranie do zakodowanych poziomów emocji jest skomplikowaną operacją chociażby przez to, że proces opisu, zliteralizowania emocji wiąże się z poddaniem ich ocenie z perspektywy współczesnej pozycji i samowiedzy podmiotu, poddaniem ich analizie, krytyce i cenzurze⁵³.

Zaangażowanie w wyobrażenie sobie etapów dochodzenia do samoświadomości oraz w ekspresję własnego intymnego języka wzbudza pewien rodzaj dyskomfortu, wywołuje „zmacone emocje”⁵⁴ ze względu na głęboko wpisane w kulturową praktykę przedstawiania kategorii etycznej odpowiedzialności oraz waloryzację opowieści o życiu (swoim czy rodzinnym). Gdy zatem podmiot praktyk artystycznych, podmiot performatywny, zmierza do wyjścia poza etyczne struktury przedstawiania wydarzeń minionych – przede wszystkim zaś doświadczeń intymnych, traumatycznych, granicznych – to za pomocą praktyk artystycznych umocowanych na autobiograficznym podłożu czy „estetyki afektywnej”⁵⁵ próbuje nie tyle „przekazać

⁵² D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 90.

⁵³ Pisze o tym więcej A. Margalit, *Emocje przypomniane*, przeł. T. Kunz, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, s. 65–94.

⁵⁴ O kategorii „zmaconych emocji” pisze Marek Zaleski, odwołując się do rozpoznań Sianne Ngai, autorki książki *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Massachusetts–London 2012. Zob. M. Zaleski, *Estetyka zmaconych emocji*, s. 95–138.

⁵⁵ „Estetyka afektywna, będąca narzędziem umożliwiającym konfigurację sposobów postrzegania i podziału wspólnej przestrzeni, w której afekty stają się elementami destabilizującymi i wzmacniającymi granice owych podziałów, ma zatem wymiar ontologiczny, epistemologiczny i etyczny (a nawet pedago-

sens własnej legendy”⁵⁶, ile dokonać transformacji Życia, Historii w obiekt artystyczny odzwierciedlający o wiele bardziej idiomatyczność doświadczenia.

W schematy narracji autobiograficznych drugiej połowy XX i początku XXI wieku dużo bardziej wpisane jest kreowanie własnego, autorskiego „ja”, ale z mocną świadomością zanurzenia modeli podmiotowości w warunkach społecznych⁵⁷. Konfrontacja z cudzym doświadczeniem prowokuje zmianę nastawienia z introwertycznego na ekstrawertyczne i jest zespolona nie tyle ze statyczną wiwisekcją, ile z dialogicznym, relacyjnym funkcjonowaniem podmiotu performatywnego⁵⁸. Kontaminacja jednostkowości tekstu oraz powtórzenia i ciągłej przemiany – podstawowych działań w ramach estetyki performatywnej oraz autobiograficznej – wpisanych w praktyki pisarskie i czytelnicze wiąże się z wytwarzaniem w akcie twórczym nie tylko przedmiotu, lecz także podmiotu, który podlega procesom autoreferencji i autokreacji. Czynność wielokrotnego przedstawiania (reprodukcji, przekształcania) siebie i opowieści o sobie wskazuje na iteracyjny⁵⁹ charakter biografii, która nie istnieje

giczny)”. M. Glosowicz, *Estetyka afektywna. Zarys metodologii badań literackich*, s. 61–62.

⁵⁶ Według Georges’a Gusdorfa autobiografia „ukazuje nam nie obiektywne etapy jakiegoś życia – ich dokładne zbadanie jest zadaniem historyka – lecz wysiłek twórczy, aby przekazać sens własnej legendy”. G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia biografii*, s. 45.

⁵⁷ „Samowiedza podmiotu o własnej tożsamości nie jest kwestią werbalnej proklamacji ukrytej (a wcześniej i gdzie indziej ustalonej) istoty osobowości, uzewnętrznienia wewnętrznej prawdy o własnej odrębności i integralności, uprzedniej i niezależnej od artykulacji. Jest bowiem przede wszystkim rezultatem autokreatywnej sztuki opowieści. Podmiotowa esencja okazuje się narratywizacją egzystencjalnych doświadczeń jednostki oraz efektem negocjacji jej widzenia siebie w toku społecznej, mediatyzowanej znakowo, interakcji z innymi”. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 200.

⁵⁸ Na temat relacyjnego funkcjonowania podmiotu, szczególnie w odniesieniu do estetyki, zob. np. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012. W szerszym kontekście, uwzględniającym polityczne aspekty relacyjnego umiejscowienia podmiotu kobiecego, zob. *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. A. Grzemska, I. Iwasiów, Szczecin 2017.

⁵⁹ Wyjaśnienie pojęcia „iteracja” w odniesieniu do estetyki performatywnej zob. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, s. 379–384.

poza splotem prywatnego i publicznego; autobiografia niczym sonar wychwytuje zjawiska oddziałujące na praktyki artystyczne oraz generuje opowieść wnikałą w tkankę przestrzeni społecznej. Autobiografia jest autobiografią właśnie dlatego, że w narracyjnym konstruowaniu przez podmiot własnej tożsamości, w budowaniu własnego „ja”, zawsze obecny jest – oprócz aspektu referencyjnego – również aspekt relacyjny⁶⁰.

Kobiece pisanie autobiograficzne – którego różnice względem „męskich” realizacji tej konwencji uzasadniane są zazwyczaj przez mniejsze nastawienie na typową dla autorów afirmację i maksymalną indywidualizację własnego życia – wyróżnia się charakterystycznym umiejscowieniem podmiotu we wspólnocie doświadczeń; wspólnocie rodzinnej, pokoleniowej, ale także emocjonalnej/afektywnej, intelektualnej, wyobrażonej, instytucjonalnej, środowiskowej, dyskursywnej. Kobięcy podmiot performatywny zazwyczaj nie jest podmiotem samotnym, lecz współdziała (często nawet nieświadomie) z innymi podmiotami, „aktor(k)ami” przestrzeni społecznej. Jeśli „naczelnym, podstawowym założeniem performatyki jest [...] otwartość jej pola”⁶¹, a w horyzoncie doświadczenia granice działania i sprawczości podlegają ciągłym przemieszczeniom uzależnionym od praktyk oraz dyskursów społecznych, to podmiot zorientowany na konceptualizowanie własnej tożsamości – szczególnie podmiot kobiecy, którego pisarstwo jest silnie uzależnione od warunków, umiejscowień i relacji społeczno-politycznych oraz praktyk codziennych – a także podejmujący refleksję dotyczącą siebie, mig-

⁶⁰ Pisze o tym także Arleta Galant: „W autobiografie wpisane są losy tożsamości i podmiotowości, losy indywidualne, ale jednocześnie szerszej: społeczno-obyczajowe, związane z kulturowym ustanawianiem kategorii płci, tożsamości, odmienności etc. Rozpoznanie tych losów pozwala, rzecz jasna, uświadomić sobie działanie normy, pozwala wypunktować miejsca stłumień, traum, lub w bardziej optymistycznej wersji: negocjacji, poprzez które i w których »ja« istnieje wraz ze swoją opowieścią”. A. Galant, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*, Warszawa 2010, s. 13.

⁶¹ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochoński, Wrocław 2006, s. 15, cyt. za: A. Burzyńska, *Zwrot performatyczny*, s. 256.

ruje między poszczególnymi punktami w polu autobiograficznym. W tym celu korzysta z modeli pisarstwa wypracowanych w jego obrębie lub poddaje je autorskiej transformacji.

Wewnętrzną strukturę pola autobiograficznego opisałabym zatem jako wielowarstwową sieć, która opiera się nie tyle na binarności i opozycji, wertykalnie konstruowanej hierarchii, ile uwzględnia również architekturę zawiłych procesów i praktyk twórczych wpływających na funkcjonowanie relacji i ich reprezentację. Łączy się to z uwikłaniem podmiotu/podmiotów narracji autobiograficznej w układy siły i wulnerybilności, autonomii i heteronomii, władzy i współbycia, zaangażowania i dystansu. W odniesieniu do badanej w tym miejscu relacji matka–córka należy poszerzyć rozumienie pola autobiograficznego o takie aspekty, jak zasady podmiotowego samostwarzania oraz asymetrię doświadczeń zespoloną z umiejscawianiem ról i pozycji wewnątrz układów rodzinno-społecznych, ale także wewnątrz narracji.

Zaproponowana przeze mnie kategoria pola autobiograficznego nie funkcjonuje jako ustabilizowane pojęcie badawcze. Ma ona dalekie odniesienia do sformułowanej przez Pierre'a Bourdieu kategorii pola literackiego⁶², którą najogólniej, w dużym uproszczeniu można rozumieć jako „strukturę relacji” między osobami, praktykami i przedmiotami, odpowiadającymi konkretnym obszarom aktywności⁶³. Zastosowana analogia pozwala mi na odwołanie się do

⁶² Zob. m.in. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

⁶³ „Dyspozycje związane z określonym pochodzeniem społecznym mogą zostać spełnione tylko wtedy, gdy ulegają specyfikacji w zależności od, z jednej strony, struktury możliwości ujawnianej przez różne pozycje oraz akty zajmowania pozycji spełniane przez tych, którzy te pozycje zajmują, z drugiej zaś strony – od pozycji zajmowanej w polu, która (poprzez stosunek do tej pozycji, taki jak poczucie sukcesu lub porażki, samo powiązane z dyspozycjami, więc także z trajektorią) nadaje kierunek sposobowi postrzegania i oceny tychże możliwości; te same możliwości mogą więc prowadzić do bardzo odmiennych aktów zajmowania pozycji, w zależności od stanu pola, względem którego muszą się określić”. Ibidem, s. 406. Zob. także G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok, *Zamiast wstępu. Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 1 (11): *Sociologia literatury*, s. 8–21.

tych badań nad autobiografią, które wychodzą poza genologię ku szerokiemu kontekstowi, zadając pytania o uwarunkowania tworzenia narracji autobiograficznej. Odróżnienie autobiografii oraz kierujących nią strategii od literatury i jej instytucji wydaje się zasadne z powodu tradycji oraz funkcji intymistyki, lokowanej na przecięciu faktografii i fikcji. Pole zbiera takie kategorie, jak: tekst, podmiot, ranga, obiegi, archiwa, gest autobiograficzny, pakt, ślad oraz wiele innych. W jego ramach bez wątpienia mieszczą się takie pojęcia, jak: kobiecość, rodzina, a ponadto procesy mówienia/pisania o nich.

Pole badanej relacji odnoszę również do elastycznego, wielokształtnego i wymykającego się regułom habitusu jako systemu dyspozycji nabytych przez jednostkę – a także rodzinę w ogóle – na drodze poszczególnych doświadczeń, zajmowanych pozycji. Habitus nastawiony jest na działanie, to w zasadzie osobisty styl poddający się nieustannym przemianom, struktura wewnętrzna odzwierciedlająca społeczne trajektorie. Rutynowy, ale nieskoordynowany i niedyskursywny charakter habitusu sprawia, że podmiot – tym bardziej w relacji z innymi podmiotami – ukształtowany według silnie zakorzenionych scenariuszy zachowań składających się na obraz i odbiór świata, a także wywołujących określone reakcje, nie zawsze i nie do końca uświadamia sobie działanie mechanizmów społecznych kształtujących relacje rodzinne. Kluczowe wydaje się zatem to, że podmiot tkwiący wewnątrz rodzinnego habitusu nie jest w stanie wyartykułować tego, czego nie jest świadomy i co wymyka się poziomowi pozadyskursywnemu, nie jest w stanie go na nowo wytworzyć, transformować, zaktualizować. Staje się to możliwe tylko wtedy, gdy wychyli się poza ramy określonej struktury, gdy – pozostając w granicach pola – przetransportuje się na margines i dostrzeże wzajemne uwikłania w innej optyce, spróbuje uchwycić powidoki rodzinnych relacji i zająć pozycję narracyjną.

W tym kontekście ważne jest zatem przeanalizowanie, w jaki sposób w strukturze pola autobiograficznego układa się/jest układany system dyspozycji w rodzinie, szczególnie w relacji matka–córka. Siatka czy też konstelacja rodzinnych korelacji unaocznia bowiem, jak potencjały: etyczny, estetyczny, performatywny itd. funkcjonują jako wielkości charakteryzujące stan pola autobiograficznego.

Konfrontacje i sojusze

Kiedy wszystko wokół się chwieje, jedynym punktem oparcia jest własne ja. Kiedy twarze wokół stale się zmieniają i nikną w mroku, jedyną wyraźną twarzą jest własne oblicze*.

Virginia Woolf

O tym, że performatywne akty twórcze nabierają charakteru praktyk artystycznych realizowanych w polu autobiograficznym, decyduje przede wszystkim to, iż podmiot za pomocą reminiscencji z przeszłości aktywuje pamięć faktograficzną i zmysłową na potrzeby stworzenia nie tyle pojedynczego obiektu mającego reprezentować konkretne wydarzenia, momenty z życia, ile po to, by przez powtarzalne działania artystyczne utrwalić własną podmiotowość wpisaną w szerszy kontekst, ustanowić własny „zwrotny, relacyjny, »skręcony« i »zaimkowy«, niejednorodny i wielogłosowy model *siebie*”⁶⁴. Rytuály formowania własnego doświadczenia w konstelacji z rodziną, z matką stanowią ważny element wytwarzania autonomicznej jednostkowości, choć autonomia ta zawsze splata się z negocjowaniem pozycji względem rodzinnych zależności i uwikłań (nie zawsze negatywnych). Projekt zapisywania życia w (literackiej i/lub wizualnej) twórczości, oparty na konfrontacji rzeczywistości minionej i współczesnej z jej intymną wersją, nie tylko podlega procesom scalania rozproszonych opowieści, ale przede wszystkim ma na celu wyłonienie autoportretu autorki spośród tła sylwetek rodzinnych. Co ważne, w strukturę pola autobiograficznego wpisane są interakcje i relacje, które przez akt autopoezy (samostwarzania)⁶⁵ wpływają

* V. Woolf, *Krzywa wieża*, w: eadem, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, wybór i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, posłowie R. Sendyka, Kraków 2015, s. 137.

⁶⁴ R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 8.

⁶⁵ Na temat autopoezy w teorii performatywności zob. więcej: E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008. W badaniach systemów społecznych pojęcie autopoezy wprowadził Niklas Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, przeł. M. Kaczmarczyk, Kraków 2012. Na temat tego ujęcia zob. też: J. Szacki, *Luhmann: teoria systemów autopojetycznych*, w: idem, *Historia myśli socjologicznej. Wydanie nowe*, Warszawa 2003, s. 935–944.

performatywnie na formę przedstawienia i sytuację odbiorczą⁶⁶, lecz także zasilają mechanizmy cyrkulacji biografii.

Praktyki artystyczne w polu autobiograficznym badam na przykładzie wybranej twórczości Ewy Kuryluk i Zuzanny Janin w kontekście artystycznych dokonań ich matek – Marii Kuryluk (Miriam Kohany) i Marii Anto (Antoszkiewicz). W swojej sztuce artystki podejmują bowiem takie problemy i operują takimi narzędziami, które stanowią przedmiot badań e(ste)tycznych, performatywnych, autobiograficznych. Oczywiście należy zaznaczyć, że Kuryluk i Janin posługują się odrębnymi środkami artystycznymi silnie związanymi z ich biografią, a więc z różnymi pokoleniami, różnymi doświadczeniami, różnymi środowiskami, różnym stosunkiem do sztuki i choćby awangardy artystycznej czy obieranymi estetykami. Właśnie ze względu na te zasadnicze różnice ważne staje się odnalezienie podobieństw. Procesy introspekcji i uzewnętrzniania, rejestrowania siebie oraz własnego i rodzinnego życia za pomocą różnych mediów sztuki (malarstwa, fotografii, rzeźby, instalacji przestrzennej, filmu, literatury) pozwalają artystkom na autoekspresję, w której zawiera się próba ujęcia kluczowych kwestii: reprezentacji, doświadczenia i (re)konstrukcji podmiotowości. Choć obie zaznaczają, że ich sztuka dotyczy uniwersalnych czy ogólnoludzkich kwestii⁶⁷, to nie odżegnują się od interpretowania swoich dzieł w kategoriach autobiogra-

⁶⁶ „U źródeł przedstawienia znajduje się autopojetyczna pętla feedbacku złożona z działań i zachowań tak wykonawców, jak widzów. Dawna teza, że artysta jako autonomiczny podmiot tworzy autonomiczne dzieło, zaś odbiorca może je wciąż na nowo odczytywać, choć nie potrafi wpłynąć na jego materialny kształt, traci swoje znaczenie, choć zapewne nie dotarło jeszcze do świadomości znacznej części widzów”. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, s. 262.

⁶⁷ „[...] chciałabym podkreślić, że moje prace nie są autobiograficzne, choć inspirują mnie własne przeżycia. Szukam takich, które są uniwersalne, w których mogę pokazać historie wspólne. To nie jest krążenie wokół siebie po to, by mówić o sobie, ale by pokazać przecięcie pamięci wspólnej i osobistej. Istotne są tylko takie zestawy wydarzeń, które pozwalają pokazać ważne procesy, takie, które są częścią wspólnych problemów, opresji, niezgody. Biografia jest tu traktowana subwersywnie. To nie temat, ale narzędzie. [...] Czasem warto użyć swojej biografii, by dowiedzieć się czegoś znacznie bardziej uniwersalnego. To jest właśnie moja metoda pracy”. *Taniec dla Marii i Nelly. Z Zuzanną Janin rozmawia Małgorzata Czyńska*, w: Z. Janin, *Biała kruk / White She-Raven*, s. 65, 77.

ficzności, a nawet akcentują znaczenie prywatnych, rodzinnych relacji jako narzędzi twórczych oraz ich wpływ na biografię i sztukę⁶⁸.

Relacja między córką-artystką a matką-artystką odgrywa tutaj niebagatelną rolę. Kuryluk i Janin – oczywiście nie w ten sam sposób i na innych etapach życia – musiały sprostać identyfikacji ze znanymi, utalentowanymi matkami/rodzicami zarówno we własnej świadomości, jak i w opinii publicznej. Życie i tworzenie w odniesieniu do sztuki uprawianej przez matki oraz do ich mocnych osobowości, niekiedy pozostawanie w ich cieniu, ustosunkowywanie się do ich troski, wskazówek, marzeń lub wymagań oznaczało dla młodych adeptek artystycznej wspólnoty konieczność konfrontacji. Przebiegały one na różnych poziomach: od polemik na temat wyboru dziedziny sztuki (muzyka, malarstwo, taniec, literatura) i stosowanej poetyki przez konflikty dotyczące krytyki lub uznania twórczych dokonań aż po paralelne postrzeganie wzajemnych praktyk artystycznych w kategoriach kontynuacji lub zerwań, a także, co ważne, zderzenie z niewiedzą o niektórych z nich. W przypadku obu artystek – choć w różnych momentach ich artystycznej drogi – konfrontacje zazwyczaj wiązały się z odróżnieniem, separacją lub zerwaniem, a czasem nawet buntem, co oczywiście nie zawsze było przyjmowane przez matki bez konsekwencji – etapy wybicia na niepodległość mogły wywoływać w matkach zarówno dumę, spełnienie, poczucie sprawstwa, jak i żal, tęsknotę, osamotnienie.

O takim aspekcie macierzyństwa zakorzenionego w etyce nieobojętności, troski i jednocześnie obfitującego w emocje silnego przywiązania oraz idiosynkrazji pisała także Adrienne Rich:

Moje dzieci stanowią przyczynę najbardziej bolesnego cierpienia, jakiego doświadczam. To cierpienie ambiwalencji: mordercze przechodzenie

⁶⁸ „Przecież tak naprawdę możemy pisać tylko o naszym życiu – cały świat dociera do nas przez zmysły – oczy, uszy, nos, dotyk – kształtuje się w umyśle. O czymkolwiek byśmy pisali, zawsze jest to »autobiograficzne«. [...] To z szaleństwa, które mam po mamie, powstaje moja sztuka. Artystka musi z natury rzeczy odbiegać od normy, gdyż ma za zadanie wyrazić nie normę, ale całą skalę życia. Artyści »w normie«, to artyści słabi”. *Piękny dzień. Rozmowa Ewy Kuryluk z Agnieszką Drotkiewicz*, „Dwutygodnik” 2009, nr 15, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/525-piekny-dzien.html> (dostęp: 9.08.2017).

od gorzkiej niechęci i nadszarpniętych nerwów do błęgiego zadowolenia i czułości [...]»⁶⁹.

Wzajemny ambiwalentny układ matki i córki, oparty zawsze na nakładających się uczuciach miłości oraz cierpienia, zostaje dodatkowo skomplikowany, gdy do głosu dochodzi kwestia artystycznych ambicji lub trudności w ich spełnieniu. By opis relacji między matkami a córkami w wymiarze artystycznym nie opierał się na stereotypach dominacji i rywalizacji, należy zaznaczyć, że dochodzi tu do nakładania się, a nawet tarcia dwóch różnych aspektów: emocjonalnego i profesjonalnego. Oczywiście w codziennym życiu rodzinnym przeplatają się one ze sobą, jednak ważne jest zaznaczenie rozdzielności relacji miłosnej od zawodowej, artystycznej. Układ matka–córka przybiera w tym wypadku formę osobistej walki o miłość i wolność osobistą, formę ścierania się dwóch charyzmatycznych osobowości, które muszą komunikować się ze sobą jednocześnie na dwóch odrębnych poziomach: życia i sztuki. Umiejętność porozumienia się w tej arcytrudnej sytuacji to rzadkość i świadczy o sukcesie więzi, która okazuje się silniejsza niż indywidualna pasja, jak dzieje się to chociażby w przypadku analizowanych relacji między matkami i córkami artystkami.

W przypadku autobiografii Ewy Kuryluk kwestie te wiązały się przede wszystkim z tym, że Miriam Kohany (urodzona w 1917 roku) była utalentowaną pianistką i poetką, która na skutek Holocaustu (w którym zginęła cała jej rodzina oprócz najstarszego brata Oskara) i wydarzeń powojennych (kariera polityczna męża, ukrywanie pochodzenia, choroba psychiczna) nie mogła kontynuować muzyczno-pisarskiej kariery, skupiając się głównie na ukrywaniu własnej tożsamości, życiu rodzinnym i próbie radzenia sobie z traumatyczną przeszłością w totalitarnej rzeczywistości. Co prawda Maria Kuryluk od razu po wojnie uczestniczyła w tworzeniu środowiska literackiego: zajmowała się w „Odrodzeniu” międzynarodowym działem listów i nawiązywała kontakt z autorami lwowskich „Sygnałów”,

⁶⁹ A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Warszawa 2000, s. 57–58.

cyklicznie publikowała teksty w „Odrodzeniu”, „Nowej Kulturze”, „Rzeczpospolitej”, tłumaczyła literaturę niemieckojęzyczną takich autorów, jak: Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Erich Fried, Horst Bienek, napisała wspomnienie o Zdzisławie i Zofii Bielińskich, którzy ratowali lwowskich Żydów w czasie okupacji, wydała także niewielką powieść dla młodzieży zatytułowaną *Jędrzek i Piotr*⁷⁰. Przez cały wojenny okres Miriam Kohany prowadziła zapiski w kajetach, które Ewa Kuryluk odnalazła dopiero po jej śmierci. Córka za życia matki nie znała zatem w pełni jej twórczości literackiej sprzed 1945 roku, nie wiedziała, że tworzyła poezję w języku niemieckim, notowała recenzje swoich lektur, zaczęła pisać powieść o rodzinie.

Odkrycie przez pisarkę artystycznych dokonań matki odegrało znaczącą rolę w rekonstruowaniu jej portretu, wywołało potrzebę poszukiwań zatartych śladów historii i twórczości, w pewien sposób uruchomiło zainteresowanie oraz potrzebę wyjaśnienia i zrozumienia jej biografii poza tym, co córka znała z codziennego, dość trudnego z nią obcowania. Ewa Kuryluk wyznała bowiem wielokrotnie, że funkcjonowanie w domu przesyconym chorobą psychiczną matki, a później brata, oraz żałobą po nagle zmarłym ojcu było nie do zniesienia, wywoływało eskapizm i odrzucenie, ratunkiem zaś stała się artystyczna twórczość, a w pewnym stopniu również emigracyjny dystans. Choć artystka wiedziała wcześniej o muzyczno-literackich fascynacjach matki, znała jej przesycone nostalgią opowieści o młodzińczych marzeniach, to dopiero po odnalezieniu przedwojennej poezji⁷¹ – w znaczącym stopniu przewyższającej kunsztem powojenne teksty publicystyczne – ukazały się w pełniejszym wymiarze talent literacki oraz twórczy potencjał, które nie zostały wykorzystane. Wydaje się bowiem, że choroba Marii Kuryluk, która pojawiła się po raz pierwszy po śmierci jej pierwszego męża, Teddy’ego Gleicha, i wydarzeniach pogromu kieleckiego, a nasiliła podczas drugiej ciąży i rozwijała się w następnych latach (także w Wiedniu), uniemożliwiała jej rozwijanie twórczości pisarskiej i na odwrót – niemożność

⁷⁰ M. Kuryluk, *Jędrzek i Piotr*, Warszawa 1946.

⁷¹ Zob. M. Kohany, *Powrót*, przeł. E. Kuryluk, „Zeszyty Literackie” 2011, nr 1, s. 101–103.

realizacji ambicji artystycznych z pewnością miała niemały wpływ na pogorszenie jej stanu psychicznego.

– A czy z mamą było coś nie w porządku, gdy poznałyście się w czasie okupacji? – zadałam cioci pytanie odkładane od śmierci mamy. – Nie, kochańciu, Mikusia była dzielną partyzantką. [...] – A kiedy zaczęła chorować? – Po twoim przyjsciu na świat. [...] Na jesieni, kochańciu – westchnęła. – We wrześniu próbowała popełnić samobójstwo. – Gdy ja miałam cztery miesiące? – W sierpniu zmarł Teddy – jęknęła. – Nie pytaj mnie o więcej!⁷²

Gdy Marię Kuryluk cyklicznie ogarniały stany schizofrenii i psychozy oraz gdy zmagiała się z brakiem odpowiedniej i skutecznej opieki psychiatrycznej, w tym czasie Ewa Kuryluk zaczęła odkrywać swój talent artystyczny, który rodzice wspierali i kształtowali – dzięki podsuwanim przez matkę kanonicznym dziełom literatury niemieckiej, poznawanym w Wiedniu wybitnym dziełom malarskim, podróżom po Włoszech, pierwszym próbom fotograficznym artystka mogła uformować estetyczny zmysł i rozwinąć twórcze zainteresowania. Wsparcie i opieka ojca (gdy jeszcze żył) oraz postawa matki – niosąca zrozumienie i wolność wyborów córki, ale jednocześnie uciążliwa, toksyczna, wymagająca cierpliwości – okazały się zatem kluczowe w procesie odszukiwania i zgłębiania jej twórczości, a następnie (już po jej śmierci) spisywania opowieści o losach utalentowanej artystycznie Miriam Kohany, zanim już jako Maria Kuryluk została przede wszystkim żoną i matką żyjącą w chorobie i ukrycia aż do śmierci.

Moja mama była strasznie trudna, uciążliwa. Po śmierci ojca, który zmarł stosunkowo młodo, stałam się głową domu. Przez całe dekady nie miałam cierpliwości do słuchania mamy, jej opowieści uważałam za banialuki, mitologie, chorobę. Zaczęłam słuchać mamy dopiero pod koniec jej życia, gdy choroba wyciszyła się dzięki opiece oddanego psychiatry, a może i dlatego, że stała nad grobem. A ja, po raz pierwszy w życiu, zadałam sobie trud, żeby jej wysłuchać i wziąć na serio.

⁷² E. Kuryluk, *Feluni. Apoteoza enigmy*, Kraków 2019, s. 240.

Zaczęło mi świtać w głowie, że na halucynacje zakrawająca historia ucieczki mamy z lwowskiego getta czy jej kult różowych kasztanów zachaczają o fakty. [...] Pewnie byłoby inaczej, gdybym знаła ich historię. A nie znam jej właściwie do dziś, domyślam się jedynie, jak mogło być, rekonstruuje bieg wydarzeń. Ale nie da się wykluczyć, że popełniam błędy. Jak było naprawdę, to wiedzieli tylko moi rodzic⁷³.

Przywracanie przez Kuryluk portretu matki – opartego na jej zakamuflowanych i mistyfikacyjnych opowieściach, fragmentarycznych obrazach układających się w całość właściwie dopiero po lekturze wszystkich trzech autobiografii, tajemnicach odkrytych w archiwach po jej śmierci – prowokowało artystkę do zanalizowania nie tylko chronologii minionych faktów, ale przede wszystkim przyjrzenia się analogiom lub przeciwieństwom praktyk artystycznych przez pryzmat bezpośredniego pokrewieństwa. Dotarcie do prywatnych historii rodzinnych zmieniło priorytety i optykę – Maria Kuryluk nie pozostawała już jedynie schorowaną i starzejącą się, wymagającą uwagi matką, lecz przez przypomnienie twórczych pasji i dokonań zyskała jako Miriam Kohany własną biografię oraz podmiotowość, stała się dla córki partnerką, sojuszniczką i akuszerką jej artystycznych doświadczeń.

Inaczej proces ten wydawał się przebiegać w relacji między Zuzanną Janin a jej matką Marią Anto (Antoszkiewicz, z domu Czarnecką, urodzoną w 1936 roku)⁷⁴. Córka dorastała w domu, w którym dominowała intrygująca i ambitna matka-artystka, znana z surrealistycznego malarstwa, zamiłowania do plenerów w Puszczy Białowieskiej oraz wytrwałości w łączeniu obowiązków życia rodzinnego i wychowywania kilkorga dzieci z pracą twórczą najpierw w powojennej, socrealistycznej rzeczywistości, a następnie w ogarniętej

⁷³ *Piękny dzień. Rozmowa Ewy Kuryluk z Agnieszką Drotkiewicz.*

⁷⁴ Wszystkie informacje biograficzne dotyczące Marii Anto czerpię z monografii jej poświęconych: *Maria Anto*, red. E. Olszewska, przeł. K. Lipnicka-Kołtuniak, Warszawa 2004; *Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto*, w: R. Grzela, *Obecność. Rozmowy*, Warszawa 2015; *Maria Anto. Malarka*, red. M. Jachula, Warszawa 2017. Jestem wdzięczna również Zuzannie Janin za udostępnienie materiałów do analizy z archiwum Marii Anto oraz za możliwość rozmowy inspirującej do podjęcia ważnych kwestii w moich interpretacjach.

transformacją współczesności. W latach 60. Anto ukończyła warszawską Akademię Sztuk Pięknych, ucząc się malarstwa najpierw pod okiem prof. Stefana Płużańskiego, a później w pracowni prof. Michała Byliny, którzy wspierali jej rozwój i indywidualny styl. W czasie gdy na akademii dominował koloryzm i abstrakcjonizm, Maria Anto nie należała do żadnej grupy artystycznej, pozostawała wierna swojej konwencji poetyckich wizji, kojarzonej z malarstwem naiwnym czy kapizmem, lecz właściwej bardziej „metaforze malarzkiej”, którą artystka realizowała, odwołując się do instynktu, wyobraźni, metaforyki, fantasmagorii⁷⁵. Dla kariery międzynarodowej Anto, rozpoczętej tuż po ukończeniu studiów, kluczową postacią był Ryszard Stanisławski – czołowy krytyk i historyk sztuki, wieloletni dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi oraz komisarz sekcji polskiej na Biennale São Paulo w 1963 roku, na którym wystawił 12 prac (przypominających sztukę Henriego Rousseau) autorstwa młodej surrealistki z socjalistycznej Polski (matki dwóch córek: pięcioletniej Krystyny i dwuletniej Zuzanny). Obrazy nie wróciły do kraju, zostały sprzedane lub przekazane wybitnym znawcom i kolekcjonerom sztuki: Rosenthalowi, Chateaubriandowi, Matarazzy, o czym ich autorka nigdy się nie dowiedziała. W końcu lat 60. i na początku 70. Anto była jedną z bardziej rozpoznawalnych i docenianych artystek polskich młodego pokolenia. Zdobyła międzynarodową sławę, głównie we Włoszech, dzięki promocji jej twórczości przez mediolańską Galerię d'arte Cortina oraz pisarza i dziennikarza Dina Buzzatiego. W tym czasie artystka nawiązała znajomości z artystami światowej sławy (na przykład Maksem Ernstem), a podczas licznych wizyt namalowała na zamówienie serię obrazów i portretów.

Postać Stanisławskiego odgrywa epizodyczną, ale ciekawą rolę w rodzinnej relacji między matką a córką – podczas wystawy Zuzanny Janin w Galerii Foksal w 1998 roku spotkali się po 40 latach Stanisławski i Anto, która przybyła na otwarcie wystawy córki. Wybitny kurator dowiedział się o pokrewieństwie tych dwóch cenionych i „odkrytych” przez niego artystek dopiero na tej wystawie.

⁷⁵ Szerzej zob. M. Lachowski, *Granice obrazu Marii Anto*, w: *Maria Anto. Malarka*, s. 59–73.

Maria przyszła niespodziewanie, bo wcale nie przychodziła zawsze. Widziałam, że szczególnie dla Ryszarda Stanisławskiego było to ważne spotkanie. Bardzo to przeżył. I nagle zorientował się, że ja, jego „odkrycie” tuż przed śmiercią, i Maria – jego odkrycie sprzed 40 lat – to córka i matka. To było dziwne. Bardzo dziwne. Niesamowite⁷⁶.

Niesamowitość tego zdarzenia nie tyle polega na wyjątkowym zbiegu okoliczności, prowokującym do myśli na temat powtarzalności losów czy też fatalizmu, ile zwraca uwagę na pozycję Janin i jej sztuki względem artystycznych dokonań oraz biografii jej matki. Co prawda dzięki celowej zmianie nazwiska oraz przez zupełnie różne poetyki twórczość Janin nie była/nie jest bezpośrednio kojarzona z pracami Anto i odwrotnie, lecz artystka przez lata zmagiała się z dominującym charakterem matki oraz mieszanymi uczuciami między wybraną przez siebie odmienną postawą artystyczną względem matki-artystki a zależnością emocjonalną wynikająca z bycia córką. Janin próbowała zdobyć przestrzeń wolności dla twórczych realizacji i negocjowała miejsce dla swej sztuki zarówno w artystycznym środowisku, jak i skomplikowanej sytuacji prywatnej oraz trudnej relacji osobistej z matką. Proces ten utrudniał nie tylko charyzmatyczny, „mroczny, gwałtowny i skłębiony”⁷⁷, a czasem nawet apodyktyczny temperament Anto, ale to, że – jak wyjaśnia Janin:

Mama wszędzie, gdzie się pojawiała, skupiała uwagę. To się zdarza artystom. Niektórzy muszą być w centrum, mówić wyłącznie o sobie, zawłaszczając przestrzeń i uwagę, nie widząc, że to czasem staje się zauważalnie krępujące dla wszystkich dookoła. Coś między zawłaszczaniem a rywalizacją. Trudno być może to zrozumieć ludziom spoza sztuki, ale obszar własny wystawy jest bardzo delikatną przestrzenią i łatwo kogoś zranić. Zresztą w obie strony. Czasem przychodząc, a czasem lekceważąc i nie przychodząc. Ja też nie potrafiłam się lepiej zachować i machnąć na to ręką⁷⁸.

⁷⁶ Krzyk. *Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 229.

⁷⁷ *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, w: *Maria Anto*, s. 54.

⁷⁸ Krzyk. *Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 229.

Wydaje się zatem, że komplikacje i konflikty w tym związku polegały przede wszystkim na projektowaniu przez matkę losu córki, który ta stanowczo odrzucała na rzecz niezależności i wyzwolenia. Nawet jeśli Anto przekonana o artystycznych zdolnościach Janin – w młodości uczęszczającej do szkoły baletowej czy grającej w popularnym serialu *Szaleństwo Majki Skowron*⁷⁹ – próbowała dostrzec w córce potencjał w kontynuacji jej pasji do sztuki, to funkcjonowanie dwóch tak silnych twórczych osobowości w klinczu wzajemnych miłosnych więzi oraz wymagań czy niezrozumienia nie mogło bez przeszkód przekształcić się w artystyczną matczyno-córczyną wspólnotą opartą na solidarności i sojuszu.

Rok przed śmiercią [matka] powiedziała do mnie: „Zawsze wierzyłam, Zuzanna, że będziesz moją bratnią duszą. A kiedy poszłaś na Akademię, że staniesz się moją przyjaciółką w sztuce”. Tak nie było, bo myśmy się nie rozumiały. Ona i ja to dwa całkowicie inne światy. Inne epoki. Skupiłam się na tworzeniu siebie, musiałam się wyemancypować od matki, co było bardzo trudne. A kiedy już się wyemancypowałam, zaczęły narastać konflikty. Byłyśmy mocnymi kobietami i każda miała swoje racje⁸⁰.

W tym przypadku pokrewieństwo okazało się znaczącym ciężarem. Postać matki rzucała intensywny cień, zza którego córce trudno było swobodnie rozwijać się w obranym przez siebie kierunku sztuki – matka miała ustabilizowaną karierę, znaną pozycję i nazwisko, a Janin w latach 90. dopiero wchodziła w obszar sztuki i potrzebowała całkowitej niezależności, jeśli nie bezpośrednio, to przynajmniej na poziomie artystycznym. Z czasem postrzegana jako mocna, „totalna” artystka, Janin odcięła się w swojej twórczości od jakichkolwiek wpływów czy kontynuacji dokonań matki, a po jej śmierci traktowała jej sztukę raczej w kategoriach niezależnego od swojej twórczości obowiązku przywracania jej współczesnemu odbiorcy. We własnych dziełach, opartych przede wszystkim na relacji między pamięcią pry-

⁷⁹ *Szaleństwo Majki Skowron*, reż. S. Jędryka, scen. A. Minkowski, serial 9-odcinkowy, 1976.

⁸⁰ *Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 216.

watną i wspólną, artystka daje wyraz tej trudnej miłości w pracach, w których matka staje się istotną i integralną częścią jej artystycznych projektów – między innymi w rzeźbie-portrecie *Dziewczynka z cebulą (Portret Matki)*, inspirowanej rodzinną historią i traumatycznymi wydarzeniami z dzieciństwa matki w czasie wojny, a także w *Lost Butterfly* o zaginionym obrazie przedstawiającym małą Zuzannę. Matka jest elementem rzeźby, filmu, instalacji. Dopiero w ten sposób – przez medium sztuki – artystce-córce udaje się po partnerstwu zbliżyć do matki.

Zarówno Kuryluk, jak i Janin, posługując się metaforą w próbach reprezentacji doświadczeń, redefiniują strukturę relacji matka–córka oraz ukazują rewers postrzegania jej w kategoriach integralności czy spójności. Kładą nacisk na dostrzeżenie w tym wyjątkowo skomplikowanym układzie aspektów negocjowania własnej pozycji, poczucia i wyznaczania granic, warunków okazywania lub tłumienia uczuć. Rys autobiograficzny tej twórczości skłania do przemyślenia również kwestii „performatywnego interfejsu”⁸¹, czyli procesów identyfikacyjnych opartych na strukturach współodczuwania, które w różnych konstelacjach rodzinnych mogą przebiegać zupełnie inaczej i wywoływać odmienne reakcje. Uznając, że podstawą komunikacji i identyfikacji między matką a dzieckiem jest wizerunek, spotkanie twarzą w twarz, które uruchamia procesy ekspresji, to należy pamiętać też o tym, że owa ekspresja podlega rytualizacji i modelowaniu podług utrwalonych mechanizmów. „Chwile performatywnego interfejsu” pojawiają się zatem wtedy, gdy przez powierzchnię skonwencjonalizowanej ekspresji przebija autoprezentacja zawierająca w sobie także świadomość podmiotu odniesienia. Wzajemne przegłądanie się w sobie – matki w córce i córki w matce – może być

⁸¹ Pojęcie wprowadzone przez Mieke Bal na określenie sytuacji matek: „To właśnie w chwilach powstrzymywania się, ograniczania, kiedy [matki] wydają się najmniej chętne do wyrażenia siebie (w zachodnim znaczeniu tego słowa), najwyraźniej wyłania się możliwość przedarcia się performatywności ich autoprezentacji przez konwencjonalną powierzchnię. Są to chwile performatywnego interfejsu”. M. Bal, *Zagubienie: „gruntowna przemiana kwestii naszego »my«*”, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcz-Pawlik, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, s. 542–543.

próbą przełamania standardowych struktur relacji. „Zamiast »istnieć to znaczy być postrzeganym« lub »myślę, więc jestem«, stawanie twarzą w twarz proponuje: »staję (wobec ciebie) twarzą w twarz, więc jesteściemy«⁸². Taki układ współzależności pozwala na interakcję, a nie zawłaszczenie indywidualnych historii, oraz tworzenie opowieści o wzajemnych relacjach na zasadach dialogu, poza przymusem tkwienia w hermetycznym, narcystycznym klinclu.

Nie można pominąć również tego, że i Kuryluk, i Janin ukazują w swej sztuce problem przypominania wydarzeń, które tak naprawdę nigdy nie zostały przez nie zapomniane, odnajdywania śladów nigdy nieutraconej pamięci, reprezentacji doświadczeń, które nigdy nie były ich własnymi bezpośrednimi doświadczeniami. Praca artystek, podejmujących kwestię transgresyjnej transmisji traum matek oraz ich nie do końca znanych młodzieńczych losów, opiera się zatem na projekcji wspomnień. Na podstawie zebranych i scalonych rozproszonych fragmentów ich historii albo za pomocą (re)konstrukcji opowieści zasłyszanych, domysłów, wyobraźni artystki-córki próbują odkryć, ujawnić, przekazać dalej tajemnice matek i nadać ich losom artystyczną formę. Dzięki temu możliwy staje się proces transmitowania pamięci zakorzenionej we własnej nie-pamięci, by móc przerzucić most między podmiotami matczyno-córczynej relacji, a przez różnicowanie biografii dojść do ukazania wspólnoty doświadczeń. Fantazmatyczność oraz niemożliwość dotarcia do prawdziwej historii matek wkodowanej w pamięć i biografię córek, międzypodmiotowe/międzypokoleniowe konfrontacje i sojusze oraz afektywne reakcje na ślady nieznannej przeszłości zasilają sztukę i literaturę, jednocześnie uruchamiając mechanizmy „stawania się”, konstytuowania podmiotowości, a także budowania relacji córki z matką w nowych kontekstach.

⁸² Ibidem, s. 511.

Logika transkryptum i siła samo-rozkuszania

Formułując rozważania między innymi na temat niesamowitości nie-pamięci (przez pryzmat Freudowskiego *das Unheimliche*) i jej estetyzacji, szczególnie w sztuce wykorzystującej autobiograficzne zaplecze, a także w nawiązaniu do teorii Lacana, Lévinasa, Lyotarda, Deleuze'a, Guattariego, psychoanalityczka i artystka Bracha L. Ettinger wyjaśnia:

Jeśli dzieło sztuki może narodzić się tylko z i w amnezji, to praca artysty jest przepracowywaniem i powoływaniem do bycia tego, co nie mogło być zapamiętane. Zdarzenie niepamiętane (a jednocześnie takie, którego nie da się zapomnieć) ma swoje miejsce w transpodmiotowej przestrzeni granicznej [*borderspace*]⁸³.

„Transpodmiotowa przestrzeń graniczna” ma również znaczenie dla powołanej przez badaczkę nowej kategorii „metramorfozy” [*metramorphosis*], odnoszącej się do bliskości i metamorfozy podmiotów jej doświadczających. Ettinger tłumaczy, że:

proces ciągłego inwestowania *Ja* i *nie-Ja* w siebie nawzajem w połączonym obiekcie, w tym samym wydarzeniu oraz w połączonej, upodmiotowiającej przestrzeni granicznej to *metramorfoza* [*metramorphosis*], [która] jest pierwotną ludzką możliwością wzajemnego, choć asymetrycznego przekraczania linii granicznych pomiędzy fantazją (pierwotnym trybem śledzenia) a traumą oraz pomiędzy *Ja* a *nie-Ja*. Wprowadza ona instancje współ-powstawania i współ-zanikania rozpoznanych *jako* znaczenie transpodmiotowości, pozostaje pod ich wpływem oraz przekazuje niezapomniane wspomnienie niepamięci⁸⁴.

Ciekawe jest to, że traumatyczne Wydarzenia, które podlegają wyparciu w psychice artystek/autorek i poddają się „metramorfozie”, mogą nigdy nie być częścią ich własnego doświadczenia, lecz mogą być bezwiednie wkopiowane, wtórne. Dodatkowo w „metramorfo-

⁸³ B.L. Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*, przeł. A. Chromik, A. Kisiel, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 104.

⁸⁴ Ibidem, s. 106, 108.

zie” jako procesie macierzystym⁸⁵ chodzi głównie o to, że wspomnienia czy traumy, zasadniczo tylko ich ślady, w akcie przekazania Innej/Innemu (na przykład córce przez matkę) wpływają na odbiorców tego procesu, transformując ich podmiotowość. Według psychoanalityczki nie musi to być jednak proces negatywny, przede wszystkim ze względu na to, że dochodzi wtedy do wytworzenia między podmiotami unikatowej sytuacji „dystansu-w-bliskości”:

Metramorfoza zmienia granice podmiotu w progi, a współ-afektywność przemienia linie graniczne [*borderlines*] pomiędzy podmiotami w dystans-w-bliskości, zaś linie graniczne pomiędzy podmiotem i przedmiotem zmieniają się we wspólną przestrzeń graniczną. W tej przestrzeni stają się one częściowe, poruszają się na tych samych mentalnych strunach⁸⁶.

Z perspektywy feministycznej i z pozycji badaczki relacji matczyno-córczynyh najbardziej uwodzi mnie w tej teorii założenie o jednoczesnym funkcjonowaniu indywidualnie i we wspólnocie, z uwzględnieniem własnych przestrzeni podmiotowych, których granice nie są obwarowane, lecz mogą być przekraczane, transformowane lub niezawłaszczająco wpływać na siebie wzajemnie.

W odniesieniu do twórczości literackiej i artystycznej Kuryluk oraz Janin rozpoznania Ettinger są ważne jeszcze z jednego względu. Psychoanalityczka wskazuje na to, że przetwarzanie i transkrybowanie doświadczenia niesamowitości czy pierwotnie wypartych lub ukrytych w pamięci treści, co w ujęciu freudowskim i lacanowskim

⁸⁵ Ettinger stworzyła także teorię macierzy [*matrixial theory*], która „odwołuje się do dziedzictwa między innymi Jacques’a Lacana, Emmanuela Lévinasa, Jean-François Lyotarda oraz Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego, tworząc model podmiotowości, która nie jest zakorzeniona w logice cięcia oraz kastracji, a raczej otwiera się na doświadczenie radykalnej inkluzji, oparte na więzi prenatalnej. [...] Prenatalne »spotkanie« oraz doświadczenie macierzyństwa stanowią inspirację dla pojęcia macierzy, która – w swej wiodącej logice »stania-się-z« [*becoming-with*] – otwiera jednostki na empatyczną komunikację z Innym, transmisję śladów nie-swoich traum i doświadczeń czy też współodczuwanie z Innymi oraz w ich imieniu”. A. Kisiel, [nota biograficzna Brachy Lichtenberg Ettinger], w: B.L. Ettinger, *Transkryptum*, s. 111.

⁸⁶ B.L. Ettinger, *Transkryptum*, s. 106.

jest z gruntu niemożliwe, może okazać się osiągalne przede wszystkim dzięki medium sztuki. Ettinger określa to jako „transkryptum”:

Skoro transkryptum to sztukobiekty czy sztukowydarzenie, sztukodziałanie czy sztukometoda, ucieleśniające transkrypcje traumy i wzajemne-inskrypcje jej śladów, to przepracowanie przez dzieło sztuki amnezji świata do pamięci staje się transkryptomnezją: wynoszeniem ukrytej pamięci świata z zewnątrz wraz-z-wewnątrz. Transkryptum dostarcza okazji do współdziałania i afektywno-emotywnego rozpoznania niepoznanego Wydarzenia czy Rzeczy⁸⁷.

W interpretacji tych rozważań nie można pominąć tego, że Bracha L. Ettinger praktykę naukową i psychoanalityczną łączy z własną praktyką artystyczną, a obie te praktyki funkcjonują w obrębie jednego pola autobiograficznego, w którym Ettinger je kształtuje i z którego czerpie. W sztuce artystka skupia się – podobnie jak w nauce – na kobiecej podmiotowości, podejmując kwestie osobistych i traumatycznych, związanych z drugą wojną światową i Holocaustem, doświadczeń kobiet. W jej twórczości pracuje zatem pamięć, która okazuje się nie-pamięcią, artystka próbuje uchwycić to, co efemeryczne, moment między widzialnością a niewidzialnością przeszłych doświadczeń ukrytych w podświadomości. Źródłem twórczych inspiracji do stworzenia cykli malarskich i rysunkowych było zarówno pochodzenie Ettinger (urodzonej w Tel Awiwie w rodzinie ocalałych z Holocaustu polskich Żydów mieszkających w Warszawie oraz Łodzi), jak i tragiczne przeżycia wywołane katastrofą na statku, w której brała udział i została ranna podczas kierowania akcją ratunkową. W jej sztuce ważny jest również aspekt międzypokoleniowej transmisji pamięci i traumy; owa transmisja ma też aspekt kobiecy, gdyż jej modelem jest macierz. W cyklach *Family album* (z lat 80.) czy *Lichtenberg Flower & Medusa* (2010–2012) odbiorca niewtajemniczony w biografię autorki może nie dopatrzeć się dokumentalnej czy materialnej warstwy przeszłości uchwyconej w na pozór enigmatycznej i abstrakcyjnej estetyce. Taką artystyczną strategię wyjaśnia

⁸⁷ Ibidem, s. 107.

Anna Chromik, znawczyni twórczości Ettinger oraz kuratorka jedynej w Polsce tak obszernej wystawy jej prac:

W przeciwieństwie do niektórych artystów zajmujących się tematyką archiwum i historii (jak np. Gerhard Richter) Bracha L. Ettinger podkreśla, że w jej własnej pracy z materiałem historycznym i autobiograficznym nie chodzi o „przerabianie go na abstrakcję” czy zacieranie tego materiału. Jej malarstwo nie powinno być postrzegane jako przejście od przedstawienia do abstrakcji. Bracha nie pracuje „na” materiałach wyjściowych, a raczej „z” nimi – w taki sposób, że historia wchodzi w kontakt z abstrakcją w kolejnej przestrzeni spotkania⁸⁸.

Metoda ta ujawnia się chociażby wtedy, gdy artystka kreuje światy uchwycone w dziele sztuki, korzystając z różnych, materialnych i niematerialnych elementów prywatnego archiwum. Na przykład kołysanki, którą matka zapisała odręcznie po polsku na kawałku papieru i śpiewała jej po polsku w dzieciństwie, oraz związanej z tym wydarzeniem kwestii odkrywania nieznanego języka i nieznanego przeszłości⁸⁹. Jej notesy-szkicowniki⁹⁰ są także otwartym projektem i według artystki funkcjonują jako dzieła sztuki, tak samo jak obrazy. Mają one wiele ukrytych aspektów i poziomów, podobnie jak podświadome myślenie, które wskazuje na to, co jest niedostępne i co może zostać sformułowane w akcie twórczym.

⁸⁸ A. Chromik, *Eurydyka i Pieta, ogień i woda, ratunek i ewakuacja: ślady traumy w twórczości Brachy L. Ettinger*, tekst towarzyszący wystawie „Eurydyka – Pieta”, która odbywała się 8.07–2.09.2017 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach, <http://bracha-ettinger.muzeumslaskie.pl/teksty/dr-anna-chromik/> (dostęp: 4.11.2017). Zob. także *Bracha L. Ettinger. Eurydyka – Pieta / Euridice – Pieta*, red. A. Chromik, kat. wyst., Katowice 2018. Dziękuję dr Annie Chromik za liczne wskazówki pomocne w interpretacji twórczości i teorii artystki.

⁸⁹ Zob. G. Pollock, *Art in the Time-Space of Memory and Migration: Sigmund Freud, Anna Freud and Bracha L. Ettinger in the Freud Museum. Artwriting after the Event*, Leeds–London 2015, s. 60.

⁹⁰ Skany notesów oraz zdjęcia prac Ettinger można obejrzeć na stronie internetowej Muzeum Śląskiego w Katowicach: <http://bracha-ettinger.muzeumslaskie.pl/prace/notesy/> (dostęp: 4.11.2017) oraz w katalogu wystawy *Bracha L. Ettinger. Eurydyka – Pieta / Euridice – Pieta*.

W praktykach artystycznych innych polskich autorek – dotkniętych syndromem nieprzepracowanej, odziedziczonej traumy po rodzicach ocalałych z Holocaustu, należących do tak zwanego pokolenia 2G [*second generation descendent*] – dostrzec można, że wykorzystują temat milczenia o rodzinnych tragicznych historiach⁹¹, traumach lub dla odmiany eksploatują ich nadmiarową obecność w przestrzeni rodzinnej, domowej. W ten sposób nie-do-końca własne, lecz traktowane jako własne doświadczenia cudzej, kobiecej – w wypadku analizowanych autorek: matczynej – dotkliwej przeszłości stają się centrum artystycznej wypowiedzi.

Spośród wielu prac autorstwa Kuryluk i Janin dwie najlepiej odzwierciedlają skomplikowanie tych kwestii, dając przykład tego, jak teorie Ettinger funkcjonują w odniesieniu do sztuki tworzonej nie tylko przez nią samą. W tej perspektywie, zwłaszcza w aspekcie kreowania dzięki sztuce „kolejnej przestrzeni spotkania”, w tym przypadku z matkami i ich przeszłością, interesują mnie najbardziej: żółte instalacje Kuryluk, szczególnie *Tryptyk na żółtym tle* i *Kraków 1946*, oraz rzeźba Janin zatytułowana *Dziewczynka z cebulą i skrzydłami (Portret Matki)*.

„Żółć była mamy kodem”

Po śmierci matki Ewa Kuryluk zaczęła tworzyć cykl żółtych instalacji⁹². Pierwsza – *Trio dla ukrytych* (2000) – i jedyna wystawiona

⁹¹ Ettinger pisze: „Moi rodzice są bardzo dumni ze swego milczenia. Był to ich sposób oszczędzenia cierpienia innym, zwłaszcza własnym dzieciom. W tym milczeniu przekazane zostało wszystko za wyjątkiem narracji. A przecież gdy się milczy, nie można zmienić wątków opowieści, która ukrywa się za tym milczeniem. Jeśli świadomość bycia nawiedzonym przez duchy jest świadectwem stłumionych treści psychicznych, sztuka daje świadectwo temu świadectwu”. Cyt. za: D. Głowacka, *Świadkowie wbrew sobie: strategię pamięci Holocaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, „Artmix. Sztuka, Feminizm, Kultura Wizualna”, 15.10.2009, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392#footnoteref17_02wyobx (dostęp: 18.11.2017).

⁹² Zob. E. Kuryluk, *Moje żółte lata. Instalacje 2000–2019 / My Yellow Years. Installations 2000–2019*, kat. wyst., Kraków 2019. O znaczeniu koloru w sztuce kobiet nawiązujących do doświadczeń Holocaustu, takich jak Kuryluk, Ettinger czy Mindy Wiesel, pisała Dorota Głowacka w tekście: *Świadkowie wbrew sobie*.

jeszcze za życia matki, prezentuje postaci muzykantów ubranych na biało, w maskach weneckich medyków. Artystka obiecała matce, że nigdy nie ujawni jej/ich żydowskiego pochodzenia, dlatego instalacja nie przywodzi na myśl od razu historii rodzinnej. Z dzisiejszej perspektywy wiadomo jednak, że grające postaci to ukrywający się na Frascati Kurylukowie, którzy kochali muzykę, a ich biografie naznaczyły trauma Zagłady i cierpienie. Kolejna instalacja – *Lecą żółte ptaki* (2001–2003) – powstała jako nawiązanie do halucynacji i lęków matki⁹³, wywołanych doświadczeniami Holocaustu, gdy Żydów naznaczano żółtymi gwiazdami i opaskami dla wyodrębnienia z otoczenia, skuteczniejszej identyfikacji, ale także dotyczyła jej umiłowania dla żółtych słoneczników van Gogha oraz życiodajnych promieni słońca. Artystka uwieczniła na żółtym jedwabiu portrety matki i jej zamordowanej w Treblince siostry Hilde oraz dziecięce wizerunki siebie i brata. Fragment kurtyny ukazuje też artystkę-córkę przy pracy, odwróconą tyłem do widza, mającą na głowie ulubioną chustkę matki z reprodukcją *Łodzi* van Gogha. Praca *Tabuś* (2005) eksponuje życie matki w ukryciu i tabuizowanie jej żydowskiego pochodzenia. Wycinanki-montaże z przyklejonych do materiału fotografii odnalezionych po śmierci Marii Kuryluk nawiązują do jej lęku o losy żydowskich dzieci: postać Anny Frank ma twarz Piotra Kuryluka, a jej koleżanka – twarz małej Ewy. Żółte statki z materiału i drewna (z lat 2006–2007) odnoszą się natomiast do tragicznych losów matki i brata. Figura *stultifera navis* przywołuje symbolikę statku żywych i umarłych, szalonych, rozbitków. W 2010 roku, po trzyletniej przerwie, Ewa Kuryluk wróciła do żółtego cyklu i wystawiła w BWA we Wrocławiu *Tryptyk na żółtym tle*. Artystka stworzyła go z powiększonych, wyciętych i upozowanych fotografii rodziny, przyklejonych do żółtej tkaniny. W środku instalacji widnieją dwie postaci: ojca i siedzącej na ławce matki. To autofotografie artystki, która skompletowała odpowiadające tamtym czasom ubrania po rodzicach i wkleiła w miejsce swojej twarzy portrety rodziców ze zdjęć

⁹³ „[Głodujące dzieci] przychodzą do mnie we śnie. – Nic dla nich nie miałam. [...] Zjadły cały bochenek żółciutkiego chleba z żółciutkim masłem”. Cyt. z autorskiej strony Ewy Kuryluk: http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=147&Itemid=167&lang=pl (dostęp: 18.11.2017).

pochodzących z lat 40. Kuryluk zainscenizowała historię ocalenia Miriam Kohany przez Karola Kuryluka po jej ucieczce z lwowskiego getta (o czym pisała we *Frascati*)⁹⁴, wcielając się bezpośrednio w rolę i sylwetki własnych rodziców. Ten sam zabieg artystka zastosowała w ostatniej z żółtych instalacji *Kraków 1946* (2019), w której interesują mnie głównie kolaże *Mama w ciąży ze mną* i *Trzy generacje*. W obu artystka zastosowała technikę montażu autofotografii i naturalnej wielkości wycinanek przyszpilonych do żółtej bawełnianej surowki. Kuryluk wcieliła się w postać młodej matki w zaawansowanej ciąży, symulując ten stan jako siedemdziesięciodwulatka, ubranej w płaszcz (ojca) i ulubioną chustkę w łodzie van Gogha oraz broszkę ocaloną po babci Paulinie. Ważne jest to, że na jednym z kolaży postać matki jest podwojona (to częsty zabieg artystki), a na drugim występują obok siebie babka, matka w ciąży i mała Ewa w wózku.

Temat ciąży i trzech generacji podjęty tu przez Kuryluk ma konkretne odniesienia w *Felunim*. Oglądając instalacje i czytając autobiografię jednocześnie, dowiedzieć się można, że artystka eksponuje w ten sposób nurtującą ją tajemnicę matki i specyficznego trójkąta, w jakim Kurylukowie żyli z Teddym w czasie wojny i tuż po niej⁹⁵. Artystkę zajmuje zarówno kwestia dziedziczności i ojcostwa (możliwość, że jej ojcem biologicznym był Teddy, a nie Karol)⁹⁶, jak i choroby psychicznej matki, która objawiła się tuż po urodzeniu Ewy, a nasiliła podczas ciąży z Piotrem.

⁹⁴ *Tryptyk na żółtym tle: malarstwo, instalacje i autofotografie*, Wrocław 2011. „[Ojciec – A.G.] zobaczył na ławce młodą dziewczynę o kamiennej twarzy, takiej, jaką mają tylko ludzie idący na śmierć, ludzie, dla których nie ma już wyjścia. Była to dziewczyna, której udało się wymknąć z getta lwowskiego. Kuryluk, niewiele rozmyślając, wziął tego obcego człowieka do siebie do domu”. E. Kuryluk, *Frascati. Apoteoza topografii*, Kraków 2009, s. 98 (zob. także s. 287–313).

⁹⁵ Chodzi o część instalacji zatytułowaną *Enigma*.

⁹⁶ „– A ty, niebieskooki blond aniołku – zaakcentowała ni to z zachwytem, ni z ironią – masz po mnie oko do kolorów w ostrym południowym słońcu. – Zajrzała mi w oczy. – Oraz nie moje zdolności manualne. – Pokręciła głową. – Nie moją praktyczność, nie moją pracowitość, nie moją przyziemność nawet... – Zatrzepotała rzędami. – Jednym słowem inna para kaloszy. »Inna para kaloszy« wyskoczyła mi z pamięci, gdy ze starych zimowych butów mamy wypadło po jej pogrzebie czarno-białe zdjęcie młodego blondyna o jasnych oczach i bujnych falistych włosach. Tak, to on!”. E. Kuryluk, *Feluni*, s. 297.

Artystka wyjaśnia, że w fotomontażach i kolażach na żółtym tle sztucznego materiału, z jakiego wykonuje się podszewki do ubrań, nawiązuje do wątku „życia od podszewki”, czyli życia wewnętrzne-go⁹⁷, niekoniecznie jednak rozumianego w kategoriach psychologicznych, lecz pojmowanego raczej jako praktyka artystyczna. Artystka komentuje:

Nic nie jest jednoznaczne ani w życiu, ani w sztuce, a najmniej w naszej psychice. Halucynacje, w których pojawiały się żółte ptaki, albo wydawało się mamie, że pada żółty śnieg, to rodzaj wewnętrznej metafory zrodzonej z żałoby i tęsknoty. Ci, których oznakowano żółtym kolorem, a potem spalono, jak w Treblince moją babcię Paulinę Kohany i jej córkę Hildę, młodszą siostrę mamy, powracali do niej jak popioły z wiatrem, zapalali się nocą jak gwiazdy na niebie. [...] Nie pociąga mnie jednak wcale wczuwanie się w mamę i deliberowanie nad tym, co się w niej dokładnie działo. Po pierwsze, nie wierzę, że to możliwe. Po wtóre, nie mam daru do psychologizowania. Mam słuch do słów, pamięć do obrazów. Od dziecka oscyluję w swojej pracy między pisaniami a obrazowaniem. Z wiekiem coraz bardziej pociąga mnie w sztuce prostota, kondensacja. To, co opisałam w książkach na wielu stronach, sprowadzam w fotografiach i instalacjach do kilku kluczowych obrazów⁹⁸.

Wykonując takie gesty kreacyjne, Kuryluk zajmuje pozycję niezdyktansowanego, lecz stojącego się częścią dzieła bricoleur, który niczym inżynier

musi sięgnąć do już istniejących narzędzi i materiałów; zestawić, ewentualnie zmienić ich inwentarz: wreszcie, co najważniejsze, wszczać z nimi rodzaj dialogu, by uprzytomnić sobie, nim dokona wyboru, wszystkie możliwe odpowiedzi owego zasobu na postawiony problem⁹⁹.

⁹⁷ Korzystam z wypowiedzi Kuryluk w rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz: *Tryptyk na żółtym tle*, „Midrasz”, 25.07.2011.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 33, cyt. za: K. Koprowska, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*, „Wielogłos” 2015, nr 1 (23), s. 51.

Kuryluk, podobnie jak Ettinger, wykorzystuje zapamiętane oraz przechowywane w pamięci słowa i obrazy, a także zachowane i przekształcone w jej pracowni fotografie po to, by stworzyć nie tyle chronologiczną sekwencję rodzinnych życiorysów, ile przywołanym chwilom, wrażeniom, emocjom nadać dzięki sztuce rzeczywistą formę i unaocznic skrywane przez matkę, przysypane warstwą przeszłości traumy i tajemnice, które wymagają artystycznego, córczyne-go komentarza¹⁰⁰.

„Mama powtarzała, że cebula ratuje życie”

W 2014 roku Zuzanna Janin rozpoczęła projekt zatytułowany *Lost Butterfly*, u podstaw którego leży prawdziwa, choć nieprawdopodobna historia związana z biografią artystki i jej matki. Szczegółowo o projekcie piszę dalej, w następnym podrozdziale, tutaj natomiast zależy mi na wskazaniu jednej z części instalacji – rzeźby zatytułowanej *Dziewczynka z cebulą i skrzydłami (Portret Matki)*¹⁰¹, powstałej w 2016 roku. Impulsem do stworzenia takiego portretu matki była potrzeba oraz przekonanie o obowiązku utrwalenia trudnego i bolesnego tematu jej traumatycznego doświadczenia wojennego, o którym Maria Anto opowiadała małej Zuzannie.

Po powstaniu warszawskim mama z babcią Nelly [właśc. Józefiną Nelly z Egiersdorffów, jedną z pierwszych kobiet-studentek w 1920 roku na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego – A.G.] zostały

¹⁰⁰ „[...] drażliwą rolę odgrywał w mojej twórczości kolor żółty, poczynając od *Martwej natury z pigwami*, namalowanej w stanie psychicznego omamu. Machając pędzel w żółci chromowej, widziałam przed sobą kanarkowy śnieg i stado kanarków na niebie, a więc dawne halucynacje mamy i siebie samą, małą dziewczynkę, jak się je stara zobaczyć. Dorastając, wstydziłam się coraz bardziej swojej wiary w halucynacje mamy i wypierałam je wraz z jej uroczyimi opowieściami [...]. Co urzekło dziecko, krępowało podlotka, chcącego zapomnieć o szalonej, ale czarującej i ofiarnej mamie. Malując żółte pigwy, ujrzałam nie »wariatkę«, ale ukochaną mamę [...]”. E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Warszawa 2016, s. 129.

¹⁰¹ Z. Janin, *LOST BUTTERFLY. Dziewczynka z cebulą i skrzydłami (Portret Matki)*, 2016, plastelina, żywica epoksydowa, sznurek, drut, satyna, świeża cebula, osika, dąb, wys. 180 cm, własność artystki.

pognane do obozu w Pruszkowie. I tam, podobnie jak innych warszawiaków, no i kuzynów, i przyjaciół, załadowano je do transportu do obozu Auschwitz. Pociąg, którym jechały, został odbity przez partyzantów. Mama spędziła jedną lub dwie noce, tego nie wiem dokładnie, w lesie. A była małą dziewczynką. Dzieci z transportu zostały ustawione w szereg i dostały od partyzantów po kostce czarnej czekolady ze zrzutów alianckich i po główce cebuli. Przez całe życie nie można było zostawić skrawka cebuli, bo mama powtarzała, że cebula ratuje życie, jest najważniejsza. Cebula była zawsze i na wszystko. Na każdą chorobę, na smutki. W moim domu była po prostu adoracja cebuli¹⁰².

Janin po śmierci Anto długo nie zajmowała się rodzinną przeszłością, szukała języka do mówienia o tych wydarzeniach oraz formy zilustrowania zarówno opowieści matki, jak i własnej ich recepcji. Dopiero przyjrzenie się twórczości malarskiej matki z innej, szerszej perspektywy, wejście w czasoprzestrzeń i jej przemierzenie (nie tylko symboliczne, ale wręcz realne, artystka podróżowała bowiem w tym celu do Brazylii) w poszukiwaniu klucza do interpretacji rozproszonych faktów, znaczeń i przeczuć pozwoliło córce-artystce na sformułowanie w dziele sztuki prywatnej wersji narracji. Dominujące na obrazach Anto wizerunki domów (ze światłem w oknach), ciemnego lasu, człękokszałtnych zwierząt czy ptaków, wywołujące niepokój, a jednocześnie przyciągające magią i niesamowitością, córka interpretuje jako wyraz tęsknoty, melancholii, utraty, poszukiwania poczucia bezpieczeństwa¹⁰³. Odkrycie tego artystycznego kodu, którym Anto posługiwała się w łączeniu surrealistno-poetyckich wizji przeszłości i teraźniejszości, wywarło istotny wpływ na zrozumienie przez Janin rytuałów matki. Zwłaszcza motyw „adoracji cebuli”, w którym zawiera się afirmacja spokojnego rodzinnego życia, bezpiecznego obcowania w domu z bliskimi, dziećmi. Uformowana własnoręcznie przez Janin twarz młodej matki (w jednej wersji rzeźby z przyczepionymi do schematycznego popiersia skrzydłami motyla nawiązującymi do zagubionego obrazu *Zuzanna idzie na bal*,

¹⁰² Krzyk. *Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 214–215.

¹⁰³ Zob. *Zuzanną Janin rozmawia Michał Jachula*, w: *Maria Anto. Malarka*, s. 25–38.

o którym piszę dalej) oraz położona na drewnianym cokole świeża cebula tworzą zestaw wizualnych metafor, w których artystka-córka pomieściła najważniejsze elementy składowe relacji między nią a matką, włącznie ze wzajemnym podobieństwem. Pozorna koincydencja artefaktów okazuje się przemyślanym i harmonijnym portretem Anto, w którym wyczuwalna jest również obecność Janin, kluczem zaś do jego odbioru okazuje się znajomość biografii rodzinnej.

Śmierć matek Kuryluk i Janin, a wcześniej ich intensywna, niekiedy nadmiarowa obecność – ze wszystkimi traumatycznymi, bolesnymi, zobowiązującymi i determinującymi śladami, po których córki musiały podążać, nosząc¹⁰⁴ na sobie ich doświadczenia – mogły przyczynić się do wywołania kobiecego oporu. Macierzyństwo i córecstwo funkcjonują w przestrzeni wzajemnie oddziałujących na siebie sił przyciągania i odpychania, to siła jednocześnie afirmatywna i destrukcyjna. Wypracowanie w sobie zatem zabezpieczających mechanizmów pozwala uchronić własne „ja”, lecz nie ułatwia zbliżenia do istoty i źródła oporu, zawsze powiązanego z pewnego rodzaju ścięciem się podmiotów. Według koncepcji Brachy L. Ettinger w tej przestrzeni oporu [*resistance*] zawiera się również zdolność do połączenia [*capacity of jointness*]¹⁰⁵, o czym najlepiej świadczą sztuka, praktyki artystyczne, które wyzwalają potrzebę otwierania się coraz bardziej, dojrzewania do tematów, problemów, kwestii stanowiących zasadniczy punkt odniesienia i sprzeciwu.

¹⁰⁴ Ettinger wprowadza na określenie tej kwestii neologizm *carriance*, który można tłumaczyć jako *noszność*. Nawiązuje on do podmiotowego charakteru troski – zarówno do bycia noszonym przez kobietę/matkę w ciąży i dzieciństwie, jak i do etycznego wymiaru noszenia/niesienia traumy. Zob. więcej *Art in a Time of Atrocity*. By Brad Evans and Bracha L. Ettinger, „The New York Times”, 16.12.2016, <https://www.nytimes.com/2016/12/16/opinion/art-in-a-time-of-atrocity.html> (dostęp: 24.07.2019).

¹⁰⁵ Zob. B.L. Ettinger, *Fragilization and Resistance*, „Studies in the Maternal” 2009, No. 1 (2), www.mamsie.bbk.ac.uk (dostęp: 27.11.2017).

Przez zanurzanie się głębiej w matczyne i córczyne doświadczenia oraz ich relacje, utrwalane w artystycznych obiektach wizualnych czy literackich, autorki zdają się ujawniać coraz silniejsze poczucie zespolenia z pewnymi elementami pamięci/przeszłości, które zaczynają zmieniać swoje miejsca czy znaczenie w polu autobiograficznym. Praca z nimi (ale nie na nich, co zaznacza Ettinger) jest projektem długoterminowym i wymagającym, mającym charakter proto-etyczny [*proto-ethical*], ponieważ zakłada spotkanie z czyjś doświadczeniem, czyjąś biografią. Proto-etyczny ładunek wpisany w efekt praktyk artystycznych umożliwia otwarcie się podmiotu na to, wobec czego był odczuwany opór. Proces ten wymaga podjęcia ryzyka, zwłaszcza dlatego, że zniwelowanie barier wiąże się z bezbronnością, tkliwością, kruchością, wystawieniem podmiotu na zranienie, czyli z wszystkim tym, co mieści w sobie kategoria wulnerybilności [*vulnerability*]. Tworzenie więzi społecznych, ale zwłaszcza rodzinnych, matczyno-córczynych, na zasadach wykorzystujących potencjał wulnerybilności wymaga od podmiotu, by poddał się samo-rozkruszeniu [*self-fragilisation*] i nauczył się współistnieć z Innym bez całkowitego poświęcenia siebie. Te dwie kategorie według Ettinger nie oznaczają wyłącznie słabości, lecz podejmowane w perspektywie kobiecej, macierzyńskiej czy też (jak by powiedziała Ettinger) „macierzowej” stają się aspektem upodmiotawiającym, tożsamościotwórczym. To moment, gdy opór [*resistance*] i elastyczność/żywość [*resilience*] nakładają się na siebie, tworząc strukturę porozumienia¹⁰⁶. Istotne jest również to, że w koncepcji Ettinger kategoria transkryptum łączy się z kategorią wulnerybilności:

Transkryptum stwarza okazję do niemal-nieemożliwego połączenia granicznego ze śladami wspomnienia, które inaczej byłyby niedostępne. Stwarza okazję do przekształcenia amnezji samotnych traumatycznych zdarzeń (zakry(p)tych¹⁰⁷ we mnie lub w Innym) w kryptomnezję:

¹⁰⁶ Przytaczam analizę koncepcji wulnerybilności i samo-rozkruszania na podstawie: ibidem. Zob. też A. Chromik, *Eurydyka i Pieta*.

¹⁰⁷ Odwołanie do teorii krypty, sformułowanej przez Nicolasa Abrahama i Marię Torok. Zob. więcej: I. Piekarski, *Interpretacja jako kryptonimia, czyli Nicolasa Abrahama i Marii Torok czytanie zakrzywione*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 275–299.

ukryte wspomnienie niepamięci, które może powstać jedynie w afektywnym łączeniu-w-oddzieleniu, gdy transkryptum raz po raz wytwarza nadmiar-kruchości¹⁰⁸.

Przywołane teorie mają moim zdaniem odniesienie do tego, jak Ewa Kuryluk i Zuzanna Janin w swoich pracach eksplorujących pamięć oraz terytorium prywatne, rodzinne aranżują spotkanie z matkami-artystkami i ich biografią, uruchamiając hologramy emocji i docierając do tego wymiaru relacji, który generuje sprzężenie etyki i estetyki. Ich pierwotny opór wobec trudnych doświadczeń matek dzięki procesom twórczym zostaje poddany transformacji; artystki podejmując prywatne śledztwa w przeszłość i decydując się na przeanalizowanie na nowo ich rodzinnych losów oraz często bolesnych kwestii, zyskują tę wiedzę i ten poziom wrażliwości, które dają się uchwycić i przetworzyć w formach artystycznych. Nie tylko negatywny, lecz również pozytywny paroksyzm czy też współ-paroksyzm, który Kuryluk i Janin odczuwają oraz twórczo eksploatują – funkcjonując na cienkich granicach rzeczywistości, przeszłości, pamięci i amnezji (lub „kryptomnezji”, jak to określa Ettinger), współ-grając z wypartym i niesamowitym – oddziałuje zarówno na artystki, jak i odbiorców. By mogli oni doświadczyć i spróbować zrozumieć oddziaływanie tej sztuki, literatury, muszą (podobnie jak autorki) zmniejszyć odbiorczy opór, pozwolić sobie na afektywną obserwację czy lekturę, angażującą nie tylko wzrok i umysł, lecz całe ciało, włącznie z jego fizycznymi doznaniem.

Praktykowanie autobiografii przez Ewę Kuryluk

W dniu 70. urodzin Ewy Kuryluk, 5 maja 2016 roku, w Muzeum Narodowym w Krakowie odbyła się pierwsza w Polsce retrospektywna wystawa malarstwa artystki z jej udziałem¹⁰⁹. Ekspozycyjna narra-

¹⁰⁸ B.L. Ettinger, *Transkryptum*, s. 111.

¹⁰⁹ Zob. katalog wystawy: *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Kraków 2016. Kilka lat temu, przy okazji wystawy „Ewa Kuryluk: Instalacje –

cja, którą rozpoczął tytułowy autoportret *Nie śnij o miłości, Kuryluk* z 1977 roku, a kończył *Helmut oplakuje bażanta* z 1967 roku, to efekt nie tylko działań kuratorskich, ale przede wszystkim autorskiej koncepcji Kuryluk, prezentującej w ten konkretny sposób jeden z ważniejszych, lecz nie jedynych okresów jej twórczości. W krakowskich przestrzeniach muzealnych ukazane zostały wybrane obiekty z lat 1967–1978, obrazujące przemiany, jakie przechodziło malarstwo uprawiane w młodości przez autorkę *Hiperrealizmu – nowego realizmu*¹¹⁰. Znalazły się tam między innymi przykłady z barwnego i nieco surrealistycznego cyklu *Człkopejzaże*¹¹¹, wielowątkowe obiekty znane jako *Ekrany*, do których należy tryptyk *Kto się boi czerwonej myszy?* (1973), a także wykonane w technice akrylowej i kolażowej płótna – *Et in Arcadia* (1976), *Maszyna do pisania* (1977), *Obrys mojego cienia* (1978) – najsłynniejsze, najbardziej doceniane przez krytykę i jednocześnie wieńczące malarską twórczość artystki. Po tej serii bowiem Kuryluk – na skutek kryzysu kolorystyki obrazów, ale i kryzysu wewnętrznego – zakończyła okres „czystego” malarstwa w swojej sztuce i zmieniła medium na rysunek na luźnym materiale, surówce bawełnianej, jedwabiu.

Tym, co leży u podstaw twórczości Ewy Kuryluk i pozostaje w niej niezmiennie – mimo ewolucji stylu, zmian technik i medium – są praktyki artystyczne w polu autobiograficznym. W ten sposób konsekwentnie tworzony projekt artystyczny opiera się na kilku głównych elementach: autoportrecie i autofotografii, autonarracji oraz autokomentarzu. Ów autonomiczny i idiomatyczny projekt, który niekiedy wydaje się autoteliczny, funkcjonuje jako świadectwo transformacji minionych dekad oraz zalicza się do międzynarodowo-

Autofotografie – Malarstwo”, która odbyła się 25.03–23.04.2011 roku w galerii Design – BWA we Wrocławiu, także został wydany katalog dotyczący malarstwa artystki: *Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978 / Ewa Kuryluk. Outlining the Shadow*, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011.

¹¹⁰ E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979.

¹¹¹ Cykl *Człkopejzaże* Kuryluk rozpoczęła dużo wcześniej, już w 1959 roku, realizując ten temat w innych technikach: rysunkach na papierze, kolażach, akwafortach, litografiach czy linorytach. Zob. *Ewa Kuryluk. Człkopejzaż 1959–1975. Prace na papierze / Ewa Kuryluk. Human Landscape. 1959–1975. Work on Paper*, Kraków 2016.

wych nurtów sztuki nowoczesnej, ale przede wszystkim kształtuje i reprezentuje doświadczenia artystki, wpisane w ramy modalne różnych dziedzin sztuki (fotografia, malarstwo, instalacja przestrzenna, literatura). Przedrostek auto- spaja, modeluje i transponuje twórcze działania oraz procesy biograficzne, które przekładają się na praktykę artystyczną Kuryluk¹¹². Kształtuje ona rzeczywistość, nie zaś ją jedynie odwzorowuje czy opisuje – jej postawa twórcza jest równoznaczna z postawą egzystencjalną. Sztuka determinuje biografię artystki i odwrotnie – w jej sztuce znajdują się ślady biografii.

W galerii zaczynamy od śladu ręki. Bez względu na główny cel, którym może być autoterapia, nostalgia, przepracowanie lęków, dekonstrukcja – artyści muszą pozostawić ślad. W wyjątkowych przypadkach wypowiadają się jednocześnie tekstem i obrazem. Przykładem stosowania takich pasm autobiograficznych jest twórczość Ewy Kuryluk¹¹³.

Artystyczna ekspresja to wynik pracy na osobistych wspomnieniach, doznaniach, te zaś zwielokrotnione, zaszyfrowane, poddane retoryczacji czy figuracji wplecione są w zawsze zaplanowane i nigdy przypadkowe formy autobiograficznych praktyk, których efekty Kuryluk przenosi do sfery publicznej, kodując treści i konteksty. Ten proces zajmuje artystkę tak samo, jak analizowanie powstających w trybie interpretacyjnym relacji z odbiorcą modelowym. Hermetyczne narracje, enigmatyczne rysunki, celowo wieloznaczne kolaże, upozone autofotografie, zainscenizowane przestrzenne instalacje mogą być odbierane wyłącznie na poziomie percepcji, w odniesieniu do prądów sztuki nowoczesnej (jak na przykład hiperrealizm) czy nurtów współczesnej literatury, lecz czytane w kluczu autobiograficznym nabierają nieoczywistych i zaskakujących znaczeń.

¹¹² Ślady autobiograficznej praktyki artystycznej można odnaleźć również m.in. w twórczości Andrzeja Wróblewskiego, zob. *Unikanie stanów pośrednich – Andrzej Wróblewski (1927–1957) / Avoiding Intermediary States – Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, koncepcja i red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, przeł. K. Kościuczuk, Z. Głowacka, A. Taraska-Pietrzak, Warszawa 2014.

¹¹³ I. Iwasiów, *Autobiografia jako akt wyboru / Autobiography as an Act of Choice*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. M. Ujma, Wrocław 2013, s. 22.

Autoportret i autofotografia

Fotografia przenosi wizualną intymność ponad czasem i przestrzenią tak naturalnie, jak żadne inne medium. Zdjęcie to esencja intymności*.

Ewa Kuryluk

Opowieść o początkach swojej twórczości artystycznej Kuryluk rozpoczyna zawsze od jednej z trzech anegdot. Pierwsza mówi o znalezionych w papierach matki dwóch wycinankach wykonanych w szkole podstawowej w 1953 roku, na których artystka umieściła siebie na warcie przy portrecie Stalina oraz odświętnie ubraną na pochód pierwszomajowy. Druga odnosi się do zdjęcia, które trzynastoletnia Kuryluk zrobiła w 1959 roku w Misano Mare we Włoszech podarowanym przez ojca aparatem z funkcją samowyzwalacza. Trzecia natomiast wiąże się z przełomowym dla artystki momentem, kiedy to w wiedeńskiej szkole podczas lekcji rysunku nieznaną niemieckiego dziewczynka została poproszona o namalowanie swojego autoportretu nie z pamięci, lecz patrząc w lusterko. Aparat i lusterko, autofotografia i autoportret – okazują się nierozzerwalnym spłotem i wyznaczają ramy, wewnątrz których Kuryluk lokuje twórcze „ja”¹¹⁴. Przytaczane przez nią anegdoty oddają sposób obrazowania procesów wyłaniania się i krystalizowania jej artystycznego języka, u podstaw którego leżą biografia i doświadczenie. Ukazują również to, w jaki sposób reprezentacja i autokreacja wpływają na podmiotowość rozumianą w podwójnym znaczeniu – jako podmiot artystki i podmiot jej dzieła.

Postawa [autobiograficzna – A.G.] w przypadku artystów polega na obserwacji samego siebie, towarzyszącej działaniom twórczym (i włączonej w nie), na uważnym patrzeniu na siebie jako na obiekt eksperymentu pod nazwą „jestem autorem/autorką”. Takie patrzenie zakłada

* Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia* / Ewa Kuryluk. *Kangaroo with the Camera 1959–2009. Autophotography*, Kraków 2009, s. 39.

¹¹⁴ *Na warcie i Pierwszy Maja*, wycinanki, 1953; *Z koleżanką*, Misano Mare (po prawej), 1959; *Ewa w lusterku*, akwarela, 1959, w: Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia*, s. 7–9.

dystans w stosunku do siebie, cały eksperyment zaś – rozdwojenie, bycie na zewnątrz siebie i wewnątrz jednocześnie¹¹⁵.

Kuryluk pracuje na warstwach pamięci własnej, ale także rodzinnej pamięci odzyskanej lub zapośredniczonej. Owo rozdwojenie polega na tym, że choć portretuje siebie, to nie bez odniesień do historii rodzinnych – matki, ojca, brata Piotra; ślady ich losów rezonują na jej biografii i akty kreacyjne, odciskając się nawet na najbardziej intymnych wizerunkach. Artystka filtruje przez siebie głównie dramatyczne doświadczenia holocaustowej traumy matki¹¹⁶, choroby psychicznej brata, altruistycznej, konspiracyjnej i tajemniczej postawy ojca, tworząc wizualny zapis domniemanej przeszłości oraz rzeczywistości, w której uczestniczy.

W wieloplanowym cyklu *Ekrany*, powstającym do połowy lat 70. i poprzedzającym okres hiperrealistyczny, co prawda trudno znaleźć jawne portretowe wizerunki, ale uwagę zwracają liczne odniesienia do losów własnych i rodzinnych. *Egzekucję skojarzyć* można z echem wojennej traumy odziedziczonej przez drugie pokolenie¹¹⁷, *Plaża* i *Warany* odsyłają do elektrowstrząsów i agonii w (psychiatrycznych) szpitalnych salach, *Tenn* unaocznia zaś dysonans między prywatnym, domowym dramatem a zewnętrznym światem wirtualnym.

Hiperrealistyczny okres doskonale odzwierciedla procesualność i relacyjność dwóch mediów sztuki, które wykorzystuje Kuryluk. Obraz *Trend* z 1975 roku powstał między innymi na podstawie fotografii zrobionej w Wiedniu w 1973 roku¹¹⁸, słynne *Obrysowuję cień* z 1978 roku jest odwzorowaniem zdjęcia z Lido w Wenecji z 1977

¹¹⁵ M. Ujma, *Drugie życie autorów / The Other Life of Authors*, w: *Dzień jest za krótki*, s. 6.

¹¹⁶ „– Mikusia podnosiła się z dna tyle razy [...]. W jej chorobie było coś niezwykłego [...]. Halucynowała w kolorze słoneczników van Gogha i gwiazd na niebie [...]. Nie zdajesz sobie sprawy, kochańciu, ile zawdzięczasz w malarstwie swojej mamie. – Zdaję sobie sprawę, ciociu”. E. Kuryluk, *Feluni*, s. 240.

¹¹⁷ Ciekawą analogię można odnaleźć między przedstawieniami egzekucji ukazanej przez Kuryluk w telewizorze a rozstrzelaniem na obrazie Wróblewskiego *Rozstrzelanie surrealistyczne (Rozstrzelanie VIII, Egzekucja, 1949)*.

¹¹⁸ Ewa Kuryluk, *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia*, s. 38.

roku¹¹⁹, *Maszyna do pisania* z 1977 roku natomiast to wierna, lecz namalowana w lustrzanym odbiciu kopia autofotografii *Przy olimpii w pokoju mamy na Frascati* z 1975 roku, wykonanej w warszawskim mieszkaniu na tle legendarnej sekretery Marii Kuryluk¹²⁰. Takie przykłady można by mnożyć.

We wszystkie autonomiczne oraz zwielokrotnione autoportrety malarskie¹²¹ zostały wpisane detaliczne i symboliczne winiety¹²², które odsyłają do prywatnych, a więc często niedostępnych kontekstów – osobistych tabu, intymnych związków, skrytych szczegółów rodzinnej przeszłości. Artystka za ich pośrednictwem zdaje się coś odbiorcy sugerować, zwodzić go, prowadzić z nim swoistą grę, odkrywając jedne, a przykrywając inne tropy – wszystko jednak ma rozgrywać się na poziomie estetycznym. Fakty, wspomnienia, fantazmaty splatają się z logiką snu czy transu, z której czerpie autorka instalacji *Trio dla ukrytych* i w obrębie której zmuszony jest poruszać się odbiorca.

W czasie pracy, a najczęściej w trakcie robienia sobie zdjęć, wpadam niekiedy w rodzaj transu czy hipnotycznego snu i przychodzą mi do głowy karkołomne pomysły. Są zwykle nie do wykonania, ale wpływają na moją pracę. Ten trudny do opisania stan między snem a jawą staram się uchwycić w swoich autofotografiach¹²³.

Wykonywane przez kilkadziesiąt lat autofotografie oraz malowane przez ponad dekadę autoportrety Kuryluk – od cyklu *Sto razy ja* (Wiedeń, 1977)¹²⁴ przez intymne akty z Helmutem (*Golasy w Stuttgarcie*, 1978)¹²⁵, cykl *Bikini i czarne szpilki* (Nowy Jork, 1986)¹²⁶, de-

¹¹⁹ Ibidem, s. 58–59.

¹²⁰ Ibidem, s. 134; *Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978*, s. 81.

¹²¹ O zwielokrotnieniu w malarstwie Kuryluk pisze m.in. K. Kawalerowicz, *Realizm symbolizujący*, w: *Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978*, s. 69–79.

¹²² „[Miniatury na malowidłach – A.G.] to moich obrazów sedno i sekret [...], choć czy słodki, czy gorzki, sama często nie wiem. A jeśli się domyślę, nie zdradzam”. E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 146.

¹²³ *Ewa Kuryluk. Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia*, s. 153.

¹²⁴ Ibidem, s. 78–81.

¹²⁵ Ibidem, s. 112–113.

¹²⁶ Ibidem, s. 42–43.

stroy (Nowy Jork, 1988)¹²⁷ aż po wystylizowane pozy w maskach i przebraniach (Paryż 2000–2002; *Kangór rozbaraszkowany* i *Kangór z kamerą*, Paryż, 2009)¹²⁸ – składają się na spójny fotograficzny album, foto-dziennik, w którym zabiegi autodokumentacyjne kształcą się w autoinscenizacje¹²⁹.

Autofotografia to część mojego życia. Ale z wiekiem wypala się eros i zaczyna mnie nudzić własny wizerunek. Znów mam grypę, ale nie chce mi się już robić zdjęć. Wolę występować w nowych strojach, kostiumach, maskach. Życie codzienne to prywatny teatr, byle co może zostać rekwizytem. Ale od inscenizacji w stylu Cindy Sherman, która wciela się w rozmaite role i stereotypy, interesuje mnie bardziej autodokumentacja¹³⁰.

Aby utrwalić i zachować nieprzetworzoną rzeczywistość oraz wytworzyć napięcie i podkreślić ekspresję, Kuryluk stosuje technikę kolażu, którą wprowadziła najpierw do akrylowego malarstwa, a następnie do przestrzennej instalacji. Cytaty i klisze z innych tekstów kultury i rzeczywistości, ale przede wszystkim własnej twórczości – autofotografii, zdjęć i pamiątek rodzinnych oraz pisarstwa – pozwalają na interpretację jej transmedialnej sztuki według estetyki *ready made*. Oparta na wielości medium i ich montażu działalność artystyczna pozostaje domeną kolażu, nie tylko awangardowego, ale również postmodernistycznego, który przybiera także formę brikołażu, poszerzającego jeszcze bardziej pole semantyczne wypowiedzi, tak jak dzieje się to we wspomnianych wyżej instalacjach *Tryptyk na żółtym tle* i *Kraków 1946*. Wynikiem takich autobiograficznych praktyk artystycznych jest zatem nie tyle statyczny autoportret, ile dynamiczna autobiografia – od początku tworzona na podstawie au-

¹²⁷ Ibidem, s. 85.

¹²⁸ Ibidem, s. 164–181.

¹²⁹ Ibidem, s. 35.

¹³⁰ Interesująco wypadłaby analiza porównawcza autofotograficznej twórczości Kuryluk z autobiograficznymi projektami fotograficznymi Teresy Gierzyńskiej (np. cykl *O niej* z lat 80.) oraz Ewy Partum (np. *Samoidentyfikacja*, 1980).

tofotografii¹³¹, przy użyciu techniki kolażu czy brikolażu oraz przez dialog z przeszłością i widzami – wpisana w określoną matrycę retoryczną i estetyczną, stanowiącą sygnaturę artystki.

W tym kontekście, na prawach dygresji, warto wskazać na ciekawą zależność między twórczością Kuryluk wykonywaną w technice kolażu a jej przyjaźnią z małżeństwem Themersonów, która rozwinęła się podczas kilkuletniego pobytu w Londynie na przełomie lat 60. i 70. Kuryluk znała się z Jasią Reichardt – znaną i cenioną kuratorką, krytyczką sztuki, wicedyrektorką Institute of Contemporary Arts, która jest siostrzenicą Franciszki Themerson, jej jedyną ocalałą z Holocaustu rodziną. Themersonowie sprowadzili ją po wojnie do Wielkiej Brytanii i adoptowali, podobnie jak zaopiekowali się Ewą, gdy trafiła do Londynu. Kuryluk przyjaźniła się z Themersonami i Reichardt, spędzając z nimi dużo czasu, także w pracowni¹³². O bliskich relacjach z małżeństwem artystów świadczy chociażby dedykacja zawarta w *Podróży do granic sztuki*, a Kuryluk opowiada o niej dokładniej w wywiadzie rzece *Manhattan i Mała Wenecja*.

Londyński okres wpłynął znacząco na kształtowanie się stylu artystki, która w tamtym czasie zerwała z malarstwem i zaczęła poszukiwać nowych metod artystycznej ekspresji. Uważam, że ogromną rolę odegrała w tym twórczość jednych z najważniejszych przedstawicieli zarówno przedwojennej, jak i powojennej polskiej sztuki awangardowej. Praktyki artystyczne Franciszki i Stefana Themersonów – a mowa o ich sztuce i życiu ściśle splecionych w jedno – nie pozostały bez wpływu na rozpoznania artystyczne Kuryluk. Inspirujące dla niej były zapewne kolaże Stefana Themersona, w których ujawniają się próby przekładalności różnych mediów (słowa, dźwięku,

¹³¹ „W czasie wakacji letnich [ok. 1960 roku – A.G.] zaczęłam robić zdjęcia i zdałam sobie sprawę, że fotografia pomoże mi w malarstwie. W oparciu o swoje czarnobiałe zdjęcia, z których większość zaginęła, namalowałam w Austrii sporo czarnobiałych gwaszy i olei”. *Ewa Kuryluk. Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia*, s. 9.

¹³² Zob. fotografie *W pracowni Themersonów, Londyn, 1978*, w: *Ewa Kuryluk. Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia*, s. 127.

obrazu)¹³³, ale również koncepcja obrazów bi-abstrakcyjnych Franciszki Themerson i jej droga poszukiwania nowych form wyrazu najlepiej oddających eksperymenty artystyczne. Uwidacznia się to zwłaszcza w zestawieniu wspomnień obu kobiet, paralelnie do siebie przystających lub odbijających się w sobie niczym w lustrze.

Franciszka Themerson:

Oto pierwsze głębokie artystyczne przeżycie, jakie zostało mi w pamięci. Mam pięć lat, siedzę na niskim stołeczku przed wielkim lustrem w sypialni moich rodziców [malarzy], na Królewskiej w Warszawie, i próbuję narysować swój portret. Ołówek jest względnie posłuszny i wszystko idzie dobrze aż do momentu, kiedy zaczynam rysować oczy. Moje oczy są jasnoniebieskie i mocna czarna kreska oczywiście fałszuje obraz. Moja zdolność do abstrakcyjnego myślenia nie jest jeszcze dość rozwinięta, by mi powiedzieć, że to, co chcę narysować, to nie oczy, ale spojrzenie. Spojrzenie jest intensywne, więc wzmacniam kreskę i po paru minutach mocowania się ze sztuką jedynym rezultatem są dwie duże dziury w papierze w miejscu oczu¹³⁴.

Ewa Kuryluk:

W Wiedniu, gdy miałam 12 lat. Chodziłam do austriackiej szkoły, nie mówiłam ani słowa po niemiecku. Od dziecka miałam niechęć do rysowania, nie brałam ołówka do ręki. Ale jakaś miła nauczycielka rysunku pokazała mi lusterko i zrozumiałam, że chce, bym zrobiła autoportret. Jak we śnie namalowałam siebie. Pochwaliła mnie, a ja tego dnia postanowiłam zostać malarką¹³⁵.

Gdy mowa o kontynuacjach czy zbieżnościach twórczości Kuryluk i innych artystów/artystek działających w podobnej materii, war-

¹³³ Szerzej na temat kolażowej sztuki Themersona zob. A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji – Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.

¹³⁴ F. Themerson, *Obrazy bi-abstrakcyjne*, przeł. K. Kopcińska, w: *Themersonowie i awangarda*, red. P. Polit, Łódź 2013, s. 137.

¹³⁵ *Rozmowa Ewy Kuryluk z Katarzyną Bik*, „Gazeta Wyborcza. Kraków”, 23.12.2002, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,35796,1233600.html> (dostęp: 17.12.2017).

to przywołać dorobek Marii Lassnig (1919–2014)¹³⁶ – wiedeńskiej malarki czyniącej przedmiotem i podmiotem sztuki własne ciało oraz własny wizerunek. Jedną z najbardziej oryginalnych XX-wiecznych autoportrecistek realizowała w twórczości projekt „świadomości ciała”, „ciała-domu”, wpisując tym samym swoje autobiograficzne malarstwo w międzynarodowy nurt sztuki kobiet. W dorobku Lassnig, kształtowanym pod wpływem ekspresjonizmu abstrakcyjnego i amerykańskiego realizmu, odnaleźć można zarówno – charakterystyczne dla neoawangardowych i kontestatorskich ruchów artystycznych lat 50. i 60. – metaartystyczne elementy, na przykład utrwalanie w dziele aktu twórczego, jak i idiomatyczne gesty kreacyjne, odcisnięte osobiste ślady.

Choć Lassnig (równieśnica matki Kuryluk, należąca więc do pokolenia jej rodziców) kształciła się i tworzyła w Wiedniu, gdzie pierwsze kroki jako artystka-malarka zaczęła stawiać także Kuryluk (uczęszczając chociażby na wiedeńskie pokazy akcjonistów), to raczej nie jest możliwe, by młoda adeptka знаła jej twórczość. Bardziej prawdopodobne natomiast wydaje się to, że zetknęła się z jej malarstwem w Nowym Jorku – Lassnig mieszkała i działała tam od końca lat 60. do 80., Kuryluk natomiast przybyła tam w 1981 roku i zaczęła eksplorować nowojorskie środowiska artystyczne, galerie, muzea, dla których prace wiedeńskiej artystki były już znane. Analogie i różnice między pracami Lassnig, między innymi *Autoportretem potrójnym* (*Dreifachs Selbstporträt / New Self*, 1972), *Autoportretem zafoliowanym* (*Selbstporträt unter Plastik*, 1972), *Podwójnym autoportretem z kamerą* (*Doppelsebstporträt mit Kamera*, 1974), a cyklami autoportretowymi Kuryluk, szczególnie obrazami przedstawiającymi podwojoną postać artystki, chciałabym szerzej przeanalizować w innym miejscu. Tutaj moją uwagę zwraca przede wszystkim obecny w twórczości obu artystek temat śmierci matki.

W 1964 roku, w prawdopodobnie najbardziej twórczym okresie Lassnig, umiera jej matka, a artystka poświęca jej malarski cykl

¹³⁶ Przywołując biografię i twórczość Marii Lassnig, opieram się na katalogu *Maria Lassnig*, eds. K. Redzisz, L. Barnes, with essays J. Boaden, A. Fricke, London 2016 oraz dołączonej do niego wkładki z tekstami w polskim tłumaczeniu.

opłakiwań. Obrazy *Oplakiwanie* (*Beweinung*, 1966), *Dziecko z martwą matką / Zabójcy płaczą dużo / Żałobne dziecko* (*Kind mit toter Mutter / Les tueurs [meurtriers] pleurent beaucoup / Trauerndes Kind*, 1965), *Matka i córka* (*Mutter und Tochter*, 1966) przedstawiają martwe, nagie, spoczywające na ziemi ciało matki oraz leżącą obok, przypatrującą się mu i dotykającą je artystkę-córkę¹³⁷. Malarka wracała później do tego tematu jeszcze kilka razy, a jego najciekawszym ujęciem (a także istotnym obrazem w całym jej dorobku) jest *Autoportret z kijem* (*Selbstportät mit Stab*, 1971), na którym widnieje na pierwszym planie Lassnig i stojąca za nią matka. Konturowa i widmowa postać przypominająca śmierć kładzie zimne i blade ręce na ramionach córki, sugerując bliską obecność. Wizerunek obu kobiet można interpretować w kategoriach pozarealnej komunikacji między światem żywych i martwych. Co ważne, artystka przedstawia już nie tyle lamentację, żałobę, ile transgresyjną relację matki i córki, obrazowaną na poziomie percepcji ponad granicami ciał(a). W tym względzie spotykają się prace Lassnig i Kuryluk. Autorka *Tryptyku na żółtym tle* i *Krakowa 1946* – tworząc fotokolaże przedstawiające ją w ubraniach matki, siedzącą na ławce symbolizującej tę w lwowskim parku, lub w zaawansowanej ciąży, z wklejoną twarzą młodej Miriam Kohany zamiast swojej – również projektuje sytuację niemożliwego uobecnienia. Zmontowanie za pomocą kolażu dwóch ciał symbiotycznie splecionych w jedno, przemieszczenie w przestrzeni i czasie ma służyć przede wszystkim nawiązaniu dialogu ze zmarłą matką oraz jej historią.

[Mama – A.G.] umarła w pierwszy dzień nowego wieku, a ja zapragnęłam upamiętnić ją czymś, co by się jej podobało. [...] Czy instalacja dla mamy nie powinna być żółtym ołtarzem z powietrza? [...] Cierpienie,

¹³⁷ Co ciekawe, pozycja artystki-córki na tych dwóch obrazach przypomina pozę z jednego z najbardziej znanych zdjęć, ukazujących Lassnig przy pracy nad własnym autoportretem (fotografie z początku lat 80.). Paralelność przedstawień na obrazach żałobnych ciała matki i artystki oraz na fotografiach artystki i jej autoportretu może wskazywać na siłę więzi łączącej matkę i córkę. Por. fotografia *Maria Lassnig w swojej pracowni w Wiedniu*, 1983, fot. K.-M. Westermann, reprodukcja w katalogu *Maria Lassnig*, s. 105.

jakie stało się udziałem mamy i brata, we mnie podsycalo pasję do pracy i tęsknotę za utopią, jaką jest sztuka. Póki żyli, nie zdawałam sobie z tego sprawy. Lecz teraz czuję ich obecność za plecami i wiem, że to oni są autorami moich żółtych instalacji¹³⁸.

W kontekście powyższych rozważań Kuryluk okazuje się zatem spadkobierczynią określonej wizji sztuki i egzystencji. Ukształtowana na neoawangardowych eksperymentach artystka dąży do połączenia estetyki z tym, co kryje się w warstwie prywatnych intuicji i potrzeb. Nie chodzi tylko o nowatorskie eksplorowanie i przekraczanie granic sztuki, lecz o odwzorowanie za jej pomocą siebie. Dlatego twórczość Kuryluk zalicza się do „innej awangardy”, której bliżej do mimetyzmu (ale nie figuratywności) i groteski niż do abstrakcji¹³⁹. Realizm zostaje tu odrealniony, a zasady mimetyzmu są przez artystkę nieustannie przekształcane i wykorzystywane do konkretnych celów, także tych utopijnych, jak dążenie do obrysowania własnego cienia i malowania/rysowania światłem. Kuryluk wyznaje wprost: „Moje własne utopie artystyczne wywodzą się z pragnienia, by zrobić w sztuce kopię niepowtarzalnego losu jednostki, utrwalić jej kontur i gest, bicie serca i słowa, cień”¹⁴⁰.

¹³⁸ E. Kuryluk, *Lecą żółte ptaki i Tabuś*, w: eadem, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Warszawa 2005 (wydanie nowe, zmienione i rozszerzone), s. 183, 185, 187. Zob. też katalog *Moje żółte lata. Instalacje 2000–2019*.

¹³⁹ „Pragnienie, by tak właśnie tworzyć, jest czasem tak silne, że siadam przed lustrem przykrytym przezroczystą folią i próbuję namalować na niej swoją twarz. Nic to nie daje: na folii, jak na papierze, krzepnie farba. Aby ją zdematerializować, wieszam folię pod światło albo tak, by farba rzuciła na ścianę cień. [...] Najchętniej zrobiłabym ściany nie z folii, ale z błony, albo zdjęła skórę z siebie i rozpięła w przestworzach” E. Kuryluk, *Posłowie: O moich utopiach*, w: eadem, *Podróż do granic sztuki*. Istotne jest również to, jak artystka rozumie awangardowość i swoją rolę w jej kontynuowaniu. Zob. *Inna awangarda. (Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasiliwska i Ryszard Nycz)*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6 (29/30), s. 239–248.

¹⁴⁰ E. Kuryluk, *Posłowie: O moich utopiach*, s. 133.

Autonarracja

Moja praca pisarska i artystyczna przebiega dwutorowo: to obraz stymuluje słowo, to słowo stymuluje obraz. Kiedy się znużę malowaniem czy rysowaniem, marszczeniem szmatek i fotografowaniem, wracam do pisania*.

Ewa Kuryluk

Piszę, czego nie mogę narysować, rysuję, czego nie mogę napisać**.

Ewa Kuryluk

Kolaż to cecha charakterystyczna i domena nie tylko sztuki, lecz także twórczości literackiej Kuryluk. Stosowana przez nią technika kolażu wizualnego w prozie przybiera formę kolażu tekstowego, który jest:

neoawangardową formułą manifestacyjnego zaspokojenia istotnej dążności twórczości lat ostatnich do przekroczenia granic autonomicznej sztuki i odsłonięcia zarówno swych związków z historyczną rzeczywistością – czemu służy jej aspekt dokumentalny (radikalnej reprezentacji przedmiotu) – jak i swego zakorzenienia w dyskursywnym uniwersum kultury, o czym z kolei zaświadcza, ostentacyjnie stematyzowany, uczyniony pierwszoplanową kwestią, wymiar intertekstualny¹⁴¹.

W powieściach *Wiek 21*, *Encyklopedioerotyk* i *Grand Hotel Oriental*, a ponadto w autobiografiach *Goldi*, *Frascati* i *Feluni*, wysuwając się na pierwszy plan wymiar inter- czy nawet transtekstualny, węzłowość, wielopoziomowość i rozciągłość narracji pozwalają na traktowanie prozatorskiej twórczości Kuryluk w kategoriach hipertekstu. Stymulowanie obrazu przez słowo i słowa przez obraz, korzystanie z cudzych historii, odesłania do własnych tekstów i sztuki składają się na polifoniczną kompozycję prozy, którą należy odczytywać równoległe i według określonych kodów¹⁴².

* E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 52.

** Eadem, *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku*, Warszawa 2006, s. 65.

¹⁴¹ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 222.

¹⁴² „[...] nadstawiam uszu, podsluchuję rozmowy i staram się zapamiętać ton, który »robi piosenkę«. Unikam urzeczowienia protagonistów opisem, oddaję im

Tak jak cechą malarskich autoportretów i autofotografii jest podwojenie, a nawet potrojenie własnej postaci, tak zasadą konstruowania narracji jest zwielokrotniony kamuflaż. Nielinearność, hermetyczność, eliptyczność, niekiedy hiperboliczność opowieści ma związek ze strategią pisarską, nakładającą się na strategię ukrycia, zaszyfrowania i tabuizacji. Z formalnego punktu widzenia natomiast – wynika z literackich wzorców postmodernistycznych. Tajemnice, luki, zaszyfrowane ślady pozwalają na fabulację i aranżację, z których korzysta autorka *Podróży do granic sztuki* w procesie tworzenia. Jego esencją jest reprodukowanie wybranych elementów własnych praktyk artystycznych, umiejscawianie ich w rozmaitych przestrzeniach, a w konsekwencji przeredagowywanie w nich siebie.

W *Wieku 21* fikcja wyprzedza niejednokrotnie moją znajomość rodzinnej historii. [...] to książka bezwstydną, ekshibicjonistyczną, otwartą jak „rana”. Ale jest to także, jedno drugiemu nie wadzi, książka zakamuflowana jak mama i ja sama. To karkołomne hokus-pokus nie powstałoby raczej, gdybym znała losy rodziców. Gdy dziś odnajduję notesy mamy, cierpnę, widząc zbieżności wyobrażeń¹⁴³.

Nawet jeśli Kuryluk tworzy surreálną fikcję, zmienia biografie znanych postaci, nadając im rysy swoich bliskich, oraz umieszcza je w innych porządkach i alternatywnych rzeczywistościach, to tylko pozornie lokuje siebie w tle tych opowieści. Ich dominantą jest pozycjonowanie autorskiego podmiotu w centrum tekstów, a co za tym idzie – przyznawanie im wyraźnie autobiograficznego statusu. Wbrew wrażeniu rozproszenia, zapętlenia, niekiedy przypadkowości narracje opierają się na zakamuflowanym, lecz spójnym autoportrecie, przez co stają się autonarracjami.

głos. Dlatego sprawia mi trudność *Feluni*, książka o Piotrusiu, który przestał mówić i istniał już tylko »omawiany« przez innych. [...] Opis bliskich, szczególnie tak tajemniczych i tragicznych jak mój brat, ma coś z nadużycia. Może się więc okazać, że to właśnie w *Wieku 21* udało mi się sportretować Piotra najtrafniej w postaci mojej bliźniaczki Carol i Księżycowego Badacza”. E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 25.

¹⁴³ Ibidem, s. 15, 21.

Spójność [autoportretu – A.G.] konstituuje się według systemu przypomnień, powtórzeń, nakładających lub odpowiedniości elementów homologicznych i wymiennych w ten sposób, że wygląda on jak coś nieciągłego, jak anachroniczne zestawienie, jak montaż, który przeciwstawia się syntagmatyce opowiadania nawet najbardziej zagmatwanego, gdyż gmatwanina opowiadania jest zawsze zaproszeniem do „konstruowania” chronologii¹⁴⁴.

Sposób konstruowania opowieści ujawnia się we wszystkich trzech autobiografiach w różnym stopniu. Bodaj najbardziej bezpośrednio uwidacznia się jednak w ostatniej części, gdzie autorka wprowadza bezpośrednio metakomentarze do swojej praktyki pisarskiej, zdradzając w ten sposób mechanizmy budowania wspomnieniowej fabuły.

Na żadne z pytań nie znam odpowiedzi. [...] Czego nie da się odkryć, o tym wołę nie spekulować. Nie, nie jestem tych zagadek zbyt ciekawa. Zdarza mi się natomiast myśleć o tym, gdzie [mama – A.G.] pisała na maszynie „Ostatnią wołę” i co planowała: otworzyć gaz czy wyskoczyć przez okno, podciąć sobie żyły czy łyknąć proszki? [...] I od tego zależał w jakimś stopniu przebieg wydarzeń, o których dowiedziałam się na starość ze smutkiem, lecz bez zdumienia, zdając sobie sprawę od dawna, że komplikacja bytu, będąc wynikiem praw przyrody i przypadku, jest tak wielka, że nie da się odtworzyć jeden do jednego, lecz najwyżej z grubsza naszkicować. [...]

8 lipca 2018 roku, w parę dni przed wyjazdem na wakacje nad „ciemnozielony Adriatyk” Kraba Kępki, postanowiłam skończyć książkę, choć mi w niej czegoś jeszcze brakowało, tym listem rodziców. Decyzję dyktował rozsądek. Po ośmiu latach prokrastynacji radził nie rozwałkować *Felunięgo* w złudnym dążeniu do perfekcji [...]. W gruncie rzeczy pragnęłam po prostu obcować dalej z Piotrusiem zanurzona w przyprawach i odpływach przeszłości, tym bardziej intrygującej, im mniej obchodzi mnie teraźniejszość. Kliknęłam więc, by przerwać kontemplację kominów jak donice i blaszanych dachów pod bezchmurnym niebem Montparnasse, na nadgryzione jabłuszko w lewym górnym rogu ekranu

¹⁴⁴ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 100–101.

i wybrałam *sleep*. Niech MacBook Pro „spi”. A ty, Kangór, zamiast wyciągać z torby coraz to nowe „fanty”¹⁴⁵, wstań z fotela na kółkach i ruszaj na spacer do Ogrodu Luksemburskiego trasą mamy [...]”¹⁴⁶.

Nie jest tajemnicą, że ładunek tych autonarracji silnie wiąże się z reprezentacją doświadczenia ocalenia z Holocaustu, zmaganiem się z traumą matki odziedziczoną przez drugie pokolenie, czyli Ewę i Piotra, mierzeniem się z chorobą psychiczną obojga i tabu żydowskiego pochodzenia, z katalizowaniem afektywnego ładunku doświadczenia. Interpretując jednak jej sztukę i pisarstwo wyłącznie przez pryzmat mechanizmów dawania świadectwa, (nie)wrażalności Zagłady¹⁴⁷, można stracić z oczu to, co jest w tej twórczości dużo bardziej znaczące, co przewija się przez wszystkie jej obszary, co ujawnia motywy i ułatwia rekonstrukcję kreacyjnych procesów. Chodzi nie tylko o Zagładę, która stała się obsesją artystki¹⁴⁸, o enigmę, która zasila wszystkie części autobiografii oraz sztukę¹⁴⁹,

¹⁴⁵ Kuryluk nawiązuje tym zdaniem do nazywania przez Piotra „fantami” zabawnych drobiazgów i scenek z dzieciństwa. Po śmierci ojca Piotr „radził sobie i mnie »ewakuację z terroru hic et nunc do torby z fantami« zwanej też fantomagorią”. E. Kuryluk, *Feluni*, s. 190.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 305, 314.

¹⁴⁷ Spośród interpretacji twórczości Kuryluk w kontekście Zagłady na uwagę zasługuje tekst autorstwa Marty Tomczok (Cuber). Zob. np. M. Cuber, *Hologramy Zagłady*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 134–141.

¹⁴⁸ „Zagłada to moja obsesja. [...] Dopiero po pięćdziesiątce dowiedziałam się, że moją babcie i młodszą siostrę mamy, chorą na gruźlicę Hildę, zamordowano w Treblince. Ale świadomość, że zagłada może spotkać każdego, towarzyszyła mi od małego, podobnie jak myśl o samobójstwie. Ale skończyło się na jednej próbie w rok czy dwa po ukończeniu powieści. Wiele prób poważniejszych mieli już wtedy za sobą mama i brat”. E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 15.

¹⁴⁹ Podtytuł *Feluniego* brzmi: „Apoteoza enigmy”. W jednej z rozmów zaś matka wypowiada znamienne dla twórczości pisarskiej Kuryluk słowa: „– Dwie enigmy splatają się ze sobą enigmatycznie – odezwała się na kozetce mama. – Sen-enigma z pamięcią-enigmą. [...] Pośrednikami między snem a pamięcią są melodie, kolory, słowa-hasła [...]”. Eadem, *Feluni*, s. 265. Zob. także część instalacji *Kraków 1946* zatytułowaną *Enigma*, przedstawiającą fotomontaże zdjęć małej Ewy trzymanej przez jej matkę oraz Karola Kuryluka i Teddy’ego Gleicha. Artystka formułuje w ten sposób pytania dotyczące jej biologicznego ojca i relacji miłosnych jej matki.

ale przede wszystkim o żalobę, która stała się między innymi powodem kryzysu w malarstwie, inspiracją dla przestrzennych instalacji¹⁵⁰ oraz wywołała potrzebę opisanego losów nieżyjących najbliższych członków rodziny.

Moim tematem nie jest Zagłada, ale żaloba. Oraz niepozorna pociecha, jaką daje sztuka – jej tworzenie i jej percepcja. [...] Moje ostatnie instalacje to żaloba promienna jak słońce, żaloba przynosząca ulgę, choćby i tylko mnie. [...] Wychowana w spalonej Warszawie przez mamę w depresji, byłam podatna od dziecka na żalobę, a skłonności te wzmogły się na skutek rodzinnych chorób, śmierci ojca, samobójstwa brata¹⁵¹.

Temat Zagłady w twórczości Kuryluk należy zatem wiązać z rytuałami żałobnymi, jednak nie tylko w ramach dyskursu etycznego, lecz w odniesieniu do wartości estetycznych, organizujących strukturę narracyjną oraz profilujących strategię autokreacyjną. Autorka *Goldiego, Frascati, Feluniego* niejednokrotnie podkreślała, że w jej sztuce wizualnej i pisarskiej poczucie obowiązku oraz odpowiedzialności za losy mamy i brata po śmierci ojca odgrywają zasadniczą rolę¹⁵², a potrzeba upamiętnienia i dowartościowania życia wszystkich już nieobecnych staje się centralnym nadrzędnym motywem opowieści.

Odkrycie, że mama była Żydówką, niczego nie zmieniło w moim światopoglądzie. Ale ogarnęła mnie żalobę, a może nawet żaloba, że nie okazałam moim rodzicom, a przede wszystkim mamie, podziwu, na

¹⁵⁰ „Kiedy moja sytuacja w Stanach ustabilizowała się, przyszła pora na czerni i żalobę. Na początku grudnia 1985, kiedy spadł pierwszy śnieg, ustawiłam na kampusie uniwersytetu w Princeton *Siedem czarnych krzesel w śniegu* i »posadziłam« na nich jak płaczki autoportrety-akty, namalowane białą farbą na czarnym szantungu”. E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 153–154.

¹⁵¹ Ibidem, s. 132–133, 158.

¹⁵² „W młodości nieraz myślałam: nie wracam, niech się dzieje, co chce. A rano wstawałam i jechałam do Warszawy. Czułam, że tak trzeba, wiedziałam, że inaczej oni pójdą na dno, a moim obowiązkiem jest do tego nie dopuścić. Z wiekiem bałam się coraz bardziej, że nie zarobię na opiekę nad mamą i Piotrem, zastanawiałam się, co będzie, kiedy się zestarzeję i nie podołam. Ale w końcu zawsze dochodziłam do wniosku, że jakoś się ułoży”. *Mój lęk codzienny*. Z *Ewą Kuryluk rozmawia Jacek Tomczuk*, „Newsweek”, 10–16.06.2019, s. 101.

który zasługiwała na równi z ojcem. Z żaloby wzięły się dwie ostatnie książki – zadedykowany ojcu *Goldi i Frascati* napisane dla mamy. Została mi jeszcze książka żaloby po bracie, najtrudniejsza do napisania, bo nieznośna jest myśl, że był młodszy, a odszedł pierwszy. Nie wiem, czy się na to zdobyję¹⁵³.

Wiadomo już, że pisarka zdobyła się na to trudne zadanie i opisała życie po stracie brata. W ostatniej części trylogii Kuryluk wyjawiała nieco więcej faktów i przedstawiła je w dużo bardziej bezpośredni sposób. Co ważne jednak, oprócz tego, że *Feluni* miał być przede wszystkim poświęcony tragicznej biografii młodszego brata, to nie jest książką przeznaczoną wyłącznie jemu i więzi rodzeństwa. Kluczową rolę odgrywa tu bowiem – znów – relacja między matką a córką: dalsze etapy odkrywania tajemnic Miriam Kohany (na przykład prób samobójczych po urodzeniu córki), związków między chorobą psychiczną brata i matki (psychoza ciążowa i leczenie elektrowstrząsami), wreszcie – docieranie do nowych, lecz niedostępnych informacji na temat własnego pochodzenia. Relacja matki i córki po raz kolejny więc jest jednym z zasadniczych poziomów organizujących autobiograficzną narrację¹⁵⁴.

Należy również zwrócić uwagę, że cechą charakterystyczną literackiej twórczości Kuryluk pozostaje dialogiczność – poetka, ese-

¹⁵³ *Moje książki są z żaloby. Z Ewą Kuryluk rozmawia Juliusz Kurkiewicz*, „Gazeta Wyborcza”, 23.07.2010, http://wyborcza.pl/1,75410,8167738,Ewa_Kuryluk_Moje_książki_sa_z_zaloby.html (dostęp: 17.12.2017).

¹⁵⁴ W tym kontekście ważna jest też relacja między Ewą i Piotrem Kurylukami a Zofią Bielińską, która była traktowana jak (biologiczna) rodzina i nie raz ratowała jej członków z opresji. Rozmowy Ewy z ciotką Zosią, przytaczane w *Felunim*, stanowią niezwykle ważny etap w dochodzeniu przez autorkę do prawdy, a także unaocniają siłę emocjonalnych więzi między „podporą Frascati” a rodzeństwem. W przytaczanych rozmowach między kobietami uwagę zwraca również czułość, nie tylko w odniesieniu się do siebie, ale zwłaszcza przejawiająca się w atmosferze troski i wzajemnego zaufania. Ciekawym kontekstem może być ponadto opisana w autobiografii dość szczegółowo relacja między Tułą Kowalską a jej matką, Anną Kowalską, i jej partnerką, Marią Dąbrowską. Wspomnienia Kuryluk ukazują w innej perspektywie, niż ta, którą znamy z dziennika Kowalskiej, wrocławski dom literatek i panujące między tymi trzema kobietami emocje (mam na myśli nie tylko Tułę jak dziecko, ale także dorosłą). Warto się temu bliżej przyjrzeć w osobnym szkicu.

istka, powieściopisarka, autobiografka współistnieje w swoich utworach z bliskimi, którzy już odeszli, aranżując sytuacje rozmów lub monologów przytaczanych jakby bezpośrednio, w chwili mówienia.

– Pobudka śpiochy! – Mama szamotała się z kluczem, który zaciął się w zamku. – Mam coś dla was – potknęła się o próg łazienki – po co siedzicie po ciemku? O n i wam...? – przeraziła się. – Nie, nie – bąknęłam – zapomniałaś... – Nigdy o was nie zapominam! – pstryknęła w kontakt i oślepiło mnie światło. [...] zatupała i obudziła brata. – O n i nas? – zachlipał. Uciekłam na tapczan i podsłuchiwałam. – Cicho sza, kotki dwa – pomrukiwała łagodnie – podłe tchórze dały drapaka. A my sobie pójdziemy z wizytą do Ewusi – przyprowadziła zasmarkanego Piotrusia. – Nie rzucili winogron – sięgnęła do kobiałki. – Ale znalazłam na śmietniku... – odchrząknęła – niedobitka¹⁵⁵.

Misternie skonstruowana narracja oddająca polifonię głosów mamy, ojca, brata, cioci Zosi Bielińskiej oraz samej autorki służy przede wszystkim stworzeniu przestrzeni współbycia „ja” i „ty” oraz uobecniению nieobecnych na prawach cytatu. Dzięki obraniu strategii narracyjnej opartej na przytaczaniu wypowiedzi bliskich wzmocnione zostaje godne upamiętnienie poszczególnych postaci, ocalenie od zapomnienia, oddanie im należytego szacunku, a zwłaszcza głosu. „Nie chodziło mi o oddanie im hołdu, tylko głosu i obrazu. Oddając głos rodzicom, Piotrusiowi i naszym krewnym z wyboru, czynię z nich współnarratorów trylogii”¹⁵⁶. Ma to również szczególne znaczenie w kontekście biografii Piotra, który w dzieciństwie był mistrzem językowej pomysłowości, a po przeżyciu „odysei przez psychiatryczny gułag”¹⁵⁷ został kaleką i niemową – do końca życia wyraźnie wypowiadał tylko dwa słowa: „Dachau Auschwitz”.

¹⁵⁵ E. Kuryluk, *Frascati*, s. 6.

¹⁵⁶ *Ewa Kuryluk: Kompas moralny. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, „Vogue Polska”, 23.05.2019, <https://www.vogue.pl/a/ewa-kuryluk-kompas-moralny> (dostęp: 24.07.2019).

¹⁵⁷ „Feluni” Ewy Kuryluk, czyli enigma brata, Polska Agencja Prasowa, 11.06.2019, <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C467169%2CFeluni-ewy-kuryluk-czyli-enigma-brata.html> (dostęp: 24.07.2019).

Mimetyczne odwzorowanie prywatnego języka Kuryluków, sposobu mówienia, konstruowania zdań, przywołanie czułych zwrotów, językowych rebusów i kalamburów słownych, w których zapisane zostały intymne tajemnice i emocje – wszystko to pozwala autorce na przynajmniej częściowe odzwierciedlenie rodzinnego kodu, oswojenie zawitych i dramatycznych losów jej rodziny, a w końcu na porozumienie się i podtrzymywanie rozmów z tymi, których już nie ma.

Paryż, 5 maja 2015 roku. W sześćdziesiąte dziewięte urodziny wstukuje do MacBooka Pro słowa mamy z jej ostatniej wiosny. Chociaż zanotowane piąte przez dziesiąte, regenerują pamięć i znów słyszę czy imaginuję sobie, co na jedno wychodzi, nasze rozmowy z ostatniej wiosny jedynaczki pchanej w wózek przez mamę: – Różowe kasztany są na północy rzadkie, *mon petit chat* – mówiła, wykorzystując każdą okazję, gdy byliśmy same, do nauki francuskiego: jedyne go języka, którym mówię do dziś bez akcentu, lecz piszę stylem dziecka – co za szczęście, *quel bonheur*, że wnet zakwitną *en rose* w odcieniu koralowego piasku w Oceanii¹⁵⁸.

Jednak dialogiczność nie ogranicza się jedynie do bohaterów wszystkich trzech autobiografii, lecz także do samych narracji. Proza Kuryluk (a w pewnym wymiarze również jej poezja) dialoguje bowiem ze sobą nawzajem – czytelnicy dobrze znający pisarstwo artystki bez trudu odnajdą się w labiryncie motywów, łamigłówek językowych, które autorka powiela i przekształca, poszerzając o nowe fakty. W ten sposób wyłania się paralelność i nierozdzielność większości kwestii poruszanych przez pisarkę w jej narracjach.

Widać to najlepiej w autobiograficznej trylogii, która zyskała jeszcze inny wymiar po publikacji ostatniej części zatytułowanej *Feluni*. W niej bowiem autorka opowiedziała o rodzinnych/swoich losach, o których w ogóle nie wspominała we wcześniejszych dwóch tomach lub wzmiankowała o nich enigmatycznie. Podczas lektury czytelniczka/czytelnik zaczyna więc orientować się w znajomych już motywach, a po powrocie do *Goldiego* i *Frascati* odnajduje wszystkie elementy układanki tworzące panoramiczną całość. To niebywałe,

¹⁵⁸ E. Kuryluk, *Feluni*, s. 6.

ponieważ pozostaje wrażenie, jakby wszystkie trzy tomy rozmawiały ze sobą nawzajem. Można przypuszczać nawet, że Kuryluk skrupulatnie zaplanowała sposób i moment ujawniania poszczególnych etapów przeszłości swojej rodziny w planie konkretnych części trylogii autobiograficznej. Jednak bez względu na to, jak bardzo przemyślaną strategią pisarską kierowała się autorka, trzeba przyznać, że w efekcie powstała auto/biograficzna opowieść o unikatowej i niepowtarzalnej literackiej wartości.

Ważne jest również to, aby praktykę pisarską Kuryluk rozpatrywać całościowo, z uwzględnieniem różnych gatunków literackich, jakie autorka eksploatuje, ponieważ wtedy najbardziej uwidacznia się sieć wątków, wokół których oscyluje jej jawnie autobiograficzna twórczość. Zarówno w esejach, jak i poezji – zdaje się najślabiej zbadanych spośród całego dorobku artystki-pisarki – napisanych na długo przed *Goldim*, *Frascati* i *Felunim*, pojawiają się zawiązki tematów, które Kuryluk rozbudowała lub przekształciła w późniejszych narracjach. Katastrofa/apokalipsa i utopia, podróżowanie i przekraczanie granic, własny wizerunek i jego odbicie, koncepcja planety braterstwa [*fraternité*] – to stałe elementy wierszy, tekstów o sztuce, wywiadów czy narracji prywatnych¹⁵⁹.

Podróżą po niewiadomej destynacji jest tworzenie sztuki. Ruszając przed siebie, artysta często odnajduje się w przeszłości i czerpie siły z wiary w dawny mit – obumarły dla ogółu, a przezeń ożywiony. Ścieżka artysty winna skrzyżować się z torem widza, słuchacza, czytelnika. Moja antena nastawiona jest na apokalipsę i utopię. Zajmują mnie w sztuce graniczne stacje i krytyczne momenty [...]¹⁶⁰

– wyjaśnia Kuryluk w jednym z esejów, zacierając granicę między tym, co naukowe a osobiste, uniwersalne a intymne, dotyczące sztuki i życia.

¹⁵⁹ Pisze o tym w znakomitym szkicu poświęconym analizie poezji Kuryluk: A. Stankowska, „Podróż ku sobie w podróże od siebie”. O poezji i sztuce Ewy Kuryluk, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 32 (52): (Nie)opisane. *Poetki polskie XX i XXI wieku*, s. 221–249.

¹⁶⁰ E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, s. 10.

W lirykach zamieszczonych w dwóch wczesnych tomach z drugiej połowy lat 70. – *Konturze*¹⁶¹ i *Pani Animie*¹⁶² – można doszukać się literackiej kontynuacji projektu *człekopejzaży*, które od końca lat 50. Kuryluk realizowała w pracach na papierze, a także usłyszeć lamentacje po utraconym przedwcześnie ukochanym ojcu oraz wyczytać antycypację nadchodzących prywatnych katastrof, z kryzysem koloru włącznie. Dlatego też często pojawia się w tych utworach czern – emblemat śmierci, żałoby, apokalipsy, pustki, a ponadto róż/ /czerwień – symbol życia, miłości i jednocześnie krwi, ran. Gdy przeczytać równocześnie jeden z wierszy i fragment wypowiedzi artystki, motywy biograficzne obecne w jej sztuce oraz literaturze wychodzą na pierwszy plan, podkreślając tragiczną kondycję podmiotu(-ów) zanurzonego(-nych) w tych opowieściach.

W połowie drogi ostre
odkrywa kolory
lecz jaskrawego tonu
już nie chłonie oko
ogłąda czern na bieli
w północnym pokoju
półcienie na posadzki
woskowanym tle¹⁶³.

[...] załamał się we mnie kolor [...] płótno przemalowywane od miesiąca na coraz ciemniejsze barwy, zamalowałam w nocy na czarno. Chciałam dodać, że to skutek żałoby, która nie przechodzi, lecz przeciwnie, rośnie, bo Piotrusiowi się nie poprawia. Ale się powstrzymałam, żeby się nie rozmazgai¹⁶⁴.

W pisarstwie Kuryluk ból i pragnienie nie wykluczają się, lecz mieszają ze sobą, nachodzą na siebie, współlistnieją równolegle. Artystka akceptuje wszystkie, nawet graniczne uczucia, nie broniąc się nawet przed gestami niemal masochistycznymi dla jej psychiki – nie wyda-

¹⁶¹ Eadem, *Kontur* (wiersze z lat 1972–1975), Kraków–Wrocław 1979.

¹⁶² Eadem, *Pani Anima* (wiersze z lat 1975–1979), Kraków–Wrocław 1984.

¹⁶³ Ibidem, s. 67.

¹⁶⁴ E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 158.

je się dążyć do zasklepienia ran po bolących wspomnieniach utraty, rozpacz, tęsknoty, lecz ciągle je jakby odnawia/ponawia, przepracowując i czerpiąc z nich do swojej artystycznej pasji (w dwojakim rozumieniu tego słowa). Autoterapia zderza się tutaj z poczuciem niespełnienia i niepełności, pustki, braku po tych, którzy jej los współkształtowali. Dlatego też swoją twórczą działalność Kuryluk czyni

narzędziem i przedmiotem „nieartystycznych” (egzystencjalnych, krytycznych, politycznych, w jakiejś mierze też religijnych) praktyk, upodrzędniających immanentne reguły sztuki wobec zadań podstawowych dla ochrony tego wymiaru człowieczeństwa (Kuryluk powiedziała by braterstwa), które w najbardziej radykalny sposób sprzeciwia się nieobecności i wykluczeniu jako dwu podstawowym znamionom śmierci. Nie oznacza to wcale, rzecz jasna, braku uwagi dla formy i artystycznej materii. Przeciwnie, utopijny projekt Kuryluk egzystencjalne opiera na estetycznym i na odwrót, „nieartystyczność” czyni zadaniem artysty¹⁶⁵.

„Nieartystyczne” praktyki Kuryluk okazują się zatem odpowiedzią na zanurzenie w jej określonym habitacie narracyjno-wizualnym, determinującym strukturę pola autobiograficznego, a może nawet pól autobiograficznych, bo nie ma wątpliwości, że tę twórczość należy rozpatrywać w kategoriach pluralności i polifoniczności.

Autokomentarz

Moje ja składa się z nieznośnej gromady skonfliktowanych *alter ego*. [...] unikam autointerpretacji i nie rozczulam się nad swoimi rozlicznymi *alter ego*, kpię z nich raczej*.

Ewa Kuryluk

Tym, co spaja wszystkie wymienione obszary praktyk artystycznych autorki *Wiedeńskiej apokalipsy*, jest autokomentarz. W twórczości

* *Nie śnij o miłości*, Kuryluk, s. 11.

¹⁶⁵ A. Stankowska, „Podróż ku sobie w podróże od siebie”. *O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, s. 226.

Kuryluk wyróżnić można komentarz wizualny (odnoszący się do twórczości literackiej i biografii), narracyjny (zwracający się ku sztuce plastycznej i biografii), a także krytyczny (obejmujący swym zasięgiem i sztukę, i literaturę). W eseistyce, katalogach wystaw i tekstach autobiograficznych pojawiają się metarefleksyjne fragmenty, które dotyczą twórczości. Autointerpretacje pojawiły się już w *Hiperrealizmie – nowym realizmie*, pierwszej wydanej w Polsce tak pełnej publikacji na temat tego nurtu w sztuce, gdzie autorka – opisując historię powstawania kierunku i jego artystyczne wyznaczniki – powołuje się w dużej mierze na własne realizacje malarskie.

W latach 1973–1974 namalowałam sporo obrazów, opierając się na dawnych zdjęciach rodzinnych [...]. Ostatni cykl prac z roku 1976 ma charakter autoportretowy, [...] zaczynam intensywnie obcować [...] ze swoim drugim, trzecim ja – z sobowtórami czasu minionego i przyszłego. Ukazujące moją postać często zwielokrotnioną, obrazy te świadczą, być może, o poczuciu znikomego uczestnictwa w aktywnym życiu i o samotności¹⁶⁶.

Również w *Podróży do granic sztuki* odnaleźć można autotematyczne wątki:

Tęsknię za rozciągnięciem zapisu wizualnego w czasie; podniecam się ciągami, seriami, cyklami; zaczynam i przestaję prowadzić wizualny dziennik na pasie zrolowanego papieru czy materiału. [...] Niech wybaczą mi Czytelnicy, że zbiór szkiców kończę osobistym wyznaniem, ale mam nadzieję oświetlić w ten sposób niejako od wewnątrz niektóre może źródła i mechanizmy współczesnych utopii artystycznych, które, w tym wieku przekraczania granic, pragną rzutować mikroświat w kosmos; imitować jaźnią prawa życia ograniczonego i zasady fizyki¹⁶⁷.

Opis norm estetycznych i zasad użycia środków wyrazu artystycznego oraz interpretacja własnej twórczości zbliżają autokomentarz do ekfrazy (literackiej i/lub krytycznej). *Ekphrasis* jako figura literacka

¹⁶⁶ E. Kuryluk, *Hiperrealizm*, s. 190–191.

¹⁶⁷ Eadem, *Posłowie: O moich własnych utopiach*, w: eadem, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979*, Kraków 1982 [wydanie pierwsze], s. 210.

przejęta z retoryki i jedno z najważniejszych problemów teoretycznych zostało szeroko omówione i wciąż należy do często podejmowanych rozpoznawczych¹⁶⁸. Problem z klasyfikacją i definicją ekfrazy polega przede wszystkim na tym, że „jako reprezentacja reprezentacji [...] wiąże się z wytworzeniem dystansu, z aktem teoretycznym (poprzez kontemplację), z autorefleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę”¹⁶⁹ i „z jednej strony zmierza ona do unaocznienia przedmiotu (ukazanie przedmiotu opisu), z drugiej zaś – robi wszystko, by na plan pierwszy wysunąć sposób jego prezentacji (narrację lub opis)”¹⁷⁰. Ekfrafa łączy się również z kategorią *mimesis*, lecz ma w stosunku do niej znacznie węższe znaczenie. Relacja między mimetycznością a ekfrastycznością literatury i sztuki, a jednocześnie między autorskim „ja” i odbiorczym „ty”, jest istotna w kontekście autokomentarzy Kuryluk zawartych w jej eseistyce.

Ten gatunek czy też kategoria/figura teoretyczna¹⁷¹ w tekstach artystki unaocznia sposoby konceptualizacji: to, w jaki sposób przebiega komunikacja między rzeczywistością, sztuką a literaturą, między obrazem i językiem, ale także odsłania warunki reprezentacji z uwzględnieniem sytuacji podmiotowej.

Wszystkie lektury, zobaczone obrazy, zdarzenia, uczucia, wspomnienia zyskują ten sam status i wszystkie odniesione są do podmiotu. [...] W późniejszych komentarzach [...] Kuryluk rozszyfrowuje niektóre z tych elementów. Tylko niektóre i to w dodatku bardzo lakonicznie, raczej identyfikując niż tłumacząc, co kryje się za danym obrazem.

¹⁶⁸ Zob. np. M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236; M. Czermińska, *Ekfrazy z poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 230–242; A. Dziadek, *Ekfrafa i hypotypoza*, w: idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 76–109; B. Witosz, *Ekfrafa w tekście użytkowym – w perspektywie geneologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 105–126.

¹⁶⁹ A. Dziadek, *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), „Teksty Drugie” 2000, nr 4 (63), s. 147. W tym tekście Dziadek podaje również rozróżnienie na *ekphrasis* literackie i *ekphrasis* krytyczne.

¹⁷⁰ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 13.

¹⁷¹ Szerzej pisze o tym B. Witosz, *Ekfrafa w tekście użytkowym*.

Bardziej pokazuje zasadę konstruowania tych auto-narracyjnych epizodów, niż dostarcza ich objaśnienie¹⁷².

Autonarracyjność, profilująca również eseistyczne pisarstwo Kuryluk, wydaje się służyć ponadto stopniowemu, kontrolowanemu przez autorskie „ja” zbliżeniu nie tylko do opisywanej materii (sztuki, przestrzeni, czasu), ale także metody artystki, ujawniając motywacje i procesy myślowe. W tym napięciu między dystansem a zbliżeniem można doszukać się narcystycznej potrzeby powtarzania własnego wizerunku i opowieści o sobie, zwielokrotniania swojej postaci na tle różnych elementów stopniowo formowanej rodzinnej/kulturowej układanki, a do tego symulowania bycia kimś innym, ale wciąż bliskim – własną matką w ciąży, ojcem ratującym Żydówkę, koleżanką Anny Frank prawdopodobnie tak jak ona uśmierconą w obozie zagłady, współpasażerką żółtego statku-utopii. Taka strategia łączy się z ekfrazą przede wszystkim dlatego, że wpisana w nią

funkcja reprezentacji i powiązana z nią atrybucja pozornie dominują, faktycznie jednak mogą okazać się podporządkowane funkcji ekspresywnej. Językowe uobecnianie dzieła wizualnego [czy też literackiego – A.G.] zostaje spożytkowane do budowy reprezentacji wyższego stopnia, w nieostentacyjny sposób panującej nad całą wypowiedzią – idzie tu o opisanie *siebie*. [...] funkcja referencji (autoreferencji) dominowałaby [zatem] nad krytycznie traktowaną funkcją reprezentacji¹⁷³.

W tej układance Kuryluk przemyca również to, co niełatwe lub nawet niemożliwe do wyjawienia, próbuje za pomocą symboliki i metafory opisać/zobrazować enigmę, tabu, traumę, osobisty dramat, które nie dają się prosto utekstowić. Próba i potrzeba przekroczenia blokady porozumienia czy opisanego, a tym samym zrozumienia i doświadczenia losu oraz relacji międzyludzkich staje się więc ele-

¹⁷² A. Jakubowska, *Auto-narracje Ewy Kuryluk / Ewa Kuryluk's Self-Narrations*, w: *Nie śnij o miłości*, Kuryluk, s. 42–43.

¹⁷³ R. Sendyka, *Współczesny narcyzm, ekfrazja i oglądanie „siebie”*, w: eadem, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, s. 328, 343.

mentem zasilającym pracę kreatywną¹⁷⁴. „Dla artysty sztuka nie jest azylem, ale sednem życia. A z innymi rzeczami trzeba się po prostu uporać”¹⁷⁵ – mówi artystka, tłumacząc swój stosunek do codzienności i twórczości. Powszednie rodzinne problemy i dramaty, sprawy, z którymi „trzeba się uporać”, z perspektywy artystycznej nie muszą być zatem ciekawe, atrakcyjne, lecz bywają nawet dotkliwie banalne i przyziemne¹⁷⁶. Kuryluk dopiero przez ich twórcze przekształcenie i opowiadanie/zwizualizowanie w określonej formie czytelnej dzięki kulturowym kodom, na których opiera się literatura i sztuka, nadaje im ponadpospolitą wartość.

Ważne jest również to, że obecna w każdej sferze twórczości nadidentyfikacja z rodzinnym dziedzictwem, ujęta w retoryczne ramy opowieści o przeszłości i (nie)pamięci, skłania do postrzegania jej działań w kategoriach aktów/gestów performatywnych. W swoich esejach oraz *Manhattanie i Małej Wenecji* – książce mającej być swoistym przewodnikiem po twórczości – Kuryluk replikuje znane historie, ujawnia ich dogłębsze aspekty i zbieżności, lecz inscenuje i kontroluje szczegółowe, choć wciąż w wielu miejscach hermetyczne opowieści, owijając narrację wokół własnego palca czerwonej nitki, jak na podwójnym autoportrecie *Et in Arcadia*. Dodatkowo zakłada w ten sposób, że odbiorca jej twórczości (wizualnej i literac-

¹⁷⁴ Anna Łebkowska pisze, że: „[w ekfrazie – A.G.] niczym w soczewce – skupiają się problemy przedstawialności, nadawania statusu obecności temu, co opisywane, czy uobecniania tego, co niewyraźalne. [...] Ponadto z jednej strony ekfrazy zdają się pełnić w literackich światach międzyludzkich funkcję wspomagającą, ułatwiającą porozumienie itd., z drugiej jednak strony ustawiczne, typowe dla prozy współczesnej, zmaganie między tym, co werbalne i wizualne, funkcję tę może podważać, wskazując na sytuację niemożności i blokady w owych relacjach”. A. Łebkowska, *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, w: eadem, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 105–106, 126.

¹⁷⁵ *Mój łęk codzienny*, s. 100.

¹⁷⁶ W rozmowie przeprowadzonej przez Jacka Tomczuka dla „Newsweeka” padają znamienne w tym względzie słowa: „J.T.: Wystawiała pani w ważnych galeriach, uczyła na dobrych uczelniach i ciągle nasłuchiwała wieści z Warszawy... E.K.: No tak, ale to nieciekawy temat. J.T.: A dla mnie tak. E.K.: Co jest ciekawego w tym, że nigdy nie spałam spokojnie, bo może zadzwonić telefon i trzeba będzie zmienić plany...” *Mój łęk codzienny*, s. 100.

kiej) jest uważny, to erudyta, który rozpozna lub przynajmniej będzie próbował rozpoznać liczne odwołania kulturowo-biograficzne stanowiące fundament jej twórczości.

Tonację krwi i różowych płatków włoskich kasztanów ma *Trio dla ukrytych* (2000): moja ostatnia różowa instalacja i ostatnia za życia mamy. Zrobiłam ją dla niej, ale tak, by jej nie urazić i nie złamać przysięgi, że nie zdradzę sekretu mamy. Opowiadam więc o jej dozgonnym ukrywaniu się metodą kamuflażu i zamaskowania. Niełatwo więc było odczytać tę instalację, nawet gdy się ją oglądało razem z moim komentarzem w katalogu, bo i tekst zaszyfrowałam¹⁷⁷.

Wydaje się, że Kuryluk – sytuując siebie jako podmiot artystyczny w podwójnej, a nawet potrójnej roli twórczyni, uczestniczki i obserwarki – stwarza sytuację nie tylko autobiograficzną, ale również antropologiczną. Wpisywanie „ja” autobiograficznego w szerszy kontekst historyczno-społeczny, umiejscowienie wobec europejskiej twórczości, podkreślenie własnej transnarodowości i kosmopolityczności, a także skupienie uwagi nie tyle na relacjach z Innym, ile na relacji z samą sobą można traktować jako „antropologię siebie”¹⁷⁸. Jest to tylko jeden z wielu poziomów odczytywania pojemnych znaczeniowo praktyk artystycznych Ewy Kuryluk.

¹⁷⁷ E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 121.

¹⁷⁸ O „antropologii siebie” wspomina Agnieszka Karpowicz w tekście *Terytoria eksterytorialne: egzotyczne wyspy, „czarne lądy”, autonomie / Exterritorial Territories: Exotic Islands, „Black Lands”, Autonomies*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, s. 193–219.

Autoportret totalny Marii Anto i autobiograficzne narzędzia Zuzanny Janin

[...] moje malarstwo to autoportret totalny. Oslaniam jednak swoją intymność*.

Maria Anto

Czasem warto użyć swojej biografii, by dowiedzieć się czegoś znacznie bardziej uniwersalnego. To jest właśnie moja metoda pracy**.

Zuzanna Janin

W przeciwieństwie do twórczości Kuryluk, praktyki artystyczne Janin nie składają się na jednolity, narracyjny, jawnie autobiograficzny dorobek. Jej twórczość jest wielopoziomowa, heterogeniczna; artystka podejmuje wiele ważnych problemów, realizuje wątki, które niekoniecznie zawsze się ze sobą wiążą, choć niekiedy wzajemnie się przenikają. Cechą charakterystyczną prac Zuzanny Janin jest oscylowanie między podstawowymi kategoriami, takimi jak pamięć, przestrzeń i czas, a zaangażowaniem osobistym i politycznym, emancypacją, wolnością, domem, rodziną, przemocą, samotnością, cielesnością, do których przedstawienia wykorzystuje wielorakie media: rzeźbę, instalacje przestrzenne, wideo, rysunki, fotografie, kolaże. Tym, co wyróżnia ją na tle innych artystek/artystów, jest krytyczna wypowiedź, łagodząca podziały i hierarchie, skupiająca się na komunikacji, dialogu z odbiorcą, a jednocześnie z autorskim „ja”. Analizująca tę twórczość Magdalena Ujma twierdzi, że

osobista historia nie ma decydującego wpływu na kształt jej prac, choć artystka doskonale zdaje sobie sprawę, że nie istnieje inne spojrzenie niż wyrastające z osobistej obserwacji czy prywatnej historii. Zajmuje ją pamięć jako tajemniczy przekaz płynący z głębin czasu, rzeka opływająca nasze świadome czyny i myśli, ale kształtująca także to, nad czym się nie zastanawiamy, odruchowe reakcje, punkty odniesienia,

* *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, s. 59.

** *Taniec dla Marii i Nelly. Z Zuzanną Janin rozmawia Małgorzata Czyńska*, w: Z. Janin, *Biała kruk / White She-Raven*, s. 77.

wartości. [...] Inspiruje się tymi członkiniami i członkami własnej rodziny, którzy mieli w życiorysach przeszłość rewolucyjną i emancypacyjną. Dlatego nie tylko ona sama jest w swej sztuce miarą czasu i przestrzeni [...], lecz ona i jej rodzinny bagaż są narzędziem, dzięki któremu tworzy swoje prace¹⁷⁹.

Janin unika traktowania swojej sztuki jako wprost autobiograficznej, woli mówić raczej o inspiracjach prywatnymi historiami. Biografia jest artystce potrzebna, „by pokazać przecięcie pamięci wspólnej i osobistej”¹⁸⁰, to więc bardziej narzędzie niż temat. Pamięć rodzinna wnika w sztukę Janin nienachalnie, prywatne historie nakładają się na wątki uniwersalne, polityczne i społeczne. Rodzinne doświadczenia, szczególnie zaangażowanie w walkę o prawa do wolności i równości, są bodźcami, które skłaniają Janin do zajęcia się niektórymi tematami, ale jednocześnie nie przesłaniają jej potrzeby autorefleksji i ekspresji artystycznego „ja”. Splot prywatnego i publicznego w twórczości artystki istnieje nie tylko jako program artystyczny, ale także emocjonalny – dziedzictwo siedmiopokoleniowej warszawskiej familii, którą współtworzyły jednostki o artystycznych pasjach, z wybitnym lub bardziej amatorskim dorobkiem, z przeszłością walk narodowowyzwoleńczych, działalnością emancypacyjno-edukacyjną, Janin odkrywa, fascynuje się nimi i czerpie z energii zakodowanej w historii minionych pokoleń. Nie odcina się od zdarzających się w jej rodzinie sytuacji traumatycznych, skomplikowanych i bolesnych, nieraz toksycznych czy wstydliwych, nie wybiela faktów, lecz opowiada o nich w rozmowach i sztuce, wyróżniając się przy tym odwagą szczerości i troską złączoną z miłością do bliskich. W jej pracach odwołujących się do relacji z matką, babką, z najbliższą rodziną zapętłają się niekiedy skrajne i trudne do jednoznacznego określenia uczucia, ale artystka ujawnia je z ogromną dozą tęsknoty i czułości wobec tych, którzy byli/są dla niej najważniejsi, a których w większości już nie ma.

Z rozległego tematycznie dorobku Zuzanny Janin można wyodrębnić grupę prac, w których doświadczenie i relacje rodzinne stano-

¹⁷⁹ M. Ujma, *Siedem tańców*, w: *ibidem*, s. 54–55.

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 65.

wią centrum lub były motywacją do stworzenia obiektów. Należą do nich między innymi projekty: *Pokrowce* (lata 90.), cykl *Idź za mną. Zmień mnie. Już czas* (1995–1997), *Pomiędzy (matki i córki)* (2005) i *Pomiędzy (ojcowie i synowie)* (2006–2008), *Uwolnić. Free. Свободы (Teofilia Blendkowska)* (2013), cykl *Siedmiu ojców* (2014), *Tancerka. Tańcząca z falami (Hommage à E. Krasiński)* (2014), cykl *Siedem tańców* (2016), *Ocaleńcy i Powstańcy* (1863–2016), cykl *Taniec jako urządzenie mapujące* [2016; szczególnie *Taniec jako urządzenie mapujące (Taniec dla Nelly i Marii)*], *Biała kruk z pępowiną* (2016), cykl *Lost Butterfly* (2016), w tym *Dziewczynka z cebulą (Portret Matki)* (2016) czy pełnopostaciowy portret artystki i jej córki Mel, ukryty w sylwetce Majki z filmu *Potret potrójny. Majka. Zuzanna. Melania* (2019). Artystka tłumaczy w jednym z wywiadów, że autopoortretowość i autobiograficzność jej sztuki polega nie na tworzeniu liniowej opowieści, lecz na komunikowaniu się przez sztukę, zamienianiu opowieści w obiekty, które można zapełnić narracjami¹⁸¹. Sztuka jest dla niej:

wizualizacją, a nie ilustracją, jest nienarracyjną formą komunikacji. Każdy artysta komunikuje co innego, czytelnego na różnych poziomach. W przeciwieństwie do literatury czy filmu, w sztuce wizualnej widzimy pracę zawsze w kontekście otoczenia, to jakby portret, którego ramą jest przestrzeń wokół, w którym nie narracja jest ważna, a chwila, wizualizacja stanu, osoby i miejsca¹⁸².

Przestrzeń artystyczna Janin współlistnieje z przestrzenią prywatności, która zostaje dodatkowo poszerzona o przestrzenie biograficzne i artystyczne innych członków jej rodziny, szczególnie kobiecej linii. Jako prawnuczka Natalii Rosińskiej – założycielki szkoły dla dziewcząt w Warszawie na początku XX wieku, wnuczka Józefiny Nelly Egiersdorff – jednej z pierwszych studentek filozofii na Uniwersytecie Warszawskim, córka Marii Anto – wybitnej malarki o międzynarodowej sławie, Janin kontynuuje idee zaangażowanego życia nowoczesnych, samodzielnych, wykształconych przodków, wpisując swoją

¹⁸¹ *Taniec dla Marii i Nelly*, s. 66.

¹⁸² *Ibidem*, s. 74.

działalność artystyczno-społeczną w kobiecą tradycję siłaczek i feministek¹⁸³.

Gdy byłam małą, matka zapytała mnie, kim chciałabym zostać, jak dorosnę. Odpowiedziałam, że sufrażystką. Nie tylko potraktowała to serio, ale nawet doceniła. Zarówno jako kobieta, jak i artystka realizowała feministyczne postulaty, choć nigdy nie słyszałam, by sama się tak określiła¹⁸⁴.

Nawiązania i separacje, podobieństwa i różnice życiowych scenariuszy oraz praktykowanej sztuki pozwalają artystce na fragmentaryczne oraz metaforyczne ukazanie pluralizmu osobowości, doświadczeń, dziedzictwa za pomocą własnego języka reprezentacji, własnej ikonografii.

Pseudonimowanie intymności

Ja mam na płótnie i w sobie chaos*.

Maria Anto

Anto jest skrótem od Antoszkiewicz, wybranym na artystyczny pseudonim. Zdecydowały o tym przede wszystkim względy ekonomii języka – pełne nazwisko było zapewne za długie, by sygnować nim obrazy, szeleszczące zgłoski były nie do wymówienia przez obcokrajowców, a inicjał „MA” wydawał się prawdopodobnie mało atrakcyjny, może zbyt banalny. Maria Anto brzmi dostojnie, elegancko, między-

* *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, w: *Maria Anto*, s. 55.

¹⁸³ Na temat emancypacyjnej, intelektualno-artystycznej, kobiecej tradycji w tej rodzinie pisałam więcej w tekście *Rodzina siłaczek: Natalia Rosińska, Nelly Egiersdorff, Maria Anto, Zuzanna Janin*, „Miesięcznik Znak” 2018, nr 761, s. 90–96.

¹⁸⁴ *Wypowiedzieć traumę. Z Zuzanną Janin rozmawia Agata Trzebuchowska*, „Przekrój”, 28.01.2018, <https://przekroj.pl/kultura/wypowiedziec-traume-agata-trzebuchowska> (dostęp: 7.02.2018). Anto nie użyła nigdy słowa feministka w odniesieniu do własnej postawy twórczej, ale w wywiadzie mówiła wprost o swojej kobiecości wpływającej na malarstwo: „Moje malarstwo jest kobiece. Mówią, że sztuka nie jest płciowa, a jednak cechy psychiczne przekładają się na obraz. To, że jestem kobietą, zwiększa moje możliwości, jeśli chodzi o wyraz, ale też stawia większe wymagania”. *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, s. 51.

narodowo i nieco tajemniczo. W rzeczywistości malarka miała trzy nazwiska: po ojcu Czarnecka, po pierwszym mężu Antoszkiewicz, po drugim mężu Cieślak. W praktyce artystycznej nie posługiwała się nimi, wykreowała własną, odrębną tożsamość, dzięki której mogła/ może być identyfikowana tylko z samą sobą i swoją sztuką.

Nazwisko Antoszkiewicz otrzymało pierwszych troje dzieci Marii Anto: Krystyna (1958), Zuzanna (1961) i Edward (1967) – czwarte dziecko, syn Stanisław (1979), jest ze związku z Romanem Cieślakiem. Stało się ono znaczącym odwołaniem przede wszystkim dla Zuzanny, która od najmłodszych lat przejawiała artystyczne zdolności: tańczyła partie dla dzieci w baletach *Jeziro łabędzie*, *Don Kichot*, *Giselle* w Teatrze Wielkim i solową partię Klary w dziecięcej realizacji baletu *Dziadek do orzechów*, jako nastolatka grała w popularnym serialu *Szaleństwo Majki Skowron*. Gdy w latach 80. zaczęła studiować na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a następnie rozpoczęła karierę wystawienniczą, celowo zaczęła używać artystycznego pseudonimu Zuzanna Janin (właściwie artystka nazywa się Zuzanna Janina po ojcu Antoszkiewicz, po pierwszym mężu Baranowska, po drugim mężu Bałka, a jej dzieci to Melania Baranowska i Ignacy Bałka). Zastąpienie nazwiska matki miało na celu odseparowanie się od bezpośrednich skojarzeń z jej artystycznym wizerunkiem oraz ze sztuką, zbyt rozpoznawalnymi, często przytłaczającymi, niepozwalającymi na osobność.

Sławne nazwisko to raczej obciążenie. Zmieniłam nazwisko, żeby było całkowicie moje. Wszystko chciałam zbudować na sobie, na swoich możliwościach i na swoim widzeniu świata. Dla dzieci artystów wyrwanie się z domu, w którym panuje już całkowicie stworzona „postać artysty”, jest bardzo trudne. Ten artysta musiałby być wielkoduszny, pozbawiony poczucia wyższości i potrzeby dominacji, aby dać przestrzeń, pozwolić rozwinąć skrzydła drugiej osobie. Wielu nie umie. Mama umiała częściowo¹⁸⁵.

W tym symbolicznym podwójnym geście odcięcia się, przeformułowania własnych personaliów, by zaznaczyć indywidualne istnienie

¹⁸⁵ Krzyk. *Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 225.

oraz twórczość, Maria Anto i Zuzanna Janin są do siebie podobne. Potrzeba wyzwolenia się z ram przejmowania lub narzucania osobowości, dążenie do reprezentowania własnej jednostkowości stanowiło wspólny im obu imperatyw. Dzięki niemu obie artystki, matka i córka, mogły funkcjonować w rodzinno-artystycznej relacji, która jednak nigdy nie była relacją całkowicie równorzędną i bezkonfliktową. Janin w wielu wywiadach podkreśla, że jej związek z matką był przesycony trudnymi emocjami i przybierał skomplikowane formy:

wyrastałam w ciągłej obecności jej malarstwa, życie było podporządkowane jej sztuce. Nawet na wakacje na Helu zabierała blejtramy i sztalugi. Mówiło się wyłącznie o jej twórczości, była osobowością dominującą i charyzmatyczną. W pewnym momencie pojawiła się moja sztuka i matka musiała znaleźć dla niej miejsce w swoim świecie. Moja droga do sztuki była buntem przeciw innym artystom, także przeciw niej. Gorącym buntem córki, ale też buntem artystycznym. Proces emancypacji trwał długo. Musiałam zbudować swoją siłę, inność, by mówić o partnerstwie z tak silną osobowością jak Maria Anto. Ale ona też musiała zaakceptować moją inność i osobowość, nie tylko jako córki, ale artystki¹⁸⁶.

Również Maria Anto musiała wyemancypować się z roli matki i dominującej osobowości w rodzinie i zaakceptować partnerstwo córki jako integralnej artystki, nieraz krytycznej wobec swojej matki. Anto wspominała o trudnych stosunkach między nią a córką, określając wprost atmosferę napięcia podsycaną żalem, ale także sugerując pogodzenie się z jej asertywnymi wyborami:

Moja córka Zuzanna miała zawsze potrzebę całkowitego niezależnienia się. I zrobiła to, uniezależniła się życiowo i artystycznie. Po prostu moja twórczość to nie był jej świat, nie jej środek wyrazu [...] Kiedy mieszkaliśmy razem, to nie było dwóch światów, była jeszcze uczennicą, zrobiła maturę, pisała olimpiadę z historii sztuki. Nie było kontrowersji. Żadne dwa światy. To przyszło później. Zuzia wyrastała pod sztalugami. Ani moja zasługa, ani moja wina, po prostu moje życie. Nasze stosunki były bardzo powikłane i bolesne, między nami jest silna

¹⁸⁶ Z *Zuzanną Janin rozmawia Michał Jachula*, w: *Maria Anto. Malarka*, s. 25–29.

relacja matka–córka. Kiedy już rozmawiamy spokojnie i rzeczowo, to rozmawiamy o sztuce, ale o sztuce Zuzanny¹⁸⁷.

O relacjach między Janin a Anto jako artystkami należałoby zatem mówić przede wszystkim w kategoriach różnicowania ich sztuki, pozycji, podejścia do praktyk artystycznych. Zamieszkiwanie tej samej przestrzeni twórczości i dodatkowo rodzinnego domu nie było możliwe w przypadku tak silnych osobowościowo kobiet, które łączyła intensywna emocjonalnie więź, lecz dzieliły zmiany nurtów sztuki nowoczesnej, przekształcenia obyczajowe czy po prostu brak możliwości porozumienia i zrozumienia. Po latach od opuszczenia domu i mimo buntu córka zaznaczała jednak publicznie wiele razy, że ceni wybitną twórczość matki, a jej osiągnięcia przewyższają innych artystów z tego kręgu artystycznego, przez co powinna być niemal tak popularna i doceniana jak na przykład Frida Kahlo¹⁸⁸. Oprócz powiązania malarstwa Anto ze sztuką najbardziej znanej meksykańskiej surrealistki warto wspomnieć o międzynarodowej grupie innych kobiet tworzących w tej estetyce, do której z pewnością mogłaby być zaliczana polska artystka. Chodzi mi przede wszystkim o takie artystki, uznawane za mistrzynie, jak: Gertrude Abercrombie, Remedios Varo, Dorothea Tanning, Helen Lundeberg, Meret Oppenheim, Kay Sage, Rosa Rolanda czy Leonora Carrington¹⁸⁹. Malarstwo Anto powinno być moim zdaniem rozpatrywane nie tyle w odniesieniu do dorobku tej grupy artystek, postrzegane nie jako „egzotyczne”, środkowoeuropejskie nawiązanie, ile jako jedno z kluczowych elementów tworzących ową grupę, równoległe względem pozostałych.

Jednak oprócz porównywania twórczości Anto do międzynarodowych artystek-mistrzyń należy zaznaczyć, że współcześnie jej sztuka i postawa artystyczna są również traktowane w tych katego-

¹⁸⁷ Z *Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, s. 72.

¹⁸⁸ Zob. M. Małkowska, *Dziedzictwo dla odpornych. Artystyczne dynastie: zalety techniczne, problemy psychiczne*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 256, s. 15.

¹⁸⁹ Zob. więcej A. Corral, *8 Female Surrealists Who Are Not Frida Kahlo – from Meret Oppenheim to Dorothea Tanning*, „Artsy.net”, 31.05.2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-female-surrealists-who-are-not-frida-kahlo> (dostęp: 10.02.2018).

riach. Warto wymienić więc chociażby nazwiska artystek/artystów w sposób jawny, albo nie, odwołujących się wprost do artystycznego dorobku Anto. Do tej grupy należy Jarosław Modzelewski, którego oszczędne malarstwo można traktować jako formalną kontynuację indywidualnego stylu przedstawieniowego poetyckiej wyobraźni malarskiej Marii Anto, ale też między innymi: Magdalena Moskwa, Aleksandra Waliszewska, Ewa Juszkiewicz, w twórczości których można odnaleźć podobne sposoby przedstawiania kobiet „od wewnątrz”. Podobieństwo to przejawia się jednak przede wszystkim w postawie twórczej zorientowanej na kobiecą podmiotowość, jednostkowość, wyjątkowość, niezależność oraz doświadczenia biograficzne stanowiące fundament praktyki artystycznej. Jako mistrzynię traktują Marię Anto niewątpliwie także Olga Wolniak i sama Zuzanna Janin, które mają ogromny szacunek dla jej sztuki, stylu oraz wyjątkowej osobowości¹⁹⁰, a ponadto artystki tak zwanego najmłodszego pokolenia, jak Adelina Cimochowicz, która wykonała inspirowaną twórczością Anto nie tylko pracę wideo *Poszło* (2018)¹⁹¹, lecz wytatuowała na swoim ramieniu, obok innych motywów z dzieł sztuki, fragment obrazu *Dwie mały* Marii Anto z 1972 roku.

Siła Anto jako mistrzyni może również polegać na jej kontestującej postawie, którą dziś artystki chętnie podchwytyją i eksponują. „Następczynię” Anto zapewne mają w pamięci „bycie przeciw” w jej wydaniu i mają wiele powodów, by je naśladować. Przejaw tego uwidacznia się w obieraniu innej drogi artystycznej niż ich „mistrzyni”

¹⁹⁰ Na początku 2018 roku została powołana Nagroda im. Marii Anto & Elsy von Freytag-Loringhoven przez Fundację Miejsce Sztuki (założoną przez Zuzannę Janin), w czasie trwania retrospektywnej wystawy Marii Anto w Zachęcie (11.2017–02.2018), podczas Panelu Malarek, zorganizowanego na zakończenie wystawy. Nagroda ma na celu wsparcie i docenienie wybitnych osiągnięć w dziedzinie sztuki współczesnej i obszarach brzegowych, granicznych sztuk wizualnych, ale także osób równoległe działających na rzecz innych: środowiska, otoczenia, wartości, nowoczesności i demokracji. Pierwsza edycja, zorganizowana przez Fundację Miejsce Sztuki, we współpracy z Fundacją Arton i Galerią Zachęta w Warszawie, odbyła się 15 grudnia 2018 roku, a jej laureatkami zostały: Adelina Cimochowicz, Katarzyna Górna i Carolee Schneemann.

¹⁹¹ Zob. 5. *Festiwal Filmów o Sztuce Arton Review*, O.pl, <http://news.o.pl/2018/11/28/5-festiwal-filmow-o-sztuce-arton-review/#/> (dostęp: 26.07.2019).

bez rezygnacji jednak z nawiązań do jej dorobku, który traktowany jest w kategoriach przewartościowanego kanonu. W ten sposób współczesne artystki okazują szacunek zarówno dla jej sztuki, jak i dla własnych postaw twórczych, nie odbierając niczego samej Anto i nie tracąc niczego z wizji siebie jako artystki-kobiety.

Zuzanna Janin po śmierci Marii stała się właściwie swego rodzaju podwójną „następczynią”, która jako jedyna jest w stanie sprostać zadaniu należytego zadbania o rozległy i ponadprzeciętny dorobek matki.

Przez większość życia nie zgadzałyśmy się ze sobą i „boksowałyśmy” na różnych frontach. Osiągnęłam jednak wystarczającą dojrzałość artystyczną, by docenić prace twórców, z którymi nie zawsze mi po drodze. Matka była dla mnie ważnym wzorcem, ale jako początkująca artystka czułam, że muszę się wyemancypować. Dopóki żyła, radykalnie odcinałam się od jej twórczości, nie śledziłam jej kariery. Czasami przez grzeczność pojawiałam się na wernisażu, ale przyznam, że strasznie tego nie lubiłam. Jej sztuka była daleko od mojej. Pewnie nie było jej przyjemnie, ale myślę, że rozumiała, dlaczego ta przestrzeń jest mi potrzebna. Kiedy zmarła, okazało się, że z naszej czwórki rodzeństwa, to ja mam kompetencje, by zaopiekować się jej dorobkiem¹⁹².

W ostatnich latach, na które przypadły 10. rocznica śmierci Marii Anto (1936–2007) oraz 50. rocznica indywidualnej wystawy jej malarstwa w CBWA Zachęta w Warszawie (1966)¹⁹³, Zuzanna Janin intensywnie współrealizuje wydarzenia i projekty przypominające oraz upowszechniające twórczość i biografię jednej z najbardziej barwnych polskich artystek, działającej w PRL-u, podczas transformacji ustrojowej i u progu współczesności.

Rozwijająca swoją malarską pasję od dziecka Anto w latach 50. uczęszczała do Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie, wyjeżdżała ze szkołą na plenery do najbardziej znanych twórców miejsc: Nieborowa, Nałęczowa, Kazimierza nad Wisłą, by później wstąpić w szeregi stołecznej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie, po jej ukończe-

¹⁹² *Wypowiedzieć traumę.*

¹⁹³ *Wystawa malarstwa Marii Anto, styczeń 1966, CBWA Zachęta, Warszawa 1966 [nr inw. 1561/66].*

niu, być stałą bywalczynią, a później także organizatorką plenerów malarskich w Osiekach, Białowieży i Sandomierzu¹⁹⁴. W latach 80. była zaangażowana w Solidarność Artystów i opozycję podziemia w swojej pracowni na Żoliborzu, miejscu niezależnych spotkań artystycznych i pokazów w czasie bojkotu oficjalnych instytucji w stanie wojennym, gdzie między innymi debiutował Modzelewski. Przyjaźniła się z wieloma artystami, ceniąc sobie najbardziej relację z Erną Rosenstein, Barbarą Jonscher, Wandą Warską i Andrzejem Kurylewiczem. Na jej imponujący malarski dorobek składa się ponad 1200 obrazów znajdujących się w muzeach, galeriach, kolekcjach prywatnych na całym świecie, a w prywatnym archiwum (którego właścicielami są w części Zuzanna Janin i Roman Cieślak) można znaleźć między innymi dokumenty z tamtych czasów oraz rodzinne albumy fotograficzne, listy członków rodziny pisane od lat 30. aż do 70., notesy z osobistymi notatkami, zapiski snów i wizji, kilkadziesiąt teczek z wycinkami prasowymi i katalogami, zdjęcia obrazów, slajdy, a nawet wciąż niewywołane klisze fotograficzne¹⁹⁵.

Archiwalne materiały nie tylko potwierdzają bogate życie twórcze Anto, ale także stanowią świadectwo epoki, którą współtworzyła. Córka-artystka jako dysponentka archiwaliów i spadkobierczyni pamięci nie ma łatwego zadania, po pierwsze dlatego, że malarstwo Anto od samego początku nie było zrozumiałe i bywało klasyfikowane według uproszczających schematów, a po drugie – od lat 90. coraz bardziej traciło na popularności i było wypierane przez sztukę krytyczną, konceptualną, nowych mediów, współcześnie zaś jest znane i cenione w dużo mniejszym stopniu niż 50 lat temu. Obecnie powraca na fali ponownego zainteresowania figuracją i surrealistyczną sztuką wybitnych światowych artystek, jak chociażby Dorotea Tanning czy Leonora Carrington. Problem polega przede wszystkim na

¹⁹⁴ Korzystam z informacji biograficznych zawartych w katalogach poświęconych Marii Anto (z 2004 i 2017 roku) oraz z rozmów przeprowadzonych z Zuzanną Janin.

¹⁹⁵ Wymieniam zawartość prywatnego archiwum Marii Anto ogólnie na podstawie wstępnej kwerendy, którą przeprowadziłam na początku lutego 2018 roku. Dziękuję Zuzannie Janin za zgodę na zapoznanie się z zawartością archiwum oraz rozmowy na jego temat.

tym, że Anto nie dawała i nie daje się tak łatwo zaszeręgować w poczet popularnych w latach 60. i 70. artystów-malarzy działających w akademii i wystawianych w galeriach¹⁹⁶.

Po słynnym przełomie warszawskiego Arsenалу¹⁹⁷ i powolnym wygasaniu doktryny socrealistycznej w 1956 roku¹⁹⁸ w polskiej sztuce zaczęły dominować neoawangarda, tendencje „formalistyczne” (inspiracje kubizmem), tak zwana Nowa Figuracja czy abstrakcja liryczna (taszyzm, informel). Wywodząca się z modernizmu działalność artystyczna Tadeusza Kantora, Stefana Gierowskiego, Tadeusza Brzozowskiego, Aleksandra Kobzdeja, powstanie Grupy Krakowskiej II, geometryzująca twórczość Stanisława Fijałkowskiego, Romana Opalki, Ryszarda Winiarskiego, Janiny Kraupe-Świdorskiej, Teresy Rudowicz, Erny Rosenstein zbiegają się w czasie z dominującymi na akademii nurtem realistycznym i kapizmem (koloryzmem). Jego przedstawiciele, Eugeniusz Eibisch, Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, narzucali estetykę młodym adeptom warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych¹⁹⁹.

Maria Anto studiowała w latach 1954–1960 i uczęszczała (wybrała?, trafiła przypadkiem?) do pracowni Stefana Płużańskiego i Michała Byliny. Choć obaj byli artystami zafascynowanymi malarstwem historycznym, rodzajowym, religijnym i batalistycznym – Płużański należał do przedwojennego Bractwa św. Łukasza, tak zwanych łukaszowców nawiązujących do malarstwa XVI i XVII wieku,

¹⁹⁶ Za wszelkie wskazówki merytoryczne, sugestie i niezbędne konsultacje dotyczące polskiej sztuki powojennej, stanowiącej istotny kontekst do badań biografii i twórczości Marii Anto, dziękuję dr. Szymonowi Piotrowi Kubiakowi (Akademia Sztuki w Szczecinie, Muzeum Narodowe w Szczecinie).

¹⁹⁷ Ogólnopolska Wystawa Młodej Polski „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zwana Arsenalem, zorganizowana od lipca do września 1955 roku, podczas której młodzi twórcy jawnie wystąpili przeciw estetykom socrealizmu i koloryzmu. Wzięło w niej udział wielu wybitnych twórców: Andrzej Wróblewski, Witold Damasiewicz, Stefan Gierowski, Jan Lebenstein, Jan Lenica, Jan Tarasin, Franciszek Starowieyski, Jerzy Tchórzewski, Alina Szapocznikow, Mikołaj Wołkowyci, Rajmund Ziemiński, Maria Pinińska-Bereś.

¹⁹⁸ Podtrzymywanej głównie na afiszach i w malarstwie gabinetowym przedstawiającym państwowych dygnitarzy, które z czasem i tak zaczęły przyjmować formy hybrydowe realizmu kubizującego.

¹⁹⁹ A.M. Wasieczko, *Maria Anto. Próba portretu*, w: *Maria Anto. Malarka*, s. 113.

Bylina zaś był ilustratorem i malował głównie sceny sławiące polskie oręża – nie dyktowali zasad malarskich, lecz bardziej rozbudzali ciekawość i świadomość artystyczną młodej malarki, pozwalali jej na samodzielny rozwój²⁰⁰. Anto nigdy nie sugerowała, że postrzegali ich jako mistrzów, niedoścignione autorytety, lecz wydawała się traktować relacje z nauczycielami jako jeden z koniecznych elementów na drodze edukacyjnej. Nawet jeśli w początkowym okresie twórczym mogła czerpać z ich sztuki inspiracje lub eksperymentowała za ich radą, to styl artystyczny, który wypracowała, jest niepowtarzalny i daleko wykraczający poza dorobek obu profesorów.

Szybko doceniana, nagradzana i wystawiana sztuka Anto spotkała się z jednej strony z wyróżnieniem, a z drugiej z krytyką i upraszczającym katalogowaniem – powielano (często bez większego namysłu) porównania do malarstwa naiwnego, surrealistycznego, magicznego, fantastycznego w wykonaniu Celnika Rousseau, Nikifora Krynickiego, Maksa Ernsta, Yves'a Tanguy czy Giorgia de Chirico. Rzeczywiście w twórczości Anto można znaleźć wszystkie elementy wspomnianych stylów czy konkretnych estetyk, szczególnie zaś nawiązania do przed- i powojennego włoskiego malarstwa *à la pittura metafisica*, północnowłoskiego quattrocenta czy inspiracje sztuką renesansową. Zresztą artystka podpowiadała, czym się fascynuje i jakie malarstwo ją ukształtowało:

Na mojej drodze stawali ludzie wybitni, pozostawiając we mnie swój ślad. Kiedy byłam smarkata, wszystko we mnie wsiąkało jak w bibułę. Wszystko było dla mnie bezcenne, ważne, piękne. [...] Niezależnie od tego, co który z krytyków mi sugerował, byłam zafascynowana malarstwem włoskiego quattrocenta, ale moim ukochaniem jest Gauguin i George de la Tour. To magiczni malarze. [...] Inspirują mnie Nacht-Samborski, malarstwo quattrocenta, Van Eyck. [...] Byłabym szczęśliwa, żeby któryś z krytyków potrudził się, wnikliwie przeanalizował, skrytykował jakiś okres mojej pracy, jakąś serię obrazów, żeby nie powtarzał utartych formułek²⁰¹.

²⁰⁰ Zob. *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, s. 60–66.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 62–66.

Wzory i echa artystycznych prądów w obrazach Anto identyfikuje również Zuzanna Janin, która podczas oprowadzania kuratorskiego na retrospektywnej wystawie w Zachęcie zauważyła inne, do tej pory nieczytelne podobieństwa do wyobrażeń Magritte'a, a nawet narkotycznych obrazów Witkacego²⁰². Ważne jest jednak podkreślenie wpływu na kształtowanie indywidualnej i bardzo wyróżniającej się na tle epoki ikonografii Anto, która kształtowała warsztat pod okiem Płużańskiego i Byliny. Gdy bowiem przyjrzeć się bliżej przedwojennym dziełom obu artystów, rozpoznać w nich można wspólne dla mistrzów i uczennicy silne zainteresowanie ludzkimi postaciami, sposobem przedstawiania figur. Ale to nie wszystko, ponieważ we wczesnej karierze malarskiej Anto da się odnaleźć bezpośrednio odbicia praktyk artystycznych z lat 30. obu malarzy, zanim jeszcze zostali profesorami. Chodzi mi o ilustratorską działalność Byliny, który w latach 1928–1938 był odpowiedzialny za artystyczną stronę najbardziej znanych czasopism dziecięcych „Płomyczka” i „Płomyka”, a także projektował okładki i ryciny znanych dzieciom książek, jak chociażby *O warszawskiej Syrenie* Ewy Szelburg-Zarembiny²⁰³. Ciekawe, że niektóre obrazy Marii Anto przypominają przedstawienia w dziecięcej konwencji, co można dostrzec chociażby w takich kompozycjach, jak: *Mały portret dla Henryka* (1965), *La Dimanche* (Niedziela, 1965), *Obóz żeglarski w Giżycku* (1972), *Cyganka* (1972), *Do Mediolanu* (1973).

Jeszcze istotniejszy wydaje się jednak autorytet Płużańskiego i jego przynależność do Bractwa. Międzynarodowa kariera Anto rozpoczęła się tak naprawdę od przyznania jej głównej nagrody za obraz *Widzenie św. Antoniego* na konkursie w Padwie w 1963 roku

²⁰² „Kiedy wszyscy zajmowali się abstrakcją i działaniami konceptualnymi, ona upierała się przy malarstwie figuratywnym i robiła to w taki sposób, że trudno znaleźć równą jej osobowość. [...] Choć formalnie malarstwo matki przywodzi na myśl Fridę Kahlo, to wyobrażeniowo bliżej jej do Magritte'a, a momentami nawet do »narkotykowych« portretów Witkacego. [...] Krytycy stale podkreślają podobieństwo do Henri Rousseau i sztuki naiwnej, ale dziś już go nie widzę”. *Wypowiedzieć traumę*.

²⁰³ Dziękuję dr. Szymonowi Piotrowi Kubiakowi za przesłanie mi zdjęcia okładki książki z ilustracją Byliny i zwrócenie uwagi na podobieństwa stylistyczne.

(obraz został przekazany do tamtejszej katedry). Artystka namalowała go w stylu wczesnego renesansu włoskiego, który uprawiali „łukaszowcy”, czyli także jej akademicki nauczyciel. Choć z czasem Anto coraz bardziej oddalała się od wczesnych wzorów ku własnej poetyce, idiomatycznemu stylowi, który można by nazwać antoizmem²⁰⁴, to okres formowania jej zdolności jest dość mocno związany ze środowiskiem akademickim, w którym – niestety – kobiety-artystki raczej nie zajmowały najważniejszych stanowisk profesorskich, nie prowadziły pracowni, do których mogły uczęszczać początkujące artystki (początkujący artyści). Warszawska akademia w tamtym czasie była więc, podobnie jak artystyczny kanon, wciąż zbyt zmaskulinizowana i męskocentryczna.

Ze współczesnej perspektywy najciekawsze w sztuce Marii Anto jest jednak to, co nazwałam pseudonimowaniem intymności. Interpretacja tajemniczych i odrealnionych scen utrwalonych na obrazach staje się dużo łatwiejsza (choć nie ma pewności, czy bardziej trafna) dzięki studiom nad pamięcią, traumą, estetyką afektywną czy formami autobiograficznymi. Kluczowe znaczenie mają prywatne zapiski artystki, za pomocą których mechanizmy kreacyjne, struktury imaginacyjne wydają się bardziej czytelne niż na przykład przed dekadą, lecz niekoniecznie prowadzą do rozszyfrowania kodu, którym posługiwała się Anto.

Pierwszy sygnał takiego podejścia do jej sztuki pojawił się już w czasie wystawy w Zachęcie w 1966 roku, której towarzyszył katalog zawierający wstęp historyka sztuki Michała Walickiego (mediewisty, dyrektora Instytutu Sztuki PAN, poety i przyjaciela artystki). Próbował on zinterpretować malarstwo młodej Anto poza odwołaniami do naiwnego realizmu. Walicki dostrzegł świadomie kształtowaną przez nią estetykę, której większość nie była w stanie zrozumieć i umieścić w kontekście. Twierdził, że artystka:

startuje od sześciu już lat z pozycji fachowca, doskonale władającego swym malarskim warsztatem; nie ma w jej twórczości śladu

²⁰⁴ Tak określa twórczość matki Zuzanna Janin (z rozmowy przeprowadzonej podczas kwerendy).

„prymitywu” bądź amatorstwa – przeciwnie: fachowa wiedza oraz swoistego rodzaju intelektualizm sprzymierza się w urzekający sposób z emocją, liryką i poetyką wyobraźni. [...] Obrazy te posiadają zupełnie określoną tematykę czułą i poetycką. Autorka lubi aranżować dziwne spotkania, lubi sytuacje nieoczekiwane i pełnie niedomówień [...]. W tej różnorodności malarskiej substancji, w sugestywnej, acz nie zawsze łatwej ich metaforyce, upatruję jedno z najciekawszych osiągnięć Marii Antoszkiewicz²⁰⁵.

Niesamowita aura zapisana w poetyce Anto jest zazwyczaj, również dziś, kojarzona z surrealizmem, który w powojennej Polsce uprawiali przede wszystkim Ildefons Houwalt²⁰⁶, Kazimierz Mikulski, Erna Rosenstein, Anna Günter, Lidia Boniecka. Gdy ogląda się obrazy przedstawiające: szarego olbrzymiego kota, na którym siedzi młoda dziewczyna, balansującego na linie rozpiętej między drzewami, u podstaw których leży biały zegar budzący skojarzenia z obrazami Salvadora Dalí (obraz *Kot*, 1974); słonia stąpającego po ażurowym moście, niosącego na grzbiecie dwie dziewczynki, zmierzających w stronę kobiety, która stąpa po linie przymocowanej do drzewa nad poziomem chmur spowitych blaskiem księżycy (obraz *Bez tytułu*, 1965); ogromny biały wazon z czerwonymi kwiatami ustawiony na środku peronu kolejowego, na którym spoglądają na siebie kobieta w kapeluszu i mężczyzna w garniturze (obraz *Portret w niedzielę*, 1968); a zwłaszcza słynne bestiarium (ludzie-syreny, kobiety-ptaki, małpy lub geometryczne leśne stwory z ludzkimi oczami, zwierzęce hybrydy, jak na przykład *Sowa* z 1969 roku) – to trudno zaprzeczyć interpretacjom sugerującym zaliczenie tej twórczości do obszaru

²⁰⁵ Wystawa malarstwa Marii Anto, styczeń 1966, s. nlb [5–6].

²⁰⁶ Bardzo ciekawe jest to, że małżeństwo Houwaltów wraz z córką również tworzyło artystyczną rodzinę. Barbara Houwalt, z domu Szopówna, była malarką pejzaży, utrzymującą swą sztukę w nurcie koloryzmu, a ich córka Barbara Houwalt-Kostecka jest artystką i poetką metaforyczną, która tworzy w obu tych mediach, traktując je nierozdzielnie, utrwalając syntezę i symbiozę sztuk. Zob. np. D. Kudła, *SŁOWO / OBRAZ – rozważania o malarstwie i poezji Barbary Houwalt-Kosteckiej*, <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2156/> (dostęp: 8.02.2018).

sztuki surrealistycznej, fantastycznej, a nawet metafizycznej, mistycznej²⁰⁷. Anto jednak zaprzeczała takiemu podejściu:

Krytycy próbowali mnie zaszufładować, najpierw jako surrealistkę, później dając mi etykietkę malarstwa fantastycznego. To nie jest do końca prawda. [...] Gdybym miała określić samą siebie – powiedziałabym, że jest ono bliskie malarstwu poetyckiemu, bo podobnie jak wiersz jest bardzo osobiste [...]. Ja się z tym malarstwem nie utożsamiam!²⁰⁸

Emocjonalność, liryczność i metaforyczność tej sztuki wpływa nie tyle z utożsamiania się z tradycjami malarskimi czy wpisywania w określone trendy i środowiska artystyczne, ile z niezwykle silnego nastawienia na wyrażanie i portretowanie własnego wnętrza. Lęki, traumy, niepokoje, fascynacje i namiętności drzemiące głęboko w psychice oraz ciele artystka odzwierciedla za pomocą kolorów²⁰⁹ budujących nastrojowość, kompozycji naprowadzającej na jakąś historię. Sztuka Anto nie jest narracyjna, ale do jej odbioru czy może nawet próby zrozumienia niezbędne są kontekst i biografia, które wymagają stworzenia takiej narracji. Łatwiej ją (sobie) opowiedzieć, poznając specyfikę metod pracy Anto, która w praktyce artystycznej odwoływała się przede wszystkim do poetyki własnych marzeń sennych, wizji i stymulacji ulubioną poezją. W archiwum malarki zachowało się ponad 40 notatek ze snami oraz z wizjami²¹⁰, których za-

²⁰⁷ Zainteresowania mistycyzmem mogą wiązać się także z cyklem kart tarota, który Anto namalowała w latach 90.

²⁰⁸ *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, s. 69.

²⁰⁹ Na temat kolorów stosowanych przez Marię Anto krąży anegdota. Malarka pytana przez innych artystów o wybór takich, a nie innych barw w swoich obrazach (niekiedy jaskrawych, intensywnych, wprowadzających pewnego rodzaju dysharmonię), miała odpowiadać, że maluje takimi farbami, ponieważ tylko takie odcienie zostały w sklepie po wykupieniu najlepszych tubek przez kolegów-artystów tuż po dostawie.

²¹⁰ W Fundacji Artton w Warszawie 3 lutego 2018 roku została otwarta wystawa zatytułowana „Maria Anto. Ja ulatuję, jak leżę”, na której wyeksponowano wybrane zapiski snów malarki w zestawieniu z jej obrazami oraz w towarzystwie nagrań Zuzanny Janin czytającej teksty matki. Kuratorka: Marika Kuźmicz, grafika: Kasia Rzepka, display: Agnieszka Lasota.

pisanie pomagało Anto utrwalić obrazy wyświetlane w jej psychice, by później przenieść je na płótna. W jednym z takich zapisów snu ze stycznia 1975 roku malarka odnotowała obecność swojej córki Zuzanny i – co niezwykle – mającej się urodzić w przyszłości (za 11 lat) jej córki, a swojej wnuczki (Melanii Anny Baranowskiej):

Plac wielki z kamiennych bloków. Roman przy mnie, patrzymy oboje z krawędzi cienia, poprzez wielką równinę. Widzimy postacie powoli wstępujące po ogromnych schodach zygzakiem wyrąbanych w piramidzie [...]. Słońce niewidoczne już daje różowy blask każdej kamiennej płycie. Orszak zbliża się z prawej skosem ku lewej stronie jakby wchodzili w filmowy kadr. To jest rodzina. To jest ta grupa z obrazów, ta znana, wystarczy spojrzenie, grupa-symbol. Mężczyzna, kobieta, dwie wiotkie postaci; jedna drobniejsza, i jedna mała sylwetka. Ogarnia mnie lęk, zaraz rozpacz: Jak Ci wytłumaczę? – nie będzie to możliwe. Jak Cię przekonam, że tu, przy Tobie jestem ja? Dwie kobiety idą przodem. Starsza i druga duża już, choć bardzo młoda. Są bardzo razem, bez jaskrawych gestów w żywym uśmiechu, porozumieniu. W jednej chwili spostrzegłam buzię tej małej bliską mi i zupełnie nieznaną, to córka Zuzi, Matka to Zuzia. Wszystkie postaci z dala były złotą muzyką, raczej akordem niezastąpionym. [...] Rozumiemy to bez mówienia i jak zawsze znak – śmiejemy się razem. Zobaczyłam z Tobą drugą stronę słońca. [dopisek pod kreską] Pamiętam jeszcze buzię tej córeczki. Widzę jej oczy, widziałam jak rżęsy rosną. Kilka kropeczek jasnych jak pięgi. Niepodobna, ale jedyna możliwa²¹¹.

Zapamiętaną przestrzeń i fabułę snu oraz odczuwane w jego czasie emocje Anto odwzorowuje drobiazgowo i plastycznie. Barwy, dźwięki czy uczucia są intensywne i opisane wręcz namacalnie. Malarka wyjaśniała w rozmowie, jak powstają takie wizje, co znaczy i dlaczego ważny jest dla niej zwyczaj ich rejestrowania:

Malowanie jest wędrówką. Moje wędrowanie rozpoczyna wizja, która przychodzi nagle. [...] Maluję spontanicznie, w uniesieniu [...]. Nie maluję snów, to są wizje, czasami nie muszę nawet zamykać oczu, by

²¹¹ Niezatytułowany zapis snu ze stycznia 1975 roku. Archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin (pisownia oryginalna).

w jednej chwili zobaczyć cały gotowy obraz. [...] Wizję noszę w sobie. Czasem jest tak dokładna, jak ją namalowałam. Niekiedy odchodzi i nie maluję jej. Przychodzą do mnie gotowe obrazy. Całymi stadami. Bywa, że jestem tym obezwładniona, wtedy zapisuję własnym kodem tematy, np. zielony koń na jasnej żółtej ciszy; stół i gwiazdy latają; jasna pani kroczy w prawo... To się wydaje niepotrzebne, ale takie zapisy przyprowadzają mnie do wizji²¹².

Uchodzący za magiczny, bajkowy, oniryczny i co najważniejsze – liryczny świat Anto nie jest zapisem diametralnie przekształconej otaczającej ją rzeczywistości, lecz próbą obrazowego oddania rzeczywistości wewnętrznej, bardzo osobistej. To malarstwo instynktowne, intuicyjne, natchnione, ale też uwewnętrznione, enigmatyczne. Artystka nie mogła wyjawiać/przedstawić w PRL-u wprost nurtujących ją pytań, faktów, tematów, dlatego zapewne w poetyckich pracach o charakterze „baśni dla dorosłych” kodowała wiele prawdziwych, historycznych opowieści (na przykład o dziadku w Armii Krajowej czy o powstaniu warszawskim). Akt twórczy jest więc dla malarki procesem „ustanawiania obrazu”²¹³, w którym pełni funkcję „bardzo czułego medium”, wydobywającego ekspresję odruchowo, choć jednocześnie świadomie dążącego do wprowadzenia stylistycznych dysonansów i kamuflującego te najbardziej intymne treści. Istota sztuki Anto zawiera się więc głównie w odbiorczej rekonstrukcji stosunku artystki do świata, życia, pamięci, która jest możliwa nie dzięki wyśledzeniu kategorii tematyczno-zdarzeniowych, lecz syntezie poetyckich metafor. Jak się bowiem okazuje, to one stanowiły źródło i sedno fantasmagorycznych wizji.

Poezja porusza moją wyobraźnię, pojedyncze kartki z ulubionymi wierszami noszę po kieszeniach. Głowę mam pełną wierszy. [...] Kiedy maluję, mówię wiersze. Oczywiście nie ilustruję wierszy. Ich klimat, bo nawet nie treść, jest dla mnie koniecznym bodźcem. Mogą to być wiersze Eluarda, Rilkego, Rimbauda, Walickiego, Leśmiana, Miłosa, Szczeपाńskiego, Iwaszkiewicza, Gałczyńskiego. Powiedziałam, że nie maluję

²¹² Z *Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, s. 47, 54.

²¹³ *Ibidem*, s. 55.

wierszy, ale jest wyjątek, wiersz Paula Elouarda *Sen z 12 listopada*, który namalowałam wiele razy²¹⁴.

Tę praktykę artystyczno-autobiograficzną dostrzegła niedawno też jej córka-artystka:

[Matka] była erudytką, bardzo dużo czytała, mnóstwo poezji, zawsze jakiś tomik miała na biurku, w torebce, pod ręką. Znała wiele wierszy na pamięć, czasem coś recytowałyśmy razem, gdy byłam już starsza. Nie potrafiła odejść od literatury, malarstwo i słowa były dla niej zrośnięte. [...] Znaleźliśmy w jej archiwach teczkę, na której jest napisane „obrazy z poezji”, czyli wynikające z poezji. Czasami na odwrocie fotografii z obrazem jest jakiś fragment, linijka, dwuwiersz, który trudno zidentyfikować – czy to Bolesław Leśmian, czy Arthur Rimbaud, czy może fragment jej własnego wiersza, bo sama podejmowała próby poetyckie. Rozumiała literaturę, karmiła się nią. W jakimś sensie jej obrazy są skondensowanymi wierszami. Dopiero teraz to odkrywam²¹⁵.

Choć malarstwo Anto bywa ostrożnie zaliczane do tendencji i filozofii sztuki awangardowej (szczególnie polskiej neoawangardy po 1945 roku), to można w nim dostrzec elementy tego kierunku – przede wszystkim dążenie do stworzenia przez artystkę/artystę własnego świata i odrębnego języka w jego wyrażaniu. Napięcie wpisane w ramy tych obrazów, emocjonalny stosunek autorki do nich (wyuczwalny, ale też tłumaczony w listach)²¹⁶, ich afektywna recepcja,

²¹⁴ Ibidem, s. 67.

²¹⁵ *Z Zuzanną Janin rozmawia Michał Jachula*, s. 34–36.

²¹⁶ W jednym z listów, z 27 sierpnia 1989 roku, Maria Anto uprzejmie odmawia sprzedaży konkretnych obrazów ze względu na emocjonalny stosunek do nich, pisząc: „Szanowny Panie Profesorze, [...] co do moich prac – bez wahania zgadzam się wypożyczyć je dla Pana celów. Co do sprzedania tych 2 obrazów – sprawa jest dla mnie skomplikowana. [...] Jednak w żadnym wypadku nie chcę uchodzić za osobę, która wykorzystuje sytuację i podnosi cenę wtedy, gdy Panu szczególnie zależy na tych obrazach. To mnie krępuje do tego stopnia, że wolę powtórzyć, iż te dwa obrazy nie są do sprzedania. Chcę wierzyć, że zeżche Pan dobrze zrozumieć mój problem, który prawdopodobnie wynika m.in. z pewnego przewrażliwienia – niemniej istnieje”. Fragment listu do nieokreślonego (jeszcze) adresata, archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin.

a zwłaszcza tak silne powiązanie z poezją kierują moją interpretację w stronę Peiperowskiej koncepcji awangardowej poezji. Gdyby przenieść założenia na temat pseudonimującego charakteru poezji, która stwarza ekwiwalenty uczuć²¹⁷, do lirycznego malarstwa Anto, można by odnaleźć cechy wspólne skupione w dążeniu do zastąpienia nazywania/odwzorowania rzeczywistości i doznań wieloznaczną peryfrazą czy wizualnym synonimem. Budowanie nowych struktur imaginacyjnych służyło Anto uwalnianiu ekspresji nie wprost, lecz w kluczu pseudonimowanej intymności. Senne marzenia, hipnotyczne wizje, ukryci w wizerunkach zwierząt członkowie rodziny czy przyjaciele stawały się narzędziami artystki, pozwalającymi na zakrycie jej mrocznego, gwałtownego i skłębionego temperamentu, uporania się z klaustrofobią, lunatykowaniem i obsesjami poczucia ekstremalnego zagrożenia²¹⁸, osłonięciu kruchej i wrażliwej części własnego „ja”. Przede wszystkim zaś wypełniały pragnienie bycia w sztuce i życiu sobą. Co wyczytać można chociażby z notatki-manifestu zapisanej na luźnej kartce, którą Maria Anto umieściła w swoim intymnym dzienniku:

Ja sobie nie wybrałam siebie.

Ja jestem skazana przez bardzo tajemnicze uwarunkowania, dla mnie również nieznane. Dlaczego? dlaczego jestem takim człowiekiem, taką właśnie malarką...

To nie jest wynik mojej wolnej woli, ja tego nie wybieram chłodno i z rozmysłem nie mam więcej szansy nie miałam możliwości.

Nie wybierałam sobie konwencji tak, a nie tak, a może tak?... Ja inaczej nie mogę malować. To nie znaczy nie umiem – raczej znaczy „inaczej nie muszę”... Nie tłumaczę się więc ze swojego malarstwa. Nie tłumaczę dlaczego tą a nie inną drogę wybrałam – wiele tajemniczych przyczyn i skutków sprawiło, że ta droga mnie wybrała²¹⁹.

²¹⁷ Zob. S. Jaworski, *Wstęp*, w: T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. III–LXXX.

²¹⁸ Tak o swojej kondycji psychicznej Anto mówi w wywiadzie z Bocheńską (s. 54).

²¹⁹ Niedatowana notatka Marii Anto w dzienniku z 1969 roku (pisownia i układ oryginalne). Archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin.

Artystyczne światy paralelne

Ja i Maria jesteśmy odległymi sobie artystkami. Nie musimy siebie zawłaszczać*.

Zuzanna Janin

Jednym z głównych motywów w malarstwie Marii Anto jest dom. Wojenne doświadczenia zburzenia rodzinnego domu na Żoliborzu (który został zrekonstruowany przez rodziców), odbudowywania leżącej w gruzach zbombardowanej Warszawy (zachowały się piękne fotografie młodej artystki w ruinach Starego Miasta z końca lat 50.), a przede wszystkim zapisane głęboko w psychice traumatyczne wydarzenia ucieczki z transportu, nocowania w lesie i oczekiwania we wsi na powrót rodziców z ogarniętej powstaniem stolicy – sprawiły, że artystka wielokrotnie wracała do tego wątku, kompulsywnie malując obraz za obrazem z wizerunkami domów, pałaców, lasów, z brunatno-czerwonym złowrogim niebem na horyzoncie²²⁰. Z okupacyjnego okresu zachował się pamiętnik, w którym ośmioletnia dziewczynka zapisywała wydarzenia tamtego czasu, oddając też odczuwaną przez nią atmosferę niepokoju:

13 XII [1944]

[...] Dziś jest pochmurno. Ciągle wzywają do okopów, wszyscy się boją. Na rynku wywiesili dwie tablice na jednej jest biały Orzeł Polski

* Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto, s. 223.

²²⁰ „[Mama] Wiele razy opowiadała, zawsze ze łzami w oczach, o swoim ogromnym strachu w czarnym wagonie, o chwili wyjścia, gdy zobaczyła las. [...] Pamięć traumy transportu i nocowania w lesie jest widoczna niemal we wszystkich jej obrazach. To był prawdopodobnie koniec października, listopad 1944 roku. Czarny wagon, wojna, ucieczka, odgłosy przechodzących wojsk. Zachował się pamiętnik mamy, która notowała codziennie: »czekam na mamę«, »słyszczać strzały«, »słyszczać strzały pancerne«. [...] Kiedy w siódmą rocznicę jej śmierci założyłam stronę Marii Anto na Facebooku, zaczęłam wyciągać różne obrazy, żeby umieścić je w internecie. Zauważyłam, że wszystkie mają podobne oświetlenie – trochę stłumione, taka szara godzina, półmrok, między dniem i nocą lub na odwrót. I zawsze widać drzewa». Z *Zuzanną Janin rozmawia Michał Jachula*, s. 30.

na czarnym tle a na drugiej stronie jest czarna swastyka na czerwonym tle. Po ulicach chodzi malasz i maluje napisy: „Wybieraj sybir lub okopy”²²¹.

Dla Anto mieszkanie ze swoją rodziną w Warszawie, w domu pełnym przedwojennej historii, było niezwykle ważne, tym bardziej że jako jedna z nielicznych kobiet-artystek potrafiła połączyć pracę twórczą z macierzyństwem. W środowisku artystycznym i społeczeństwie takich przypadków jest bardzo mało, stanowią ewenement ze względu na społeczno-prywatne konflikty, które rodzą się z powodu nieprzystawalności realiów twórczych i codziennych. To niezwykle wyjątkowa sytuacja, w której matka czworga dzieci maluje kilkadziesiąt obrazów rocznie, ma międzynarodową wystawienniczą karierę (w sumie spędziła około 15 lat, kursując między Polską a Włochami), wyjeżdża na kilkutygodniowe plenery, jednocześnie dbając o utrzymywanie dobrych relacji i silnych więzi z dziećmi. Sposób, w jaki malarka radziła sobie z tymi uchodzącymi za wykluczające się rolami, z jednej strony bezpośrednio obala narzucany wymóg bycia albo artystką, albo żoną i matką, z drugiej zaś potwierdza, że kobieta-artystka, w przeciwieństwie do swoich kolegów-artystów, musiała sprostać zadaniom i obowiązkom dwóch „etatów”. Choć Anto nie robiła z tego wielkiej sprawy, miała świadomość własnych wyborów oraz narzucanych powinności, lecz życie artystyczne i rodzinne traktowała nierozdzielnie.

Nie poświęcałam żadnych spraw. Wychowałam czworo dzieci, zbudowałam dom, maluję. To sprawa determinacji. Taka jedność między sztuką a rodzinną codziennością uważana jest za bardzo kobiecą cechę. [...] Nieprzejednana w swoim poczuciu obowiązku była moja mama, ja szukam usprawiedliwień. Rodzice byli świadomi tego, że jeżeli wyizoluję się od domu, to nic nie będzie z mojego malowania. Pomagali mi. [...] Gdy moje dzieci były małe, malowałam nocami. Kiedy byłam na Akademii, potrafiłam co trzy godziny przyjeżdżać na Żoliborz, żeby nakarmić dzieci piersią... [...] Piorę, zmywam, gotuję, piekę, szoruję,

²²¹ Fragment pamiętnika z archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Jannin (pisownia oryginalna).

ogarniam, marynuję, pielęgnuję ogród, karmię psy i koty. Czasem przyjmuję gości. Ale wszystko to robię niedokładnie, nieregularnie²²².

Dziećmi i domowymi zwierzętami podczas nieobecności malarzki zajmowali się głównie jej matka Nelly Czarnecka z Egiersdorffów i ojciec Tadeusz Czarnecki. Świadomość pozostawienia rodziny nie była dla artystki łatwa, ale potrzeba wyjazdu i poświęcenia się własnej sztuce stanowiła wewnętrzny nakaz nie do pominięcia. Siłę emocji, jakie towarzyszyły jej podczas plenerów w Osiekach, Białowieży czy we Włoszech, malarka opisywała w listach do bliskich:

Mil., czwartek, 25 I 73

Kochani – Jutro minie 2 tygodnie, dopiero drugi raz piszę do Was – cała nadzieja, że Wy zrozumiecie. Nie jest to za łatwe wszystko! Myślę o Was codzień, bardzo tęsknię ale muszę się twardo trzymać. Czuję się świetnie, jem, śpię 2 razy, przez co mogę pracować w sumie 16 godz. Czasem ogarnia mnie straszny niepokój o Was, Wasze zdrowie, cały Dom. Wtedy siłą, dosłownie, nie telefonuję. [...] W tej chwili przeżywam takie napięcie, nagromadzenie pomysłów i możliwości jak jeszcze nigdy. Gdy maluję – myślę o Was, to nie tylko możliwe ale konieczne. Czasem bardzo żywo czuję, że siedzę z Wami wieczorem przy stole – trudno jest pisać o tym. [...] Bądźcie o mnie zupełnie spokojni, wiem, że nie mogę osłabnąć ani na pół godziny – kieruję się instynktem²²³.

Warto również zauważyć, że malarstwo Anto – bardzo popularne i doceniane w swoim czasie – było jej jedynym źródłem utrzymania. Anto malowała z pasją, przede wszystkim w celach wystawianiczych. Komercyjna współpraca z galeriami czy zakupy do prywatnych kolekcji nigdy nie były głównym celem jej artystycznej kariery. Oczywiście liczba wystaw i kontakty z kolekcjonerami przekładały się też na sprzedaż obrazów. A wszyscy artyści marzą o tym, by móc żyć ze swojej sztuki, bez przymusu chałturzenia. Dodatkowo wychowanie czworga dzieci w trudnych czasach PRL-u wymagało pracy

²²² Z *Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, s. 51.

²²³ Fragment listu Marii Anto do Nelly i Tadeusza Czarneckich, napisanego 25 stycznia 1973 roku podczas pobytu w Mediolanie. Archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin (pisownia oryginalna).

obojga rodziców, czego artystka była świadoma, choć nigdy nie mówiła o swojej sztuce w kategoriach merkantylnych.

Anto jako dom traktowała nie tylko ukochane miasto, mieszkanie, w którym prowadziła rodzinne życie, lecz również przestrzeń plenerów oraz pracownię. To tam rodziły się w jej wyobraźni najlepsze wizje, tam tak naprawdę spędzała najwięcej czasu, wykorzystując go maksymalnie.

Rodzina wie, że matka wyjechała malować i akceptuje ten „grzech”. Oni zresztą traktują to normalnie. [...] To ja w przekonaniu, że sprzeniewierzam się moim domowym obowiązkom, usiłuję „odkupić winę”. Maluję jak oszalała, jedno płótno za drugim. [...] Białowieża to był mój drugi dom. Tam budziły się we mnie potencjały, o których wcześniej nie miałam pojęcia. [...] Najbardziej znaczące prace powstały w Białowieży. [...] Poczułam, jakbym znalazła drogę do domu²²⁴.

W rodzinnym albumie fotograficznym znajduje się zdjęcie z 1963 roku, przedstawiające Marię Anto przed swoim jeszcze niedokończonym płótnem, opierającą rękę na krześle, na którym stoi dwuletnia Zuzanna. Matka pokazuje i zapewne tłumaczy córeczce, co przedstawia obraz i w jaki sposób go maluje. Uchwyczone tyłem postaci przebywają w pracowni artystki, na poddaszu żoliborskiego domu, obok okna wychodzącego na ogród, przy którym Anto zawsze tworzyła. O domu rzeczywistym i tym na obrazach matki Zuzanna Janin, która nieraz podglądała matkę siedzącą w zamyśleniu lub malującą, opowiadała z perspektywy bezpośrednich obserwacji i uczestnictwa:

Malowała domy nie-domy. Musiało to mieć związek z jej poczuciem bezpieczeństwa, straty. Zwykle to dom widziany z daleka, ulatujący w powietrze, wieczorem, z rozświetlonymi oknami. [...] Przez jakiś czas pracowałam na strychu naszego domu na Żoliborzu, gdzie miałam pierwszą pracownię, i to była moja własna przestrzeń, którą mama mi udostępniła. Jednak wszelkie kontakty z nią, rozmowy były trudne,

²²⁴ Z *Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, s. 52.

a jej sposób towarzyszenia mi na wystawach był bolesny, bo nie potrafiła zrobić kroku do tyłu. Tak mi się przynajmniej wtedy wydawało²²⁵.

Po opuszczeniu rodzinnego domu przez dorosłe już dzieci Anto stworzyła serię obrazów ukazującą płaczącą Niobe²²⁶, estetyzując ból, tęsknotę i rozpacz po odseparowaniu od ukochanych dzieci, które zresztą często malowała. Janin z perspektywy czasu – po wielu przeprowadzkach, założeniu własnej rodziny, zaaranżowaniu swoich pracowni, powrocie do wizyt w domu i atelier Marii Anto po jej śmierci – dostrzega podobieństwa między tym, jak dom traktowała jej matka i jak traktuje go ona sama:

Należę do trzeciego pokolenia po wojnie i ciągle wydaje mi się, że mam obowiązek budowania, nadbudowania, wyremontowania, poprawienia, zostawienia miastu jakiegoś budynku. W tym jestem do mamy podobna, z tym że ona ciągle malowała pamięć o domach: swój, dom pradziadków, utracone domy²²⁷.

Najciekawsze jest dość dalekie, ale jednak podobieństwo, które ujawnia się w sztuce matki i córki. Anto, utrwalając w obrazach aurę domów oraz lęk o ich utratę, kreowała materialne i wyobrażone przestrzenie prywatności, od których zależało jej życiowe poczucie bezpieczeństwa²²⁸. Wrastanie w strukturę otoczenia (czterech ścian, ogrodu, nowego miasta, lasu) pomagało jej w stabilizowaniu powojennej egzystencji i poświęcaniu się pracy twórczej, było pewnego rodzaju pracą autoterapeutyczną, ale głównie dążeniem do realizacji marzeń i rozwijania talentu.

W pierwszych artystycznych obiektach Janin – tak różnej od matki w formalnych i merytorycznych regułach tworzenia sztuki rzeźbiarskiej, a nie malarskiej – wystawionych w galerii Dziekanka

²²⁵ Krzyk. *Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 215–216, 229. Zob. np. obrazy *Bez tytułu (Dom z futra)* z 1971 czy też *Nasz Dom* z 1979 roku.

²²⁶ *Wypowiedzieć traumę*.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ „Jej obrazy może nie są ponure, ale bywają przerażające. Nie w sensie makabreski, ale podskórnego niepokoju. Coś się w nich kotłuje, ale nie wiemy co”. *Ibidem*.

na początku lat 90. można odkryć tematy, które stanowią pewnego rodzaju dialog między tym, jak problemy domu, bezdomności, bezpieczeństwa traktowało pokolenie doświadczone wojną, pokolenie matki, a jakie miała do nich podejście generacja artystów młodych, wkraczających na scenę sztuki po „Nowych Dzikich”, wychowanych w początkach kontrkultury, debiutujących w wolnej Polsce, do których należy córka. Artystka wystawiła wtedy *Pokrowce* – instalacje przestrzenne przypominające domy, przedmioty wykonane z jedwabnej surówki – które „powstały z poczucia bezdomności”²²⁹. Zostały one zainspirowane zwyczajem przykrywania białymi płótnami przedmiotów pozostawianych w domu w celu ochrony przed kurzem, a także diametralnie inną niż europejska tradycją budowania w Etiopii koptyjskich świątyń w ziemi, osłoniętych przed potencjalnym zagrożeniem²³⁰. Oba źródła wypływają z pamięci czy własnych przeżyć artystki (nawyki ciotki oraz podróż do Afryki), ale zostały ujęte w szeroki kontekst wspólnych, uniwersalnych, pokoleniowych problemów. Co więcej, dostrzegam w tych pracach echa paralelnego podejścia do afektywnego funkcjonowania w przestrzeni najbliższej, intymnej, które w sztuce Anto było wyrażone językiem tradycji modernistyczno-ekspresyjnej, a u Janin zostało sformułowane w stylistyce krytycznej, za pomocą rzeźbiarskiej ikonografii.

[*Pokrowce*] To była praca o poniewierce, bezdomności, tymczasowości i nietrwałości. To były takie namioty na pokoje, na przestrzenie. [...] Połączyłam to podobieństwo i odmienność [pokrowców domowych i lokalizacji świątyń koptyjskich – A.G.] w swoich rzeźbach, te pozornie odległe gesty widzialności i zasłonięcia. Zaznaczenie własnego terenu przez zasłonięcie. [...] *Pokrowce* były pokazane jako wielkie ramy na pustą przestrzeń, w którą można wejść. [...] przyjmowały formę pokazanych od lewej strony wewnątrz, to były schrony na czas, na pamięć, na nieistniejące przestrzenie i przedmioty. Były uszyte według wymiarów mojej prywatnej przestrzeni i związanych z nimi przeżyć i wspomnień, ale stały się białymi, abstrakcyjnymi kubikami, miękkimi ścianami, półprzezroczystymi wielkimi przegrodami między wewnętrznym

²²⁹ *Taniec dla Marii i Nelly*, s. 64.

²³⁰ *Ibidem*, s. 65.

i zewnętrznym, falującymi za przechodzącymi widzami, razem z poruszonym powietrzem, jakby nosiły tylko wspomnienie, pamięć o miejscu i wydarzeniach, a nie konkretną informację, opowieść²³¹.

Nie traktuję instalacji Janin jako kontynuacji tematu, który eksploatowała jej matka, lecz zwracam uwagę na istotne równoległe podejścia do kluczowej sytuacji egzystencjalnej i wiążących się z nią kwestii. Między innymi energii miejsc, znaczenia pamiątek rodzinnych, otoczenia inspirującego i/lub budzącego lęk, przestrzeni zaaranżowanej, oswojonej i współdzielonej oraz tęsknoty, potrzeby interakcji z ludźmi ją zamieszkującymi lub zagrożeń z tego płynących.

W najnowszym, wciąż realizowanym cyklu rzeźb *Dom przekształcony w bryły geometryczne* (2017–2018) Janin dociera do materialnej, dosłownej struktury domu, przekształcając jego elementy w nośniki sensów i pamięci. W różnej wielkości kulach, półkulach, kubikach, stożkach, kolumnie z przezroczystej żywicy epoksydowej artystka zanurza przedmioty wydobyte ze ścian, z podłóg, ze stropów remontowanego domu rodzinnego Marii Anto na warszawskim Żoliborzu. Części przeznaczone do wyrzucenia – gruz, kable, śruby, uszczelki, kawałki instalacji – artystka segreguje i przekształca w rzeźbę. W ten sposób, niczym komar w bursztynie, zatopione zostają niewidoczne elementy szkieletu domu traktowanego jako odrębny organizm z własną historią, biografią i duszą²³².

Dom to także temat pozwalający na wizualizację czasu, zmiany i utraty – u Anto mogłoby to być związane z wymuszonym przez wojnę szybszym opuszczeniem sfery dzieciństwa, wymogiem dorosłości; u Janin zaś odnosi się do straty pierwszego dziecka i blokady w mówieniu o tym doświadczeniu. Praca *Pokrowiec (Maleństwo)* z 1992 roku pozwoliła artystce na wyrażenie tego, co było w jej rodzinie i otoczeniu tabuizowane, uznawane za wstydlive, wiązało się z wewnętrznym cierpieniem, ale także macierzyństwem i rolą matki,

²³¹ Ibidem, s. 67.

²³² Piszę więcej na ten temat w tekście *Niepotrzebności, fantomy ciągów, przekąski wspomnień*, w: Zuzanna Janin. *Dom przekształcony w bryły geometryczne / Home Transformed into Geometric Solids*, red. K. Krysiak, Warszawa 2019, s. 110–130.

która dla Janin jest równie ważna jak dla Anto. Podobnie jak matka, córka łączyła pracę artystyczną z wychowywaniem dwójki dzieci, właściwie to one stały się dla rzeźbiarki motywacją do twórczej pracy. Nie była ona jednak wolna od ograniczeń społecznej rzeczywistości, która brutalnie wtlacza w schematy.

[...] macierzyństwo narzuciło mi dyscyplinę, a w tej dyscyplinie, w milczeniu i w stracie było miejsce na sztukę, na realizację przemyśleń, zapisy, wizualizację jako zapis chwili, życia, kolekcjonowania pamięci, myśli²³³.

Artystka z dwójgiem dzieci to jest już heroizm. I to trzeba mówić szczerze. To nie tylko praktyczne dzielenie czasu między sztukę i dzieci, ale też poddanie się pewnym ograniczeniom merytorycznym, autocenzurze. Trudno mieć nieograniczoną swobodę artystyczną, podejmować prowokacyjne tematy, będąc odpowiedzialną matką z małymi dziećmi²³⁴.

Stratę pierwszego i urodzenie drugiego dziecka (córki) artystka potraktowała jako moment oczyszczenia z lęku, niepewności, ostrożności. To ważny moment, kiedy sztuka zaczęła stanowić dla niej – podobnie jak dla jej matki – sens życia²³⁵.

Ciągłość więzów i relacji rodzinnych Janin ukazała w cyklu *Idź za mną. Zmień mnie. Już czas* z lat 1995–1997, w którym za pomocą fotografii fragmentów ciał kobiet ze swojej rodziny, umieszczonych na przezroczystych pleksi i ułożonych jedno na drugim, stworzyła autoportret wpisany w trójwymiarową oś przemijającego z pokolenia na pokolenie czasu. Dzięki zarejestrowaniu detali ciał kobiet na

²³³ *Taniec dla Marii i Nelly*, s. 68.

²³⁴ *Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 232.

²³⁵ Janin wspomina o tym w wywiadzie *Wypowiedzieć traumę*. „Obie wychowałyśmy dzieci, nie rezygnując z twórczości, i obie miałyśmy na to własny pomysł. Stałe powtarzałam dzieciom, że nie mam czasu skłonić się do ich dzieciństwa, ale będę robiła wszystko, by doprowadzić do dorosłości. Efekt był taki, że szybko wyrosły na samodzielne i niezależne jednostki, które co chwila się ze mną konfrontowały, tak samo jak ja i moje rodzeństwo konfrontowaliśmy się z naszą matką”.

przestrzeni 100 lat (od rocznej Julii do niemal stuletniej Janiny)²³⁶ artystka zbudowała palimpsest genów, doświadczeń, pamięci, które składają się na jej „strukturę siebie”. Autobiograficzne tło tych prac stanowi – co charakterystyczne dla sztuki Janin – pretekst do wypowiedzenia się w sprawie nie tylko prywatnej, ale również publicznej, wspólnej, kobiecej:

Zaczęłam robić fotografie wszystkich kobiet ze swojej rodziny, nakładając na siebie kolejne, odsłaniające starzenie się – pokazując, że skóra, czyli ciało-które-widać, a nie maszyna ukryta, jest pamięcią czasu, ale też się zmienia, co kultura chce ukryć. Jest wehikułem macierzyństwa także, które pozostawia znaki, blizny, zmiany, a potem, kiedy nowy człowiek z niego wychodzi, to ciało dalej je karmi, poi mlekiem. I zamiast owymi bliznami dowartościować, nagrodzić trudy i ryzyko – staje się zdegradowane, staje się towarem, kapitałem o krótkotrwałej wartości²³⁷.

Model przenikania, nakładania, powtarzania, zapętlenia ujawnia się najbardziej jednak w dwóch pracach wideo, które artystka stworzyła w 2005 i 2007 roku. W filmie *Pomiędzy (matki i córki)*, podobnie jak w drugiej części *Pomiędzy (ojcowie i synowie)* poświęconej męskiej linii rodziny, Janin montuje wypowiedzi trzech najbliższych jej osób – matki, siebie i córki – o ich wzajemnych relacjach. To bardzo emocjonalna, osobista i mocna praca. Za pomocą kadrowania w dużym przybliżeniu twarzy kobiet artystka wizualizuje pozawerbalne stany, gdy każda z nich w monologach opowiada o swojej relacji z matką. Z pozszywanych spontanicznych wypowiedzi Marii o jej matce Nelly Czarneckiej z Egiersdorffów i Zuzannie, Zuzanny o Marii i córce Melanii oraz Meli o matce Zuzannie i nieistniejącej jeszcze córce z przyszłości, rejestrowanych przez kamerę obsługiwaną „krzyżowo” przez wszystkie trzy bohaterki wideo²³⁸, powstała rozmowa, która prawdopodobnie nigdy nie byłaby możliwa do prze-

²³⁶ *Taniec dla Marii i Nelly*, s. 68.

²³⁷ *Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 220–221.

²³⁸ Podczas wypowiedzi Marii Anto i Zuzanny Janin za kamerą stała wnuczka i córka Mel, gdy zaś mówiła Mel, kamerę obsługiwała Maria. Informacja uzyskana podczas mojej bezpośredniej rozmowy z Zuzanną Janin.

prowadzenia. Przytaczam wypowiedzi bohatererek niemal w całości ze względu na widoczne w takiej formie paralelne interpretacje ich wzajemnych relacji. (Podaję cytaty według autorek, a nie w kolejności mówienia. W pracy wideomonologi są podzielone i zmontowane w taki sposób, że przenikają się, tworząc iluzję rozmowy).

Maria Anto: Moja mama była niesłychanie skromną osobą i taką wyciszoną i skupioną na poczuciu obowiązku. Ja się zachwyciałam swoją mamą dlatego, że ona potrafiła mówić płynnie i po rosyjsku, i po niemiecku, i po francusku, i to było dla mnie czymś zupełnie niewiarygodnym. Ona mi zawsze mówiła, że jej mama, Natalia Egiersdorff, to była dopiero pianistka. Ja uważałam, że największą pianistką jest moja mama. Wspólnie z ojcem starali się mną sterować. Ja nie odczuwałam żadnych presji. Miałam do niej taki ukryty żal za to, że jest za mało może żywiołowa, za mało czuję jej serdeczność. [...] Nic nigdy nie miało takiego miejsca, co by zmieniało radykalnie i gwałtownie mój stosunek do mamy. Od matki nie doznałam niczego takiego traumatycznego. Nie mogłabym o tym mówić. Ja jej dostarczyłam niesamowicie dużo gwałtownych i gorzkich chwil. Byłam jednak straszną egoistką. Nie mówię, że ja demonstrowałam jakiś taki złowieszczy egoizm, ale w każdym razie mam sobie dużo za złe, do wyrzucenia. Najgorsze to mnie spotkało ze strony Zuzanny. Ja byłam bardzo młodą matką, jak zaczynałam mieć dzieci, i w związku z tym mam sobie bardzo dużo do wyrzucenia. [...] Pamiętam doskonale to uczucie bliskości, kiedy przytulałam do siebie to małe ciało. To po prostu jest taka metafizyczna groza. To dlatego jest tym straszniejsze, że nie można tego wyleczyć [...].

Zuzanna Janin: Moja mama jest osobą bardzo energiczną, apodyktyczną, ambitną. Bardzo chce dobrze wypaść, wypełnić wszystkie swoje zadania w jak najlepszy sposób. Ja mam ze swoją mamą stały problem, ciągle i bez przerwy. Moja mama to jest taka osoba, która nie znosi sprzeciwu i również w oczach dzieci chciałyby zawsze wyglądać jak najlepiej. Wywieriała na mnie zawsze olbrzymią presję i ja się czułam pod taką presją. To jest takie ciągle ścieranie się jakichś dwóch energii, które wpadają na siebie i jakoś się nie mogą przepleść tylko się zderzają i odbijają. Próba narzucenia swojej woli i zmuszenia mnie do zrobienia czegoś, czego nie chciałam zrobić. Początkowo jest wszystko fajnie

i jak najlepiej, a później zaczynają się jakieś napięcia, jakieś przeciwności. Właściwie nie umiem o tym w ogóle mówić... Nie było powiedzianych rzeczy szczerze i dogłębnie. Mówiła pewne rzeczy, których, mi się wydaje, nie powinna była mówić, i ja później też w swoim życiu powiedziałam parę rzeczy, które nie powinny nigdy być wypowiedziane. To jest bardzo trudna relacja, bardzo trudna. Być może to jest najtrudniejsza relacja, jaką miałam w życiu. Byłam bardzo trudnym dzieckiem. Nie spełniałam do końca tych oczekiwań i to wyszło w momencie, kiedy byłam starsza. Nie potrafię sobie z tym problemem poradzić. Wybuchowa za bardzo jestem, choleryczna i wybuchowa, powinnam być spokojniejsza. Bo ja mam straszliwą obsesję, że ona mi umrze. Przed oczami stawała mi taka mała trumienka, w której będę musiała ją położyć, jeśli ona mi umrze. To było przerażające. Widziałam ją na ulicy leżącą w kałuży krwi albo w jakichś takich tego rodzaju przerażających sytuacjach. Na szczęście jest w miarę inna ode mnie, przez co łatwiej mi ją zaakceptować. Pamiętam, że jak byłam mała, cokolwiek mi się wydarzyło, to pierwsza rzecz wołałam: „Mamo!”. To jest bardzo trudne, momentami potwornie trudne, ale jednak widzę, że gdybym chciała jakoś zrezygnować emocjonalnie z takiej silnej więzi, to jednak to mi się nie udaje. W niej obserwuję pewne swoje cechy, które mogą być drażniące dla innych, i staram się je skorygować. Najlepsze jest to, że po prostu ona jest.

Melania Baranowska: [Moja mama] na pewno jest szalona, ma w sobie bardzo dużo energii. Jest nastawiona do życia tak, że nie chce zmarnować żadnej chwili. Jest osobą, na której zawsze można polegać. I niby jestem już dorosła, teoretycznie, ale cały czas jestem w pewnym sensie, myślę, uzależniona od mojej mamy. Była osobą, która zawsze we mnie wierzyła, rozwijała moją wyobraźnię, zawsze popychała mnie do przodu. To nie jest ta relacja matka–córka, ale również pomiędzy dwoma przyjaciółkami. To są małe problemy, które można rozwiązać śmiechem. [...] Kłóćmy się z czegoś małego, z czego się później właściwie śmiejemy. Starałam się zawsze być najlepsza. Mój lęk o nią, o to, że ona nie poradzi sobie. Panicznie bałam się utracić ją, zawsze mi się wydawało, że kiedyś odejdzie, zostawi mnie, zapomni o mnie. Myślę, że lęk o nią to jest najgorsze. Kiedy ja jestem smutna, ona płacze, a kiedy ona płacze, ja jestem smutna. Bałam się, że jeżeli mama mnie zostawi, to

zostanę zupełnie sama. Gdy właściwie nie wiem, o co jej chodzi, to myślę, że między nami jest połączenie, więź [...]. W niej widzę siebie [...]²³⁹.

Mimo tego, że film nie jest dokumentem, lecz dziełem sztuki, które rządzi się prawami konwencji i pozostaje aktem komunikacji wziętym w cudzysłów, to dzięki technice zapewniającej bezpieczny dystans (kamera, zamknięte pomieszczenie) i niebezpośrednią konfrontację (nieobecność osoby, o której mowa, luka pokoleniowa) artystce udało się zaaranżować sytuację transgeneracyjnego porozumienia, przypominającą nieco sesję z terapii rodzinnej. Janin stworzyła obraz, w którym wszystkie trzy bohaterki swobodnie wyznają ból, żal, lęk o siebie nawzajem, ale też mogą wypowiedzieć słowa troski i czułości. We wszystkich wyznaniach dominuje motyw silnej więzi między matką a córką; więzi, która determinuje życie każdej z nich osobno i jest składową trójkąta wzajemnych interakcji i zależności. W ten sposób Janin zapisała w postaci filmu nie tylko osobiste świadectwa z autobiograficznego pola nawarstwiających się związków kobiecych, matczyno-córczynych, lecz zdołała także zwizualizować za pomocą sztuki międzypokoleniowe skrypty jako kategorie organizującą światy wewnętrzne i konstelacje rodzinne.

Wspomnienia i projekcje

Przeszłość jest pretekstem tylko, trzeba ją włączyć w pamięć.
A pamięć to dla mnie kategoria teraźniejszości i przyszłości*.

Zuzanna Janin

Perspektywa prywatnej topografii – tak ważna w sztuce Anto i Janin – obejmująca miasto, dom, pracownię, ale również ciało, stanowi podstawę projektu z lat 2014–2016, zatytułowanego *Taniec jako urządzenie mapujące*. W jednej z jego odsłon – *Ocalańcy (Taniec dla Nelly i Marii)* – Zuzanna Janin powraca do historii uratowania przez

* *Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 219.

²³⁹ Z. Janin, *Pomiędzy (matki i córki)* [Maria. Zuzanna. Melania], 2006, wideo 3:4, 8 min, loop, kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Film udostępniony mi dzięki uprzejmości Zuzanny Janin.

partyzantów jej babki i matki, Nelly i Marii, z pociągu transportującego ludzi do obozu koncentracyjnego. Przekształca przekazywane jej w dzieciństwie reminiscencje matki o tych wydarzeniach z własnymi wspomnieniami przygody z nauką tańca w szkole baletowej. Czując się wnuczką i córką wychowaną w domu Ocalonych – domu przenikniętym widmem przeszłości – Janin portretuje to miejsce za pomocą swojego ciała, które staje się narzędziem wyrysowującym linie miejsca i retrospekcji. Głównym atrybutem stają się tu drewniaki obozowe wypchane gazetami, w których kobieta przemierza domową strefę, odsłaniając swoje emocjonalne podejście do przestrzeni i pamięci w niej zamkniętej. Wideo ukazujące puszczony „od tyłu” taniec Zuzanny w drewniakach somatyzuje ból fizyczny i psychiczny związany z dramatycznymi wydarzeniami, a także jest metaforą wytyczania korytarzy pamięci następnych pokoleń, w których zapętlą się przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

Topografia twórczości Anto i Janin wykracza jednak również poza granice najbliższej przestrzeni i Polski w ogóle. Na wspomnianym już Biennale Sztuki w São Paulo w 1963 roku, na które kurator Ryszard Stanisławski zaprosił młodą polską artystkę – Marię Anto, wystawiono 12 obiektów, w tym obraz *Zuzanna idzie na bal* z 1960 roku. Dzieła nie wróciły do kraju, zaginęła też portret, którego zdjęcie zachowało się w archiwum malarki (Anto fotografowała wszystkie swoje obrazy), a który stanowi dużą wartość dla jej córki.

Na obrazie, o którym mówię, jestem namalowana jako dziewczynka w karnawałowym stroju motylka [...]. Mam na nim pięć, może sześć lat. Tyle że został namalowany, zanim się urodziłam. [...] Myślałam, że [mama] była w ciąży albo miała zamiar być w ciąży. Albo wierzyła, że urodzi drugą córkę, bo mam starszą siostrę Krystynę. Ten obraz ma tytuł *Zuzanna idzie na bal*, czyli zanim się urodziłam, miałam już imię. [...] Ten obraz ma też dalszą historię. Kiedy nie wrócił z São Paulo, mama namalowała jego drugą wersję na swoją wystawę indywidualną w Zachęcie w 1966 roku. Kiedy byłam dzieckiem, mama powiedziała: „Namalowałam cię, zanim się urodziłaś, czekając na ciebie z miłością. Ale ponieważ obraz nie wrócił z wystawy, namalowałam cię znowu”. Nie wiem, czy na zdjęciu jest pierwsza czy druga wersja. To

dla mnie całkowita tajemnica, więc postanowiłam ten obraz odszukać, zderzając tajemnicę z faktami²⁴⁰.

W 2014 roku, po niemal pół wieku od tamtych zdarzeń, Zuzanna Janin rozpoczęła projekt *LOST BUTTERFLY*, którego bohaterem jest obraz Marii Anto. W jego skład wchodzi zarówno opisana wyżej rzeźba *Dziewczynka z cebulą i skrzydłami* (2016), jak i paradokmentalne, artystyczne wideo, rejestrujące podróż artystki z Warszawy do Brazylii w celu poszukiwania śladów zaginionego obrazu i zrekonstruowania tajemniczej legendy z dzieciństwa o obrazie, który w pewien sposób ukształtował tożsamość i wyobraźnię córki. Film przedstawia za pomocą charakterystycznego dla Janin rwanego montażu sekwencje scen, w których artystka albo przegląda dokumenty w Archiwum Biennale w São Paulo mieszczącego się w pawilonie Oscara Niemeyera, albo ubrana w skrzydła motyla przemierza ogarnięte karnawałowymi tańcami [sic!] ulice i dzielnice faveli Rio de Janeiro. Po znalezieniu listy prac matki sprzedanych najważniejszym kolekcjonerom epoki: Rosenthalowi, Chateaubriandowi, Matarazzy, artystce udało się spotkać i porozmawiać z dziewięćdziesięcioletnim Gilbertem Chateaubriandem i jego synem Carlosem Albertem oraz zobaczyć obraz kupiony po biennale²⁴¹. Choć nie przedstawiał on małej Zuzanny w stroju motyla, lecz dwie siostry, to wyjątkowa sytuacja odnalezienia malowidła Anto w domu kolekcjonera – spotkania ze świadkiem minionych wydarzeń – stała się wystarczającą materią wypełniającą artystyczny projekt. Doświadczenie to uświadomiło artystce również, że w jej pamięci mogło dojść do zastąpienia wspomnienia przez projekcję, którą lata temu stworzyło i zarejestrowało (w) sobie dziecko. Zapamiętane zdanie matki malarki („Namalowałam ciebie, zanim się urodziłaś, czekając na ciebie z miłością. Ale ponieważ obraz nie wrócił z wystawy, namalowałam cię znowu”) i fotografia repliki obrazu z Zuzanną w motylich skrzydłach z 1966 roku scaliły się w jedną opowieść. „Widocznie w mojej dzie-

²⁴⁰ Ibidem, s. 221–222.

²⁴¹ *LOST BUTTERFLY*, cykl filmów wideo, 2016. Zob. też: Z. Janin, *Biała kruk / White She-Raven*, s. 208–210.

cięcej wyobraźni nasza rozmowa uległa przekształceniu²⁴² – tłumaczy Zuzanna Janin.

W tym projekcie Janin najważniejsze okazuje się splatanie wątków artystycznych i historycznych, biograficznych i faktograficznych, które artystka eksploatuje przez balansowanie między tym, co autentyczne, a tym, co wyobrażone. W ten sposób wchodzi w rolę jednocześnie poszukującej i poszukiwanej²⁴³, realnej i „wyjętej” z płótna matki, artystki i dorosłej córki.

To jest tak naprawdę praca o poszukiwaniu mojego alternatywnego bytu i tożsamości podróżniczki. Podróż to mój warsztat. [...] Dlatego też *LOST BUTTERFLY* należy do serii prac o rozproszeniu cząstek mojej tożsamości po świecie. Ten „motylek” to zaginiona, nieistniejąca postać, staje się metaforą uczuć, pamięci, dlatego może być symboliczną nicią łączącą odległe miejsca i odległe czasy. [...] Tu chodzi o to, co zapomniane, i zderzenie tego ze współczesnością. O przepisaniu stereotypowych historii na nowo. [...] Mogę poniekąd ukształtować i uwspółcześnić pamięć o niej, także tą pracą o historii jej obrazu²⁴⁴.

Od niemal 10 lat Zuzanna Janin zajmuje się archiwum Marii Anto, pielęgnuje pamięć o wybitnej artystce, interpretuje jej sztukę i analizuje relacje między matką a córką. Jej „pozycja kuratorki z pewnego dystansu”²⁴⁵ i jednocześnie samodzielnej artystki nie jest łatwa – każda artystka, każdy artysta dąży do zajęcia indywidualnej, autonomicznej, wyjątkowej pozycji w historii sztuki, wyplątania się z zależności rodzinnych, mentorskich czy przyjacielskich, wyjścia

²⁴² *Wypowiedzieć traumę.*

²⁴³ Krzyk. *Zuzanna Janin o Marii Anto*, s. 223.

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ Określenie Janin. *Ibidem*, s. 225.

z cienia sławnej matki-artystki²⁴⁶ czy ojca-artysty²⁴⁷. W przypadku tak silnej osobowościowo, charyzmatycznej i znanej postaci, jaką była Maria Anto, uniknięcie bezpośrednich konotacji czy porównań z jej sztuką czy biografią wymaga stworzenia scenariusza opisu tej relacji, pozwalającego na ulokowanie kobiet-artystek na osobnych, niezawłaszczających, przeciwnych biegunach, które jednak spotykają się pośrodku, w punkcie gwarantującym im obu osobność i uznanie. Właśnie dzięki takiej koncepcji opartej na wrażliwości i docenieniu twórczości Marii Anto Zuzannie Janin udaje się uchwycić wyjątkowy aspekt matczyno-córczynej więzi:

Byłyśmy mocnymi kobietami i każda miała swoje racje. Dopiero kiedy odeszła, pomyślałam, że stoi przede mną wyzwanie – przywrócić

²⁴⁶ Na osobne badanie i omówienie zasługuje relacja między artystką Bettiną Beres a jej sławnymi rodzicami-artystami: Marią Pinińską-Beres i Jerzym Beresiem. Znaną są wypowiedzi matki – artystki słynącej z feministycznych „różowych rzeźb” – która powtarzała córce: „Poświęciłam ci trzy lata ze swojego życia. To były trzy lata odebrane sztuce”. Bettina wykorzystwała w swojej sztuce subwersywnie tematy domowe (pranie, sprzątanie, wyszywanie), stereotypowo przypisywane kobietom, których jej matka nienawidziła wykonywać, a które okazują się ważne w perspektywie krytyki społecznego podziału rzeczywistości na prywatną, rodzinną i polityczną, artystyczną. Ważne jest zatem przeanalizowanie związków rodzinnych i artystycznych Beresów z punktu widzenia sztuki tworzonej przez ich córkę, krytycznie podchodzącej zarówno do dokonań rodziców, jak i interpretacji jej autobiograficznego, intymnego malarstwa. Zob. D. Buczak, *Różowa rewolta*, „Wysokie Obcasy”, 3.03.2008, <http://www.wysokie-obcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4972303.html> (dostęp: 15.02.2018); D. Morawetz, *Obecność nieobecności. O Bettinie Beres i jej „Dwóch Babkach”*, 5.10.2010, <http://archiwum-obięgu-jazdowski.pl/prezentacje/18857> (dostęp: 15.02.2018); *Do brze już było*, teksty K. Czerni, M. Kownacka, druk ulotny, Olsztyn 2016. Ostatnio ważnym w tym kontekście wydarzeniem stało się otwarcie wystawy Bettiny Beres „Moja mama urodziła się w Poznaniu” w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał (9.02–4.03.2018, kuratorka: Bogna Błażewicz). Dotyczy ona wczesnego rodowodu matki artystki, Marii Pinińskiej, która urodziła się i zaczęła swoją edukację w Poznaniu. Zob. więcej: <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/moja-mama-urodzila-sie-w-poznaniu/> (dostęp: 15.02.2018).

²⁴⁷ Ciekawie o rodzinno-artystycznych relacjach w dziadzie ojciec–syn pisała dr Beata Małgorzata Wolska w towarzyszącym wystawie katalogu *Malczewscy. Figura syna / The Son Figure*, kat. wyst., Szczecin 2017.

jej malarstwo, mówiąc o nim nowoczesnym językiem, z pozycji chłodnej, z zewnątrz²⁴⁸.

Ars longa, vita brevis. Twórczość Marii Anto zapewniła jej życie po śmierci. Choć często się z nią nie zgadzałam, świadomość, że matka poprzez swoją sztukę cały czas jest przy mnie, ze swoją mądrością, historią, wrażliwością, jest niesamowita. Nie każda córka ma ten przywilej²⁴⁹.

W sztuce i działalności artystki-córki najważniejsze staje się zatem postrzeganie dziedzictwa w kategoriach przywileju, a nie ciężaru, natomiast zaproszenie matki do swojej sztuki i upamiętnienie jej we własnym artystycznym języku okazuje się najbardziej odpowiednią formą kultywowania jej biografii oraz twórczości w kategoriach nie rywalizacji, lecz porozumienia.

To była trudna miłość przez negację, przez ścieranie się. Może to właśnie potęguje tęsknotę. Myślę, że dlatego dopuściłam jej osobę, choć pośrednio, przez jej zaginiony obraz, do swojej pracy, bo chciałam zrobić jej portret i ją zachować na zawsze. [...] Rzeźbię jej portret. Jesteśmy partnerkami z innych epok w sztuce²⁵⁰.

²⁴⁸ Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto, s. 216.

²⁴⁹ Wypowiedzieć traumę.

²⁵⁰ Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto, s. 238.

Więzi i więzy krwi

(Magdalena Tulli, Teresa Ferenc i Anna Janko, Sylwia Zientek)

– Myślę, że mamy zakodowaną jakąś świadomość życia w organizmie, w którym powstajemy. I wtedy ta chęć znalezienia się wewnątrz czegoś jest powrotem do czegoś, co się kiedyś z nami stało.

– Tęsknotą za matką?

– Za byciem częścią czyjegoś organizmu. Tak to zostawmy. W tym wszystkim jest tajemnica*.

Magdalena Abakanowicz

Iluzja jest naturą naszego świata. Życie rodzinne nie może być od niej wolne. Każda regulacja z czasem się rozprzęga, układ z coraz większym trudem znajduje równowagę, z rodziną nie jest inaczej. Rozprzęgając się, mechanizm wytwarza szlam, złożony, powiedzmy, z kurzu, rdzy, brudnego smaru, wilgoci. Rozkłada się ten szlam i gnije. Wszędzie jest go pełno**.

Magdalena Tulli

* „Poza ambicjami duchowymi jest w każdym człowieku ta gigantyczna materialność”. Z Magdaleną Abakanowicz rozmawia Jakub Janiszewski, „Wysokie Obcasy”, 3.08.2008, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,5510879,magdalena-abakanowicz-pozza-ambicjami-duchowymi-jest-w.html?disableRedirects=true#TRNajCzytSST> (dostęp: 24.08.2017).

** *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, fot. M. Grynberg, Kraków 2017, s. 237.

Uwikłane w relacje

Ponieważ trauma powraca w rozproszonych fragmentach w pamięci ocalonego, słuchający musi pozwolić tym fragmentom traumy zostawić odcisk zarówno na nim/niej, jak i na świadku. Świadek jest mową narracji skierowaną do słuchającego... Kiedy poznaje się ocalonego, poznaje się siebie; i nie jest to proste zadanie... W centrum tego ogromnego wysiłku i poświęcenia leży niebezpieczeństwo, koszmar, kruchość, zranienie, które nie chcą wyleczenia*.

Shoshana Felman, Dori Laub

W tym rozdziale analizie zostaną poddane narracje, w których relacje rodzinne należy rozpatrywać przede wszystkim w perspektywie studiów nad pamięcią oraz w kontekście (bio)dziedziczenia doświadczeń. Autorki omawianych utworów autobiograficznych – Magdalena Tulli, Anna Janko, Sylwia Zientek – są bowiem reprezentantkami tak zwanego drugiego i trzeciego pokolenia [*second and third generation descendant*], urodzonymi po dramatycznych Wydarzeniach¹ XX wieku. Zważywszy na to, że w wybranych utwo-

* S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York 1992, s. 71–73, cyt. za: M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 278.

¹ Używam pojęcia „Wydarzenie” jako metonimii granicznych, traumatycznych zdarzeń z przeszłości, które zapisały się w pamięci oraz psychice ocalonych i które miały bezpośredni wpływ na ich życie. Korzystam z interpretacji tej kategorii w ujęciu Katarzyny Bojarskiej, która definiuje ją jako: „oddziaływanie na system takiego dopływu energii, którego ów system nie jest w stanie skumulować i uporządkować; to kryzys wynikający ze spotkania fali napływającej energii z instytucjami regulacyjnymi; to rewolucyjne pęknięcie, zerwanie, zagrażające systemowi, obnażające i odrzucające jego logikę; to enigma, niespodzianka, to, co zaskakuje; to moment zwrotny, podważający i rozbijający dynamikę procesów dziejowych (narracji o postępie lub upadku); to głębokie pęknięcie w tkance życia codziennego, »normalności«; to skomplikowany wymiar czasowy, »zintensyfikowana ekspresja zwichniętego czasu«; to widmowy ślad minionych traum; coś, czego nie da się antycypować w normalnym (normalnym) horyzoncie oczekiwań; to pusty czas, *time out of joint*; to coś poza rzeczywistością materialną, co dokonuje się w ramach rzeczywistości widmologicznej; coś, co nie może ulec wchłonięciu przez kontekst ani opracowaniu

rach – *Szumie*², *Małej Zagładzie*³, *Kolonii Marusi*⁴ – kwestie postpamięci odnoszą się do problemów dziedziczenia doświadczeń matek, z których jedna ocalała z Holocaustu (u Tulli), druga ocalała z masakry we wsi na Zamojszczyźnie (u Janko), a na życiu trzeciej zawarły historie o masakrach na Wołyniu (u Zientek), podkreślić trzeba znaczenie kluczowej dla dalszej interpretacji kwestii dziedziczenia, która we wszystkich przypadkach jest sprofilowana odmiennie. Nie mniej znaczące są również odniesienia do peerelowskiej przeszłości i przynależności pokoleniowej, nakładające się na strategie odpamiętywania, a także kwestia przyjmowania żydowskiego postpamięciowego modelu narracyjnego⁵ przez autorki.

Utworki Magdaleny Tulli i Anny Janko to opowieści o silnych, trudnych, wyjątkowo emocjonalnych, a nawet toksycznych relacjach matki i córki, uwarunkowanych traumatycznymi przeżyciami matek (za takie autorki uznają doświadczenia drugiej wojny światowej oraz egzystencję w PRL-u), które odgrywają fundamentalną rolę w życiu córek (w ich dzieciństwie, okresie dorastania, dorosłości). Z obu tekstów wyłania się związek oparty na posttraumatycznym podwójnym uwikłaniu, wynikającym z niemożliwości poradzenia

przez obowiązujące w nim zabiegi formalne”. K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Warszawa 2012, s. 293.

² M. Tulli, *Szum*, Kraków 2014.

³ A. Janko, *Mała Zagłada*, Kraków 2015.

⁴ S. Zientek, *Kolonia Marusia*, Warszawa 2016.

⁵ Za żydowski postpamięciowy model narracyjny uznają taki wzór opowieści o pamięci, przeszłości, relacjach rodzinnych autorek i autorów legitymujących się żydowskim pochodzeniem, którzy w swoich utworach podejmują kwestię postpamięci, problem dziedziczenia doświadczeń ocalonych lub nieocalonych z Zagłady członków najbliższej i/lub dalszej rodziny oraz którzy „korzystają” z obecnych w literaturze Holocaustu scenariuszy narracyjnych. Przykłady tego typu literatury to m.in. *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff, *Goldi, Frascatti* i *Feluni* Ewy Kuryluk, *Dobre dziecko* Romy Ligockiej, *Topografia myślenia* Joanny Kulmowej, *Rodzinna historia lęku* Agaty Tuszyńskiej, *Sublokatorka* Hanny Krall, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna* Michała Głowińskiego, *Oskarżam Auschwitz*. *Opowieści rodzinne* Mikołaja Grynberga, *Wróć, gdy będziesz spała. Rozmowy z dziećmi Holocaustu* Patrycji Dołowy, a także *Moje życie barbarzyńcy* Janiny Katz, *Dziewczynka* Alony Frankel, *Życie – tytuł tymczasowy* Irit Amiel.

sobie z emocjami różnej proveniencji, przekroczenia bariery komunikacyjnej zależnej zarówno od różnic pokoleniowych, jak i niewyraźności traumy, niewystarczającej lub nadmiernej wrażliwości, niedostatku lub nadwyżki empatii i zrozumienia. Znaczące są jednak różnice w realizacjach formalnych tych narracji – *Szum* Magdaleny Tulli to powieść zmontowana tylko w pewnej części z materiału inspirowanego prywatnymi przeżyciami autorki (podobnie jak wydane w 2011 roku *Włoskie szpilki*), w której opisywane zdarzenia, konstruowane obrazy mają silnie fikcyjny charakter⁶; *Mała Zagłada* Anny Janko natomiast to jawna autobiografia, na którą składają się rozmowy prowadzone z matką (stwarzające wrażenie, jakby zostały spisane z nagrań), hipotezy narratorki na temat minionych wydarzeń i losów rodziny, zanurzone w kontekst historycznych faktów mocno zsubiektywizowanych i przefiltrowanych przez silnie ugruntowany światopogląd autorki-narratorki⁷.

Problem genologicznej klasyfikacji obu tekstów nie jest jednak tak oczywisty, jak można by się spodziewać i jak mogłyby chcieć autorki. Magdalena Tulli – jako mistrzyni literackiej formy – prowadzi nieustannie gry z czytelnikiem, skrupulatnie przemyślując zarówno swój pisarski projekt, jak i kształtując własny pisarski wizerunek ze świadomością zagrażających mu krytycznych lektur, a zwłaszcza dziennikarskich manipulacji i strategii marketingowych w przestrzeni medialnej. Autorka podkreśla znaczenie współistnienia w utworze literackim fikcji i faktografii, starając się wpłynąć na to, aby czytelnicy nie mieszała jednak porządków literatury i rzeczywistości. Wydaje się osłabiać tym samym siłę i zakres zwrotu auto/biograficznego i stara się wymykać wszelkim próbom poddania twórczości uproszczeniu, a jej jako autorce – kryteriom narzuconym

⁶ Tulli niejednokrotnie zaprzecza w wywiadach, że *Szum* i *Włoskie szpilki* są autobiografiami, nie zgadzając się na jej zdaniem zbyt upraszczającą klasyfikację twórczości. Niuanuje ona poszczególne elementy składające się na końcowy efekt pracy nad książką, rozgranicza własne życie i powieść. Zob. wywiad: *Nie, to nie jest aż tak proste*, <http://fundacja-fka.pl/nie-to-nie-jest-az-tak-proste-rozmowa-z-magdalena-tulli/> (dostęp: 21.09.2015).

⁷ W dalszej interpretacji w odniesieniu do utworu Tulli używam określenia „powieść autobiograficzna”, a w stosunku do tekstu Janko – „autobiografia”.

przez odbiorców i strategiom rynkowym. Tulli daje w ten sposób do zrozumienia, że wrażliwy i uważny czytelnik wyłapie niuanse, doszuka się sedna w szczegółach i zbuduje spójny obraz wyłaniający się po lekturze jej twórczości. Jak wiadomo z licznych rozmów przeprowadzonych z autorką, fikcja jest kamuflażem i wymaga, „żeby ją ubierać w pozory rzeczywistości”, co może wprawiać w zakłopotanie i co wymaga czytelniczej erudycji⁸. Wydane w ostatnich latach dwie powieści autobiograficzne Tulli – *Włoskie szpilki* i *Szum* – znacząco różnią się od poprzednich, przede wszystkim proporcjami między ładunkiem metaforyczności i autobiograficzności. Pisarka wyjaśnia to wprost, zdradzając w rozmowie przeprowadzonej przez znaną psychoterapeutkę Justynę Dąbrowską kulisy tworzenia narracji i różnic między tymi wcześniejszymi (*Sny i kamienie*, *W czerwieni*, *Tryby*, *Skaza*) a powstałymi w ostatnich latach:

W moich książkach nie widzę nic bardziej ryzykownego od tamtych metafor, to one mnie odsłaniają. W *Szpilekach* nie „odsłoniłam” niczego nowego. Z klocków, jakie miałam do dyspozycji, zbudowałam spójną całość, tak się pisze powieści. Stworzyłam postać, która mimo podobieństw nie jest mną i lepiej ode mnie pasuje do historii. To nie jest autobiografia. Przeszłam, mówisz, do konkretów! To o wiele za dużo powiedziane. [...] cała sekwencja jest konstrukcją literacką, zbudowaną z takich scen. Literatura nie funkcjonuje w porządku prawdy i nieprawdy⁹.

⁸ Por. *Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Z *Magdaleną Tulli rozmawiała Katarzyna Kubisiowska*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 30.10.2011, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10548289,Magdalena_Tulli_Ludzik_mi_padl_wiec_gram_nastepnym.html (dostęp: 18.09.2015); *Zbuntowana*. Z *Magdaleną Tulli rozmawiała Dorota Wodecka*, „Gazeta Wyborcza”, 26.09.2014, http://wyborcza.pl/magazyn/1,140954,16711994,Zbuntowana_rozmowa_z_Magdaleną_Tulli.html (dostęp: 18.09.2015).

⁹ *Jaka piękna iluzja*, s. 95. W innej poetyce Tulli pisała o konstruowaniu postaci i zdarzeń już w pierwszych zdaniach *Trybów*: „Stwarzanie światów! Nie ma nic prostszego. Podobno wytrząsa się je z rękawa. A po co? Żeby nacieszyć oko migotaniem, kiedy wznoszą się ku światłu, drżące jak mydlane bańki. Potem pochłania je ciemność. Kiedy wlatują, to tak jakby już spadały. Ale czy nie są piękne? Powołuje się je bez głębszej myśli i rzuca w pustkę od niechcenia,

Anna Janko natomiast podkreśla w rozmowach i w autobiografii znaczenie faktów potwierdzonych przez świadków i przez archiwalne dokumenty, lecz marginalizowanych w historii Polski, a tym bardziej w historii powszechnej, faktów dotyczących tragicznych w skutkach pacyfikacji wsi na Zamojszczyźnie; w jednej z nich o nazwie Sochy zginęła rodzina, krewni, sąsiedzi matki autorki. Można odnieść wrażenie, że emocjonalność, szczerość, pewnego rodzaju egzaltacja wypowiedzi i/lub rozmów, które są dodatkowo obudowane sarkazmem i ironią, stanowią dominantę utworu. Co więcej, u Janko makabryczna, wręcz naturalistycznie zaprezentowana historia została także poddana procesom fikcjonalizacji, metaforyzacji, służącym między innymi temu, by odbiorca był w stanie przyswoić, unaocznic, opowiedzieć i wytłumaczyć sobie (jeśli to w ogóle możliwe) przywoływane przez narratorkę wydarzenia z przeszłości. Znaczące jest to, że autorka buduje narrację, posiłkując się zdaniami-sentencjami krążącymi w pismach historycznych, publicystycznych, dotyczącymi występujących w różnych częściach świata i w różnym czasie masakr. W ten sposób przejawia się chęć wpisania rodzinnej opowieści w szerszy obieg oraz podkreślenia, że jednostkowe, indywidualne opowieści włączone w zbiór podobnych świadectw (ocalonych z Zagłady Żydów, Romów i przedstawicieli wielu innych mniejszości etnicznych), a także teksty o współczesnych aktach ludobójstwa czy też masowym uśmiercaniu zwierząt mają uniwersalny charakter, a pamięć o nich powinna mieć ten sam wymiar¹⁰. Pisze też o tym Anna Artwińska, analizująca powieść Janko pod tym kątem:

Mała Zagłada jest nie tylko opowieścią o życiu w cieniu katastrofy i próbą narracyjnego określenia swoich korzeni. Jest czymś więcej niż epitafium dla pomordowanych przez Niemców mieszkańców wsi Sochy na Zamojszczyźnie, ofiar masakry, która wydarzyła się 1 czerwca 1943 roku i która nie ma swojego miejsca w europejskiej pamięci o wojnie.

a zbawić ich nie ma komu. Nic więcej nie wie o tym narrator, figura raczej podrzędna". M. Tulli, *Tryby*, Warszawa 2003, s. 5.

¹⁰ Por. *Zabierzcie Auschwitz do Berlina. Z Anną Janko rozmawia Dorota Wodecka*, „Gazeta Wyborcza”, 31.01.2015, http://wyborcza.pl/magazyn/1,143017,17337480,Zabierzcie_Auschwitz_do_Berlina.html (dostęp: 18.09.2015).

W *Małej Zagładzie* równie ważna jest perspektywa ogólna: wychodząca od dramatycznej historii matki, Teresy „Reni” Ferenc, Anna Janko zabiera głos na temat stosunków polsko-niemieckich, antysemityzmu, dyskursów ofiar i sprawców, tożsamości narodowych. Każdorazowo sięga przy tym do argumentów z zakresu biowiedzy i biowładzy: procesy dziedziczenia odpowiednich genów dotyczą w jej interpretacji w takim stopniu jednostek, jak i narodów¹¹.

Występujące różnice między autorkami należącymi do różnych pokoleń, ich tekstami, ale także odmienne postawy autorskie przekładają się na autobiograficzne artystyczne realizacje rodzinnych opowieści oraz projektowane tryby ich lektury. Nie bez znaczenia pozostaje bowiem chociażby to, że powieść autobiograficzna Tulli opiera się na niedomówieniach, sygnałach, skojarzeniach, to narracja o silnym ładunku afektywnym, fragmentaryczna, oparta na fabulacjach i milczeniu (narratorki, matki, ciotki, ojca), wykorzystująca retoryczne chwytły, między innymi parabolę, apozjopezę i/lub paralipsę. Autobiografia Janko natomiast jest budowana na podstawie potoczystego, obfitującego w szczegóły dialogu, a niekiedy monologu, który zawsze zostaje skierowany do określonej adresatki (jaką jest matka) i adresata wyobrażonego, modelowego, to tekst o synekdochalnej konstrukcji, chronologiczny, przepelniony konkretami, emotywny, wyrazisty, epatujący szczerością i otwartością w przedstawianiu granicznych doświadczeń.

¹¹ A. Artwińska, *Plac genów*, lewica.pl, <http://lewica.pl/?id=30858&tytul=Anna-Artwińska:-P%B3acz-gen%F3w> (dostęp: 18.09.2015).

Genogram przechowuje się*

Traumatyczny багаż tej niedającej się uobecnąć i wysłowić części doświadczenia zostaje zdeponowany w nierefleksyjnej pamięci jednostek oraz zbiorowości, przemieszcza się wraz z nimi, nie daje się porzucić czy rozładować. Wywiera presję, domagając się ujawnienia i artykulacji, które z kolei skazane nieuchronnie na połowiczność i niespełnienie stają się wszakże doniosłymi wskaźnikami czy symptomami [...] rzeczywistości tego, czego pojąć nie podobna**.

Joanna Tokarska-Bakir

W systemowej terapii rodzin, prowadzonej przez wyspecjalizowanych (psycho)terapeutów, wykorzystywana jest jedna z ważniejszych technik terapeutycznych polegająca na tworzeniu genogramów rodzinnych. Należy zaznaczyć, że genogramy nie są tym samym, co drzewa genealogiczne. Metoda ta opiera się na graficznym przedstawieniu pokrewieństwa między członkami rodziny wraz z panującymi w niej międzypokoleniowymi relacjami; stanowi źródło informacji na temat ról przypisywanych poszczególnym osobom w rodzinie, panujących w niej konfliktów, dysfunkcyjnych zachowań, toksycznych związków, patologii, tragicznych czy traumatycznych wydarzeń, epizodów itp. W schemacie zostają zawarte również tak zwane zasoby psychologiczne, emocjonalne, duchowe, które mają pomagać w diagnozie i dekodowaniu występujących w rodzinie wzorów za-

* Tytuł pośrednio odnosi się do wystawy „Klisze przechowuje się”, Synagoga Kupa w Krakowie, 8–31.05.2008, a także do katalogu fotograficznego zatytułowanego *Stefania Gurdowa. Klisze przechowuje się* (Kraków 2008). Przywołuję tę wystawę i katalog ze względu na pojawiający się w przypadku życia i twórczości Gurdowej oraz bohaterki analizowanej prozy motyw odnajdywania po dekadach, wyławiania z niepamięci życiorysów, twórczości, indywidualnych losów niezwykłych postaci, rodzin, bliskich osób. Przypadek historii Gurdowej i jej fotograficznych klisz odnalezionych nie tak dawno, przypadkiem, na strychu pewnego domu przez niespokrewnione osoby może być emblematicznym przykładem tego, co określane jest jako odzyskiwanie śladów przeszłości (w dosłownym i metaforycznym sensie). Przywołanie tego kontekstu ma również znaczenie ze względu na rolę fotografii w studiach nad (post)pamięcią.

** J. Tokarska-Bakir, *Syn marnotrawny dziesięć lat później*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 154.

chowań, postępowania, wpływających w różnym stopniu (to, w jakim stopniu, też zostaje poddane weryfikacji) na sytuacje życiowe poszczególnych jednostek¹².

Zarówno terapeutyczna metoda wykorzystująca genogramy, jak i terapia rodzin (o ile występują wskazania do zastosowania takiej metody) ma zwolenników i przeciwników. Nie jest jednak moim celem ocena zastosowania takich technik „leczenia” rodzin ani też analiza i krytyka współczesnych nurtów (psycho)terapeutycznych. Odniesienie to ma raczej stanowić punkt wyjścia do rozważań na temat wzajemnie na siebie wpływających procesów rekonstrukcji przeszłości i prób uporania się z zazwyczaj enigmatyczną historią życia rodziców (w tym przypadku matek), konstytuowania przez narratorki własnej podmiotowości i umiejscawiania siebie wobec często zagmatwanych rodzinnych koligacji. Wydaje się bowiem, że genogramy rodzinne, podobnie jak fotografie, służą wizualizacji i utekstowieniu relacji rodzinnych, pozwalają na wyrysowanie w jednym schemacie rozproszonych elementów prywatnej przeszłości. Mogą zatem pełnić funkcję katalizatorów (post)pamięci – dzięki nim ramy narracyjne tekstów utajone, niewypowiedziane, widmowe, niechciane, zatarte czy wyparte (w zależności od stopnia psychoanalitycznego podejścia do tematu), niepozostające bez wpływu na (psychofizyczną) kondycję narratorki i autorki, ulegają procesom identyfikacji. Wpływają również na referencjalność, co wiąże się z próbami przekroczenia milczenia, transmisją traumy, emocjonalnymi i afektywnymi reakcjami, uruchomieniem empatii.

Czynność współwykreślenia genogramu wraz z innymi członkami rodziny oraz w obecności i pod okiem terapeuty (mającego pełnić rolę mediatora) wymaga uruchomienia aparatu (auto)analitycznego oraz stworzenia mikrowspólnoty, której członkowie dążą do określonego efektu. Powstający z genogramu specyficzny prywatny tekst można by poddać podobnemu rozbirowi jak teksty literackie, podkreślając jednak wyraźnie różnice, na przykład związane

¹² Na temat genogramów rodzinnych w systemowej terapii rodzin zob. np. *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, red. B. de Barbaro, Kraków 1999; S. Chrzęstowski, *Wykorzystanie genogramu we współczesnych nurtach terapii rodzin*, „Psychoterapia” 2009, nr 1 (148), s. 65–76.

z dystansem czasowym oraz obecnością i działaniem superwizora. Ta być może zbyt odległa analogia pozwala mimo wszystko na implikowanie takiego rodzaju podejścia w badaniach literatury (post)-traumatycznej, szczególnie jej autobiograficznych wariantów, które wychodzi poza koncepcje psychoanalityczne (freudowskie, lacanowskie), będące wzorem komunikacji i dostarczające narracji, oraz korzysta z założeń behawiorystycznych czy rozpoznań w obrębie antropologii społecznej¹³.

W związku z tym jedną z istotniejszych kategorii, zwłaszcza dla relacji matka–córka, jest empatia¹⁴. Wypracowana przez Kaję Silverman koncepcja identyfikacji¹⁵, którą badaczka ujmuje w dwu wariantach, prowokuje do zastanowienia się nad tym, czy i jak możliwy jest empatyczny tryb funkcjonowania w klinczu matka–córka i tworzenia opowieści o nim. Według Silverman pierwszy typ – identyfikacja ideopatyczna (upodobnienia) – „zakłada uwewnętrznienie innego na zasadzie (projektowanego) podobieństwa w taki sposób, że inny »staje się« mną. Cechy wspólne zostają uwypuklone, zaś te nieredukowalnie różne – odsunięte na bok lub po prostu zignorowane”¹⁶. W drugim typie natomiast – identyfikacji heteropatycznej (odpodobnienia) – podmiot „przyjmuje na siebie ryzyko – czasowe i częściowe – stanięcia obok (straumatyzowanego) innego, jednak bez włączania go i bez zawłaszczania jego doświadczenia”¹⁷. Istotą jest tu zatem empatyczna i etyczna relacja, która powinna być budowana przede wszystkim dzięki świadomej, rozważnej, sensytywnej, uwzględniającej istnienie obopólnych nieprzekraczalnych granic współegzystencji podmiotu (córki) z przedstawicielką poprzedniego pokolenia (matką).

¹³ Myślę tu o pracach m.in. Jamesa Gilligana, Mary Douglas, K.H. Jamesona, Joanny Tokarskiej-Bakir.

¹⁴ Szerzej o kategorii empatii we współczesnej polskiej literaturze zob. A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.

¹⁵ Korzystam z rozważań na temat tej koncepcji sformułowanych przez Katarzynę Bojarską w: *Wydarzenia po Wydarzeniu*, s. 286–287 (zob. także rozdział *Trauma*, s. 247–291).

¹⁶ *Ibidem*, s. 286.

¹⁷ *Ibidem*.

Poprzez dyskursywnie zaszczerpione wspomnienia podmiot może uczestniczyć w pragnieniach, zmaganiach i cierpieniach innego (szczególną rolę odgrywa tu kulturowo dewaluowany i prześladowany inny), angażować się w identyfikację na dystans: identyfikację, w której dokonuje się wyjścia poza siebie i poza swoje normy kulturowe, aby połączyć się za sprawą przemieszczenia z innym. Pamięć heteropatyczna (odczuwanie i cierpienie z innym) oznacza możliwość powiedzenia: „to mogłam być ja, to także byłam ja”, a jednocześnie (z naciskiem na owo „jednocześnie”) „to nie byłam ja”¹⁸.

Identyfikacja czy też pamięć heteropatyczna wiąże się ściśle z kategorią postpamięci sformułowaną przez Marianne Hirsch, którą można odnieść do pamięci drugiego pokolenia oraz międzypokoleniowych (traumatycznych) kontynuacji, choć bywa również aplikowana do wielu innych dyskursów współczesnej humanistyki. Według badaczki:

postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec podmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość. Nie chcę przez to powiedzieć, że pamięć jako taka nie jest zapośredniczona; ma ona jednak bardziej bezpośredni związek z przeszłością. Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historię poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć¹⁹.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, s. 254. Podejmuję rozważania, używając kategorii postpamięci (Marianne Hirsch), a nie np. pamięci protetycznej (Alison Landsberg), przede wszystkim ze względu na różnice między nimi, choć mam świadomość podobnego i niekiedy wymiennego ich stosowania. W pamięci protetycznej za kluczową uważam obecność materialnego lub multimedialnego (w szerokim rozumieniu tego słowa) elementu aktywującego lub pośredniczącego w wywoływaniu, przekazywaniu, odzyskiwaniu pamięci. W postpamięci taki element nie jest obowiązkowy, by uruchomić procesy pamięciowe. W analizowanych przeze mnie narracjach obiekty takie mogą, ale nie muszą występować, by została zainicjowana narracja autobiograficzna oparta na

Koncepcja identyfikacji, projekt empatycznej relacji międzypokoleniowej oraz kategoria postpamięci prowokują do zastanowienia się nad tym, czy i w jaki sposób te rozpoznania teoretyczne mogą posłużyć do analizy literatury autobiograficznej (tu: do wspomnianych wyżej utworów). Czy w przestrzeni obu tekstów można odnaleźć elementy wskazujące na interakcje między „ścierającymi się” podmiotami²⁰ i ich pamięciami oraz konsekwencje dla poetyki danej narracji? W jaki empatyczny model wpisują się *Szum* i *Mała Zagłada*? Czy z obu narracji wyłaniają się podobieństwa, czy różnice tego, jak autorki/narratorki radzą sobie (jeśli w ogóle sobie radzą) ze znalezieniem balansu między byciem sobą, córką a współ-byciem (z) matką?

Odnosząc się do powyższych pytań, należałoby skupić się na problemie reprezentacji Wydarzeń oraz wiążących się z nimi traum doświadczonych przez matki i odziedziczonych przez ich córki. Mówię o Wydarzeniach i traumach w liczbie mnogiej celowo, nie sposób bowiem nie zauważyć, że w obu narracjach mamy do czynienia z dwoma różnymi granicznymi przypadkami, a w związku z tym z dwiema odmiennie modelowanymi traumami (a nawet czterema, biorąc pod uwagę i traumy matek, i posttraumy córek).

„[Matka] z nawyku wznosiła mury obronne wszędzie, gdzie tylko mogła”

W *Szumie* Magdaleny Tulli, a wcześniej fragmentarycznie we *Włoskich szpilkach*, narratorka przytacza w eliptycznej formie traumatyczne Wydarzenia z życia matki – przetrwanie (wraz z siostrą)

wspomnieniach. Z tego względu dzięki kategorii postpamięci (a nie pamięci protetycznej) trafniej udaje się sformułować interpretację konfiguracji rodzinnych i narracyjnych obecnych w wybranych utworach. Podobieństwa i różnice między obiema kategoriami zob. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpraca J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 343–345 (hasło: *pamięć protetyczna*) i s. 389–392 (hasło: *postpamięć*).

²⁰ Odwołuję się do koncepcji „ścierania” czy „zużywania się” podmiotu w ujęciu Lauren Berlant, korzystając z rozważań Katarzyny Bojarskiej na ten temat w: *Patos codzienności (kobieta – biografia – fotografia)*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 524–539.

kilku obozów koncentracyjnych, wycieńczający powrót do Polski i doświadczenie lęku, upokorzeń, okazywanej litości, a także bycie świadkiem wykonania samosądu na esesmanie rozpoznanym na ulicy w powojennej Warszawie. Te momenty zwrotne zaważyły na kondycji psychofizycznej kobiety, skłoniły ją do zbudowania nowej relacji ze światem i z ludźmi, również najbliższymi, opartej na dystansie, nieufności, niezaangażowaniu, stłumieniu emocji, które dopuszczalne „do głosu” mogłyby przyczynić się do odczuwania bólu, cierpienia, smutku, które mogłyby „zmiękczyć” jej zaplanowane i konsekwentnie wprowadzone do wszystkich aspektów życia skamienienie.

Matka [...] z nawyku wznosiła mury obronne wszędzie, gdzie tylko mogła, trzymając świat na dystans. [...] Konieczność ukrywania tajemnicy uczyniła dla niej ze zwykłych trudów życia ciężar ponad siły. Tajemnicą mojej matki była szkoła, przez którą przeszła. Nie chciała by mieć wypisane, co to była za szkoła i gdzie się mieściła. Ukrywanie tajemnicy okazało się dla niej tym trudniejsze, że w przeciwieństwie do jego matki nie potrafiła niczego wymazać z pamięci. [...] bez namysłu dawała pierwszeństwo formie, bo tylko formą mogła rozporządzać. Rozporządzania treścią wyrzekła się dawno temu, życie ją do tego zmusiło, przynosząc treści, na które bezradność była jedyną możliwą odpowiedzią – lecz odpowiedzią, której nie daje się bez wstydu i bólu²¹.

Między opowieścią literacką a prywatnym życiem Tulli i jej matki można rozrysować sieć powiązań z wieloma punktami wspólnymi fikcji i rzeczywistości. Podobnie jak w powieści, w życiu pisarki matka „wycofała się” z bliskości i uczuciowości, przekazując córce nawyk hibernacji emocji oraz mechanizm wsobności, służące do ratowania „siebie” przed ciężarem dramatycznej i bolesnej przeszłości/rzeczywistości. Wyjaśnienie tego procesu Tulli podaje wprost we fragmencie rozmowy dotyczącej smutku i gniewu:

Odziedziczona trauma nie musi objawiać się nieustanną rozpaczą, ale ma wpływ na rodzaj kłopotów, w jakie popadamy i jakie się za nami ciągną. To nie jest nic magicznego, przeszłość przechodzi z matek na

²¹ M. Tulli, *Szum*, s. 8, 10, 18.

dzieci w zwyczajny sposób – w ten, że matki czegoś nie umieją, bo się nie nauczyły albo je oduczono, i że czegoś nie mogą zrobić ze swoich wewnętrznych powodów, a coś innego muszą, choć lepiej by było, żeby tego nie robiły. [...] [Moja matka – A.G.] odłączyła się od siebie samej, takiej, która mogłaby płakać. Wyjęła wtyczkę. Postawiła sobie za punkt honoru pójść dalej, jakby nigdy nic. Ode mnie nie chciała niczego przyjąć, zwłaszcza uczuć. Broniła się, obracając uczucia w żart, nie zawsze ciepły. [...] Myślę raczej, że matki, które odrzucają miłość swoich dzieci, chronią się w ten sposób przed poczuciem winy. Nie mogą przyjąć od dziecka tego, czego same dla niego nie mają, czułyby się oszustkami. [...] I właśnie dlatego matka nie mogła mi pomóc się uspołecznić²².

We *Włoskich szpilkach* i *Szumie* Wydarzeniowe momenty zwrotne w życiu bohaterki-córki oscylują wokół dwóch aspektów. Po pierwsze, problemów z brakiem akceptacji i szacunku dla siebie, niedostosowaniem do wymogów szkolnych, rówieśniczych, rodzinnych oraz poczuciem nieprzynależności w okresie jej dzieciństwa oraz dorastania, a po drugie, z obowiązkami wobec choroby i śmierci matki, przypadającymi na czas dojrzałości. Jeśli założyć, że w obu tych przypadkach mowa o traumatycznych doświadczeniach²³, to należałoby uszczegółowić przyczyny ich wywołania. W odniesieniu do pierwszego aspektu wiążą się one z penalizującym, normatywizującym, przemocowym wychowaniem wczesnoszkolnym w PRL-u, nakładającym się na zaburzoną sytuację rodzinną, która przejawia się w okazywaniu przez matkę (i ojca)²⁴ rodzicielskiego chłodu, nie-

²² *Jaka piękna iluzja*, s. 149–150, 152.

²³ Podaję w wątpliwość tę upraszczającą klasyfikację. Należy bowiem mieć świadomość skomplikowania i nakładania się wielu problemów, jakie mają wpływ się na sytuację egzystencjalną bohaterki powieści. Posługując się pojęciem traumy, mam zatem świadomość jej różnorodnych kontekstów teoretycznych, używam go w odniesieniu zarówno do rozpoznań z obszaru psychoanalizy, jak i badań społeczno-kulturowych i antropologicznych.

²⁴ „Stacjonowałam w jej [matki – A.G.] mieszkaniu razem ze swoimi zeszytami, razem z atramentem, który robił plamy na stole i na dywanie. Rozwieszałam uszy, kiedy rozmawiała przez telefon. Wszystko to niezbyt dla niej komfortowe. Z powodu stałej obecności byłam ważna, ale niekoniecznie w sposób pozytywny. W jej życiu byłam źródłem zamieszania i kłopotów. Kiedy ma się za plecami obozy koncentracyjne i wie się, jak to jest być bezbronnym, nie jest

umiejętności okazywania pozytywnego zainteresowania oraz bezradnością wychowawczą, a także niezwykle istotną rolę upokarzającego i pogardliwego traktowania dziewczynki przez ciotkę i jej syna.

Powściągliwość, do której wdrożyła mnie matka, wydawała mi się gwarancją bezpieczeństwa. W czasach przedszkolnych, kiedy jeszcze próbowałam ją obejmować, odsuwała się delikatnie, ale stanowczo. Zgadzałam, że moje ręce się lepia, i świłało mi w głowie, że równie nieprzyjemne w dotyku mogą być moje uczucia. Dawała mi do zrozumienia, że będę musiała schować je najgłębiej, może na przykład połknąć i urządzić im jakąś skrytkę na samym dnie żołądka, bo na zewnątrz na pewno nie będzie na nie miejsca. Od niej, matki syna, nauczyłam się ironicznych spojrzeń, dzięki którym miałam nadzieję pozostać poza wszelkim podejrzeniem²⁵.

Rygorystyczne zasady panujące w domu – stworzone przez matkę nie tyle dla córki, ile dla niej samej – stały na przeszkodzie akceptacji i adaptacji dziecka w przestrzeni wewnętrznej, społecznej oraz szkolnej, przez nieradzenie sobie z dysfunkcjami dysleksji i dysgrafii. Permanentne doświadczanie upokorzenia, wstyd i brak zainteresowania ze strony najbliższej rodziny (za zainteresowanie nie uważam karcących spojrzeń, reprimend, nagan itp.) skutkowały jeszcze większym nieprzystosowaniem, osamotnieniem, niepokojem, wycofaniem, na zmianę z bezsilnością, biernością i gniewem, agresją, tak charakterystycznymi dla symptomów dziecięcej depresji objawiającej się dojmującym smutkiem²⁶.

łatwo udźwignąć bezbronność dziecka. Przychodzi ochota odłączyć je od siebie. A u mojego ojca to było dużo prostsze – ojciec zwyczajnie nie lubił dzieci”. *Zbuntowana. Z Magdaleną Tulli rozmawiała Dorota Wodecka.*

²⁵ M. Tulli, *Szum*, s. 116.

²⁶ Zob. np. J. Callados Zorraquino, *Depresja u dzieci i młodzieży*, przeł. J. Masłoń, Kraków 2002. Tulli tłumaczy w rozmowie z Dąbrowską: „Mówiłam, że miałam [depresję – A.G.], ale tak naprawdę chodziło mi o smutek. Smutek nie musi oznaczać depresji. [...] nieraz słyszę, że ktoś spodziewał się zobaczyć inną osobę, tę postać z depresją na tle przeszłości. To nie ja. Dużo mnie łączy z tą postacią, ale niejedno dzieli. [...] Wątek depresji w *Szpilekach* miał uzasadnienie literackie”. *Jaka piękna iluzja*, s. 149.

Nie, nie chciałam być ofiarą. Takiej plamy nie miałam dotąd w swoim życiorysie. Poniżano mnie, owszem. Ale nie do tego stopnia. Wychowałam się w kraju, w którym poniżanie obywateli było głównym sposobem komunikowania się z nimi w szkołach, w zakładach pracy, w urzędach i na ulicy²⁷.

Nieraz miałam ochotę zrobić coś okropnego, coś, co zrównoważyłoby ciężar upokorzenia, co zrównoważyłoby sumujący się ciężar wszystkich upokorzeń. Żeby zapomnieć, ile ważą, na drugą szalę trzeba by rzucić coś bardzo ciężkiego. Ale brakowało mi impetu. [...] Ukrywanie cierpienia to straszny ciężar. [...] Udawanie, że nie boli, przynosiło ten uboczny skutek. Lecz od zawsze widziałam, jak trzymają fason moja matka i jego matka, ich przykład miałam przed oczami, widziałam, jaką przewagę daje im trzymanie fasonu. Wolałam więc ukrywać cierpienie, dźwigać ciężar i mieć nadzieję, że wszystko zniosę²⁸.

O poczuciu nieprzynależności oraz podstawowej potrzebie funkcjonowania dziecka, dziewczynki w określonej wspólnocie Tulli pisze w powieściach autobiograficznych, odnosząc się do konkretnych emocji i przeżyć we własnej biografii. Opowiada o osobistych relacjach z matką, które stały się kanwą literackich narracji o bólu, smutku i samotności, towarzyszących zarówno bohaterce, jak i autorce.

Pierwszym i największym powodem bólu było poczucie nieprzynależności. Urodziłam się, tak jak wszyscy, z ogromnym pragnieniem przynależności, które niemal od razu doprowadziło do konfliktu: matka po swoich wojennych doświadczeniach nie była przygotowana na to oczekiwanie bliskości, które dzieci mają w stosunku do matek. Coś jej odebrano i tego nie miała, więc nie mogła dać. Ale musiała na to oczekiwanie jakoś odpowiedzieć. [...] Najlepiej jak umiała: wycofując się²⁹.

Drugi z aspektów dotyczy problemów związanych z chorobą matki oraz niemożliwością zorganizowania jej pochówku w należyty spo-

²⁷ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011, s. 37.

²⁸ Eadem, *Szum*, s. 66–67, 114.

²⁹ *Jaka piękna iluzja*, s. 151. I dalej: „Poczucie wykluczenia, braku wspólnej części z innymi dziećmi, z innymi ludźmi, sprawiło mi dużo bólu. Smutek był rozciągnięty na lata, można się było przyzwyczaić i z nim żyć” (s. 153).

sób, a tym samym przeprowadzenia pracy żałoby. Narratorka autobiograficznej powieści Tulli najpierw zмага się z trudną do okiełznania chorobą Alzheimera matki, która tylko paradoksalnie pozwala na zbliżenie do siebie obu kobiet na warunkach dalekich od ideału; nie do końca świadoma rzeczywistości matka zaczyna opowiadać o fragmentach swojej przeszłości tylko dlatego, że w córce rozpoznaje zupełnie obcą osobę. Następnie, już po śmierci matki, bohaterka musi radzić sobie z wyrzutami sumienia oraz z krążącą na jej temat wśród oburzonych znajomych rodziny krzywdzącą opinią. Uzależniona od dyspozycji matki, aby jej ciało skremować, a prochów nie umieszczać w grobie i nie organizować pogrzebu, córka musi poradzić sobie z podwójnym ciężarem – podjęciem decyzji o ulokowaniu utrzymanych nielegalnie w domowej szafie prochów oraz uporaniem się z poczuciem utraty³⁰. Ciążące nad nią nieustannie widmo przeszłości i niewypełnionego obowiązku wobec zmarłej przekłada się na niemożliwość działania, niemoc, przymusową bierność, które nie pozwalają na integrację podmiotu (podmiotów), ugruntowanie pamięci zawierającej w sobie trzy pierwiastki: trwanie albo przechowanie pewnych stanów, ich odtwarzanie i umiejscowienie w przeszłości³¹, a także na uruchomienie dwóch trybów reakcji na traumę i utratę – odgrywania [*acting out*] i przepracowania [*work-ing through*]³².

„Zabrałam ci twoją historię, mammo, twoją apokalipsę”

W *Małej Zagładzie* Anny Janko Wydarzeniem powodującym traumę matki (tu, w przeciwieństwie do tekstu Tulli, matka ma konkretne imię i nazwisko) jest spalenie wsi Sochy, zabicie rodziców i wymor-

³⁰ Tulli opowiada o tej sytuacji Justynie Dąbrowskiej: „Moja matka kategorycznie zażyczyła sobie kremacji. W jakimś momencie przytomności napisała list w tej sprawie, pod tytułem »Moja ostatnia wola«. Bardzo dobrze wiedziała, czego chce. I napisała wyraźnie, że żadnej ceremonii sobie nie życzy. [...] Jeśli ktoś chciał pożegnać moją matkę, nie miał takiej szansy”. *Jaka piękna iluzja*, s. 260–261.

³¹ Zob. T. Ribot, *Choroby pamięci*, przeł. J. Steinhaus, Warszawa 1886, s. 4.

³² Zob. D. La Capra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 59–107.

dowanie niemal wszystkich jej mieszkańców podczas pacyfikacji przeprowadzonej na Zamojszczyźnie w 1943 roku. Dzień, w którym dziewięcioletnia wtedy matka autorki została wraz ze swoim młodszym rodzeństwem sierotą bez dachu nad głową (przypadek dzieci Zamojszczyzny), zaważył na jej całym późniejszym życiu. W wywiadzie udzielonym przez Teresę Ferenc – znaną i cenioną poetkę, matkę poetek Anny Janko i Mileny Wieczorek, żonę poety Zbigniewa Jankowskiego – pada dokładny opis tych wydarzeń, które zostają drobiazgowo odwzorowane z pamięci świadkini tragedii rodzinnej:

Wyszliśmy z domu na polną drogę. Niemcy stali w górze dość daleko. W pewnym momencie ojciec zawrócił, powiedział mamie, że pójdzie zabrać pieniądze, bo może się przydadzą. I nagle mama zauważyła, że ojciec pada. Powiedziała: chyba tata nie żyje, a ja jej odpowiedziałam, że on się specjalnie położył, bo tak myślałam. Niemcy szli między płotem a żytem, ciągle strzelając. Doszli do nas. Jeden z nich strzelił do mamy. Wypuściła z rąk Krysię, moją młodszą siostrę, która miała wtedy dwa lata i cztery miesiące, wypadła w żyto. W tej chwili było we mnie tylko takie dziwne uczucie, jakby wielka kropla wody przeleciała przez ciebie w środku, i zwyczajny odruch: wzięłam za rękę jedno dziecko z jednej strony, drugie z drugiej i poszłam do dziadków. Przechodząc koło ojca, zauważyłam, że miał dziurkę w marynarce z boku – był przestrelony na wylot – jeszcze przeżywał ślinę. Mama została w żywie³³.

Najbardziej znaczący dla psychiki małej dziewczynki był szok, który objawił się klasycznie dla zespołu stresu pourazowego (tak zwanego PTSD) – niemotą i niekontrolowanym długotrwałym płaczem. Interesujące z perspektywy wywołania traumatycznych przeżyć z pamięci jest to, jak dziecko zapamiętało otaczającą je rzeczywistość, wraz z obserwacją zachowań ocalałych mieszkańców wsi:

Ludzie chodzili jak skamieniali, wszystko się odbywało jak w letargu. Tam chyba nikt nie płakał. W każdym razie ja tego nie pamiętam. [...] Nie płakałam i w ogóle nic nie mówiłam. Przez trzy dni. Bo potem była jeszcze taka sytuacja: na podwórzu u dziadków wpełzłam ze strachu

³³ *Dojrzeć do życia. Z poetką Teresą Ferenc rozmawia Henryka Dobosz*, w: T. Ferenc, *Ogniopis. Wybór wierszy*, Warszawa 2009, s. 16.

pod drabiniasty wóz. Tymczasem Niemcy, kiedy już zabili większość dorosłych i wiele dzieci, podpalili domy i zabudowania, zaczęli dobijać z powietrza. [...] Stryjna zawołała: Tereska, wyjdźcie stamtąd. Ledwo wypelzałam i odeszliśmy kawałek, po wozie poszła seria, aż poleciały drzazgi. Od tego wszystkiego zaniemówiłam. Po trzech dniach dopiero zaczęłam płakać. I nie mogłam przestać przez cały rok³⁴.

Relację o pacyfikacji Soch i przeżyciach matki Janko przywołuje w książce w formie interpretacji opowieści, które w domu były dla córek czymś powszechnym, normalnym. Autorka tworzy zatem opowieść o opowieściach, przepisując je swoimi słowami i nadając im wymowę charakterystyczną dla własnej psychologizującej retoryki masakry.

– Płakałaś przez rok, codziennie, godzinami. Przestać się nie dawało, jakbyś była w płaczu zaklęta. Ale że człowiek, człowiek dziecko, ma tyle łez! Skąd one się biorą? [...] Owa „pustka podstawowa” została ci odsłonięta jednym szarpnięciem, jednym strzałem. Dwoma. Zasłona się rozdarła, gdy ojciec i matka zginęli na twoich oczach. Śmierć podeszła tak blisko, że zmieniła cię w kamień prawie³⁵.

W dorosłym życiu Teresy Ferenc trauma objawiała się permanentną obezwładniającą depresją, stanami lękowymi, wycofaniem na zmianę z euforycznością, a także poczuciem sieroctwa, bezdomności i niezakorzenia, z którymi radziła sobie dzięki artystycznej twórczości (oprócz poezji uprawiała również malarstwo). Po latach poetka podsumowała ten okres wchodzenia w dorosłość, zakładania własnej rodziny, wychowywania dzieci, szukania psychicznego balansu po powojennej tułaczce:

Całe życie żyłam: dół – góra, innych stanów nie znałam, taka poobijana, zbuntowana, starając się osiągnąć jakąś równowagę poprzez dom i poezję, w której zawsze jednak było światelko – i ku niemu szłam³⁶.

³⁴ *Dojrzeć do życia*, s. 16.

³⁵ A. Janko, *Mala Zagłada*, s. 166, 84.

³⁶ *Dojrzeć do życia*, s. 20.

Artystyczna, poetycka twórczość Ferenc – nie tylko w odniesieniu do jej autoterapeutycznej funkcji, ale przede wszystkim w kontekście relacji matczynych (Teresa i jej zabita matka), matczyno-córczyny (Anna i Milena), małżeńskich (Teresa i Zbigniew) – stanowią unikatowy i ważny temat. Co ciekawe, we współczesnej literaturze polskiej nie występuje prawdopodobnie podobny (a co dopiero analogiczny) przypadek, by w czteroosobowej rodzinie wszyscy byli poetami³⁷. W bodaj jedynej tego rodzaju antologii rodzinnej *Cztery twarze domu. Antologia rodzinna. Teresa Ferenc, Zbigniew Jankowski, Anna Janko, Milena Wieczorek*³⁸, opatrzonej wprowadzeniem do tej poetycko-rodzinnej przestrzeni, Krzysztof Nowicki celnie zauważa:

więzy rodzinne sprawiają, że mamy tu pewną, łatwą do odczytania wspólnotą odrębności. Poeci zawsze mówią razem, ale osobno. W tym przypadku wobec siebie. Osobowość poetycka nie wyklucza dialogu. Rodzaj odrębności nie zmienia faktu, że obcujemy z czterema językami, które opowiadają tę samą historię, ale zawsze z innej strony³⁹.

Artystyczna konstelacja rodzinna w aktualnej czytelniczej i krytycznej recepcji twórczości poszczególnych osób wydaje się jednak zdominowana przez Teresę Ferenc i Annę Janko (poezja Zbigniewa Jankowskiego i Mileny Wieczorek jest dziś dużo rzadziej obec-

³⁷ Podobnie funkcjonującą rodziną, jaka przychodzi mi na myśl, jest rodzina Bieńkowskich, choć każdy z jej członków/członkiń reprezentował inny rodzaj pisarskiej działalności: Władysław Bieńkowski pisał książki socjologiczne i polityczne, Flora Bieńkowska, z domu Zaborowska, uprawiała poezję, prozę i dramatopisarstwo, Ewa Bieńkowska słynie ze swojej twórczości biograficzno-eseistycznej, a jej brat Andrzej Bieńkowski jest znanym i cenionym profesorem Akademii Sztuk Pięknych, dokumentującym i wydającym publikacje dotyczące muzyki ludowej.

³⁸ *Cztery twarze domu. Antologia rodzinna. Teresa Ferenc, Zbigniew Jankowski, Anna Janko, Milena Wieczorek*, Szczecin 1991, s. 175. Przed publikacją antologii rozmowę z tą czteroosobową rodziną poetów przeprowadziła w końcu lat 70. Hanna Krall, która wypytywała również o wpływ pacyfikacji Soch na twórczość każdego z nich. Reportaż ukazał się w trójmiejskim tygodniku „Czas”.

³⁹ K. Nowicki, *Dom poezji*, w: *Cztery twarze domu*, s. 7.

na i omawiana, poza niszowym środowiskiem lokalnym)⁴⁰. Znaczące jest również to, że przeżycia matki i żony zaważyły na działalności pisarskiej wszystkich członków rodziny, wywierając wpływ na poetykę i tematykę wierszy męża i córek⁴¹. W zbiorach Jankowskiego oraz *Wieczerek* można znaleźć utwory mniej i bardziej jawnie nawiązujące do rodzinnej atmosfery, której składową były zarówno trauma, jak i topos domu⁴² oraz praca poetycko-malarska obojga rodziców⁴³. W pisarstwie Janko natomiast (w poezji, prozie, dramatach) temat

⁴⁰ Każdy z członków rodziny publikował drukiem swoje utwory w czasopismach literacko-kulturalnych i jako osobne zbiory wierszy. Choć Ferenc podkreśla, że to mąż-poeta uczył ją pisać wiersze (wcześniej poetka tworzyła tylko dla siebie „okropne, zapiski przeżyć wojennych, nieudolne i rozgadane”), trudno nie zauważyć, że to jej twórczość dziś wciąż jest czytana i analizowana, a autorka zalicza się do grona ważnych polskich powojennych poetek, takich jak Anna Świrszczyńska, Anna Kamińska, Halina Poświatowska, Urszula Koziół. Zob. np. G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 152–153.

⁴¹ „Nasze dziewczynki trzaskały drzwiami, kiedy słyszały, że my pracujemy i że maszyna stuka. [...] Nie interesowały się programowo. [...] Ale dlaczego one też zostały poetkami, skoro był ten nieustający bunt? Nie wiem. Nikt z nas ich nie popychał w tę stronę”. *Dojrzeć do życia*, s. 11. Ważne pozostaje również to, że w twórczości Ferenc silnie obecna jest semantyka domu, ognia, popiołu, żaru. Wczesne tomy Jankowskiego, choć może to być przypadek, noszą tytuły bliskie metaforom wojennych katastrof: *Dotyk popiołu* (1959), *Rozmowa z ogniem* (1965), *Żar. Poemat* (1966). Pierwszy (i bodaj najbardziej doceniony) zbiór Mileny *Wieczerek* nosił natomiast tytuł *Zgaszony dom* (1983) i zawierał wymowny dla relacji córczyno-rodzicielskich wiersz *Oddzielam się od was* (cyt. za: *Cztery twarze domu*, s. 175):

„Oddzielam się od was tylko dlatego
 że jesteście kim jesteście
 Robię w powietrzu krzykiem wyrwy
 w które potem co krok wpadam z płaczem
 Wtedy zwykle przychodzicie mi pomóc
 A ja
 ciągle
 nie mogę się nauczyć
 cicho zamykać waszych drzwi”

⁴² Zob. M. Dąbrowska, *Poezja domu. Oblicza rodziny w wierszach Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko i Mileny Wieczerek*, Gdańsk 2016.

⁴³ Na uwagę zasługują m.in. wiersze Jankowskiego: *Wobec córek*, *Dziewczynka buduje dom czy Modlitwa do żony*; *Wieczerek*: *Olej na płótnie*, *Pożegnanie I*; Janko: *Sny dziedziczne*, *Ucieczka domu*, *Układanie do snu*.

sochańskiej przeszłości i dramatycznych losów rodziny matki pojawia się bezustannie, powraca w rozproszonych i wyrażonych wprost fragmentach różnogatunkowych utworów⁴⁴. Choć każdy z członków tej rodziny mówi własnym artystycznym głosem, nie sposób nie zauważyć, że ten twórczy kwartet wykorzystuje język poezji do tego, by porozmawiać o sobie lub ze sobą nawzajem.

Relacja artystyczno-rodzina między Teresą Ferenc i Anną Janko, zwłaszcza w kontekście *Małej Zagłady*, wydaje się kluczowa, a zyskuje jeszcze bardziej wyjątkowy wymiar przez obecność trzeciej kobiety – Józii Ferenc, matki Teresy, babki Anny. Trójstopniowa relacja między nieobecną i nigdy niepoznaną, występującą jedynie w opowieściach i wierszach matką/babką, jej osieroconą córką/matką a wnuczką/córką stanowi biograficzno-pisarską mozaikę, o której niełatwo pisać, a tym bardziej jej doświadczać. Przeanalizowanie jednak tych skomplikowanych zależności, wpływów, urazów na przecięciu trzech opowieści o losach kobiet oraz dwóch poetyk czy praktyk pisarskich pozwala na uchwycenie tego, co gubi się w lekturze nieposzerzonej o kontekst. Czytanie wierszy, szczególnie trenów Ferenc o jej młodo i tragicznie zamordowanej matce, jednocześnie z wczesną poezją Janko i jej *Małą Zagładą* daje obraz zarówno pieczołowicie odwzorowanych problemów macierzyństwa, córeństwa, sieroctwa, jak i ponawiania oraz przepisywania biografii⁴⁵ i twórczości matki w poszukiwaniu jedności, a równocześnie własnej odrębności poza ciężarem dziedzictwa.

Utrata matki i natrętnie powroty drastycznych obrazów/wspomnień dziecka, małej Teresy (Reni), kumulowały się w psychice poetki, by po 40 latach ujawnić się w cyklu trenów pomieszczonych

⁴⁴ Janko od początku pisarskiej działalności wplata w nią tematy związane z matką i jej historią, rodziną. W 1981 roku, w szczecińskim Teatrze Współczesnym, został wystawiony jej dramat *Rzeź lalek*, wyreżyserowany przez Andrzeja Chranowskiego. W prozach: *Dziewczynynie z zapalkami* (2007) i *Pasji według św. Hanka* (2012), również można znaleźć echa dziedziczenia rodzinnych losów.

⁴⁵ Pisze o tym, także w kontekście dziedziczenia, K. Wądolny-Tatar, *Przepisana biografja matki. O „Małej Zagładzie” Anny Janko w perspektywie pamięci biodynamicznej*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Łódź 2016, s. 109–121.

w *Wypalonej dolinie* (1979). Choć Ferenc zaznacza, że wszystkie wiersze pochodzą z jednej bryły, z której je wydobywa, wydłubuje, to wyjaśnia także:

Nie byłam w stanie znaleźć formy, dopóki nie wystudziłam w sobie tematu, a to zajęło mi aż tyle lat. Gdy tego samego dnia, kiedy to się stało, wychodziłam ze wsi z dwójką mojego młodszego rodzeństwa pomiędzy ludźmi zabitymi, leżącymi jeden przy drugim, między żarzącymi się jeszcze belkami domów, sterczącymi kominami, wtedy zapewne zostałam porażona. Śmiercią i ogniem⁴⁶.

Poetka dodaje, że napisała cały tom właściwie w jeden dzień, pozostając w pewnego rodzaju transie. Utwory w *Wypalonej dolinie*, ale też poszczególne wiersze w debiutanckim *Moim ryżowym poletku* (1964) czy *Piecie* (1981), przesycone są tonem cierpienia i przekleństwem detalicznej pamięci dziecka widzącego śmierć obojga rodziców. Większość z nich jednak skierowana jest do matki lub przywołuje jej postać⁴⁷.

Psalm prowadzonej na rzeź

Ja
której wciąż od nowa rodzi się ojciec
matka i esesman
której powstają wsie
żeby się wreszcie dopalić
i dorznąć do pnia

Ja
prowadzona na rzeź
przez trzydzieści trzy lata
– która nie ocalałam –

⁴⁶ *Dojrzyć do życia*, s. 16.

⁴⁷ W tomie znajdują się m.in. wiersze zatytułowane: *Matka zastrzelona*, *Matka w rozmowach*, *Matka płonąca*, *Matka drewniana*, *Matka ze mną*, *Litania do matki*; w tomie *Pieta* matka pojawia się np. w utworach: *Pytania do matki*, *Żywa noc*.

krążę wokół siebie jak jastrząb
w żółtym powietrzu

Na ubitym klepisku
otwierają mi się tamte oczy
Jak groby wstają moi rozstrzelani
już bez serca Uczucia pochowali
po kieszeniach ziemi

Ja
która wciąż na nowo
od siebie odrastam
przychodzę żeby nic nie powiedzieć
o zabitym płaczu
o gardle w powrozach
w tym żywym dole
krwią nabiegłe ściany
zacisnęły się na mnie⁴⁸

Wieś skamieniała

*1 czerwca 1943 r. na skraju zwierzyńskich lasów
rozstrzelano moją wieś.
Sochy – jak we Francji Oradour,
Sochy – jak w Czechach Lidice,
Sochy – jak we Włoszech Mezzinote.*

Kołatali aż gięło się
drzewo w drzwiach

Dzwoni mi jeszcze
po szafarniach szkło
glina w miskach pęka
w szybach tamten jesień
ostro się rozbryzgał

⁴⁸ T. Ferenc, *Poezje wybrane*, Warszawa 1984, s. 201–202.

Matka w podłodze umiera
 w kamiennych skrzydłach świerszcz
 piec kroplą krwi się dopala
 ogień po fajerkach

Wyparowuje anioł znad kołyski
 zrywają się ptaki ze ścian
 święty Franciszek im sufit otwiera

Tylko Chrystus ukrzyżowany wisi
 strzegąc przed pożarem piekła⁴⁹

W tej poezji egzystencjalizm i katastrofizm splatają się z elegijnością i modlitewnością. Józia Ferenc (niewystępująca nigdzie z imienia i nazwiska) raz jawi się jako materialna, cielesna, ukochana młoda kobieta-matka, innym razem zaś przybiera postać transcendentnej Mater Dolorosa. Nie brakuje również motywów kobiecości jako tych stojących u podstaw życia, cierpienia, śmierci, wiary.

Ferenc zdaje się za pomocą poezji wskrzeszać matkę w swojej pamięci i wyobraźni, próbując nawiązać z nią intymny kontakt, nietypową więź. Zadaje więc jej pytania lub prowadzi z nią/o niej rozmowy, podobnie jak to się dzieje w twórczości pozostałych członków rodziny, poety i poetek, komunikujących się ze sobą w ponadrealny sposób. Uwagę zwracają tu szczególnie dwa wiersze⁵⁰, paralelne względem siebie, skupiające jak w soczewce matczyno-córczyne relacje na przestrzeni dwóch pokoleń.

⁴⁹ Ibidem, s. 204. Warto zwrócić uwagę, że Janko pisze w *Małej zagładzie* z żalem, iż zamojska zagłada nie jest tak dobrze obecna w świadomości Polaków, jak chociażby ludobójstwo w innych, podobnych regionach Europy. Autorka przytacza historię mieszkańców wsi Lidice w Czechach i Oradour we Francji, nawiązując bezpośrednio do wiersza matki *Wieś skamieniała*. Ważne jest jednak to, że nigdzie tego wiersza nie wspomina, nie przywołuje, choć swoją narrację opiera na innych dokumentach historii.

⁵⁰ Wiersz Ferenc pochodzi z tomu *Pieta*, cyt. za: eadem, *Poezje wybrane*, s. 232; wiersz Janko cytuję z antologii *Cztery twarze domu*, s. 127.

Teresa Ferenc

Pytania do matki

Czy nasze okno jak gwiazdę
zaranną
wciąż jeszcze otwierasz
i zamykasz matko

Czy ojciec ma jeszcze rany
i czy zostawia
krwawy ślad po stopach

Czy dziesięcioro przykazań
nie rozsypało ci się
już do końca w dłoniach

Czy Bóg patrząc na nas
nie zmartwychwstał jeszcze
nie oszalał

Anna Janko

Rozmowa z matką

Coraz częściej rozmawiam z moją
matką
opowiadam moje życie
i proszę o pomoc

czasem zachodzę jej drogę
dlaczego nie jesteś jak dawniej
wszechmocna
dlaczego nic nie mówisz
jakby zalegał w tobie zeszlóroczny
sen

Powiedz mi
nie odchodź musisz mi powiedzieć
po lewej po prawej wytłumacz mi
skóra tli się na mnie

ona przystaje niepewna
i ustami cienkimi jak z drucika
pyta dlaczego nic nie mówię

Zadawanie pytań, oczekiwanie odpowiedzi i wyjaśnień oraz rozmowy stają się koniecznymi elementami w budowaniu więzi i negocjowaniu własnej pozycji w międzypokoleniowej perspektywie. Niemożność ich sformułowania, uzyskania czy przeprowadzenia okazuje się barierą na drodze do stworzenia emocjonalnej i intelektualnej bliskości, a co za tym idzie – empatii i zrozumienia. Tym bardziej że:

Zaangażowanie dzieci w biografie rodziców znajduje uzasadnienie w motywacji wspólnej dla wszystkich osób snujących opowieści, opierającej się na założeniu, że tylko wtedy można siebie samego zrozumieć, jeśli zrozumie się rodzica, z którym łączy nas ta sama płeć⁵¹.

⁵¹ A. Tippner, *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 86.

Przykład paralelnej i relacyjnej twórczości Janko, w której występują silne konotacje z doświadczeniami granicznymi jej matki-poetki, potwierdza poczucie zobowiązania wobec niej, a także wobec historii, oraz samozobowiązania wpisanego w praktyki dziedziczenia. Autorka *Małej Zagłady* zdaje się ciężar tęsknoty i rozpacz, leżących u podstaw liryki Ferenc, przejmować i twórczo przezwycięzać, tak by zdobyć suwerenność dla siebie i dla matki. Problem w tym, że zacierają się granica między odczuwaną i opisywaną przez nią genofobią a genofilią.

Anna Janko wyznaje, że traumatyczne repetycje sochańskiej apokalipsy, w atmosferze których dorastała, miały infekujący ładunek wywołujący konkretne skutki w życiu córki przezuwającej nadzieję nieokreślonej tragedii, odczuwającej od najmłodszych lat lęk przed wojną, niepokój, rozedrganie, obserwującej stany załamania matki i przyjmującej na siebie obowiązek opieki nad nią.

Miałam przez to wszystko jakby dwie matki. Pierwszą: dorosłą kobietę, za którą tęskniłam, gdy wychodziła do sklepu, której się bałam, gdy wpadała w gniew, z której byłam dumna, bo nikt nie miał ładniejszej pani za matkę na całym podwórku. I drugą mamę miałam: małą dziewczynkę, której na wojnie zginęli rodzice, wciąż przerażoną i samotną [...]. To właśnie ta mama dziewczynka nieraz kładła się na tapczanie w dzień i płakała nie wiadomo dlaczego. [...] Nie rozumiałam tego, nie wiedziałam, co to konflikt psychiczny, samosprzeczność. Byłam dzieckiem podległym matce, musiałam jej słuchać, a zarazem matkowałam jej i bywałam większa od niej. [...] Bywałam matką swojej matki. [...] Zabrałam ci twoją historię, mamó, twoją apokalipsę. Karmiłaś mnie nią, gdy byłam mała, szczyptą, po trochu, żeby mnie tak całkiem nie otruć. Ale się uzbierało. Mam ją we krwi. Dziesiątki lat zaciemniała mi obraz świata. Dziś może więcej jej we mnie niż w tobie. Całe życie powstrzymywałam się od życia, bo czekałam na wojnę. Nie chcę już dłużej tak...⁵²

Fantomowe, zapośredniczone doświadczenia przenikające z matki na córkę mogą prowadzić do wywołania „traumy kumulacyjnej”

⁵² A. Janko, *Mała Zagłada*, s. 96–98, 242.

[*cumulative trauma*]⁵³, objawiającej się destabilizacją podmiotu, obcowaniem z afektywnym wymiarem (nie) pamięci oraz somatycznym doznawaniem tego, co minione. Owo ucieleśnienie posttraumy jest w autobiografii Janko wyjątkowo istotne. Autorka opowiada bowiem o swojej alergii na Zamojszczyznę – alergii dosłownej, objawiającej się ostrą reakcją uczuleniową na występujący na tych terenach lessowy typ podłoża, uniemożliwiająca dłuższy pobyt dziecka w rodzinnych stronach matki. Wstrząsowe reakcje organizmu były na tyle intensywne, nachalne i bolesne, że zapisały się w pamięci i ciele małej dziewczynki jako doświadczenia o granicznym wymiarze, co autorka interpretuje jako symptomy międzypokoleniowej transmisji traumy przechowywanej na (a dokładnie w) tamtych terenach i jednocześnie zapisanej w jej genach.

Woziliście mnie do Stolnikowizny, nigdy do Soch. Jednak zawsze na bardzo krótko, bo za każdym razem się okazywało, że trzeba uciekać – po dwóch, trzech dniach zaczynałam chorować. [...] Okazało się, że to dziecko, które potem stało się mną, od pierwszych chwil życia uczulone jest na ziemię przodków. Dziko swędząca wysypka i opuchnięte gardło, które nie dawało się wyleczyć niczym, tylko ucieczką z Zamojszczyzny. To lessy, „popielica”, ziemia miałka jak puder, brązowa jak kakao i unosząca się z wiatrem, wchodziła mi do środka przez skórne pory, przez nozdrza i usta. Jako mała dziewczynka kilka razy pojechałam tam z wami – i zaraz z powrotem; wracałam obsypana krostami, wijąca się z powodu świądu i wyjąca z bólu. [...] Dopiero teraz, to znaczy w dorosłym życiu, alergia odpuściła. Pojechałam na Zamojszczyznę próbnie w 1998 roku, a gdy pociąg wjechał pomiędzy te „toskańskie” pagórki Roztocza [...], wzruszyłam się. Szczerze mówiąc, nie potrafiłam

⁵³ M.R. Khan, *The Concept of Cumulative Trauma*, „Psychoanalytic Study of the Child” 1963, No. 18, s. 286–306. Wspomina o tym rodzaju traumy Tomasz Bilczewski: „Za sprawą zachowania rodziców: milczenia, przyływu niekontrolowanych emocji lub emocjonalnej niedostępności, częstej zmiany nastrojów, dziecko przeżywa coś w rodzaju »traumy kumulacyjnej« [...], traci poczucie stabilności, zmagą się z poważnymi kłopotami tożsamościowymi, przyjmuje na siebie rolę kogoś, kto nie jest w pełni sobą, kogoś, kto ucieleśnia pamięć”. T. Bilczewski, *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sedyka, R. Nycz, Warszawa 2013, s. 40–62.

opanować łez. Skądś z bardzo głęboka te łzy wypływały, może nawet nie należały do mnie. Tak właśnie pomyślałam wtedy, że to nie moje łzy, że to geny płaczą⁵⁴.

Transkrypcja doświadczeń otrzymanych w spadku służy w istocie nadpisaniu na rodzinne tragiczne dzieje historii własnej, którą Janko umieszcza wewnątrz sentymentalno-makabrycznej opowieści o przeszłości i przez co zostaje ona nobilitowana, dowartościowana, zaczyna znaczyć coś więcej niż na przykład typowa opowieść o dziewczynie dorastającej w dobie PRL-u, niepotrafiącej porozumieć się z matką. Somatyczne anomalie, choroba, jak chce tego autorka, biorące się ni stąd, ni zowąd, nagle, pojawiające się wyłącznie na Zamojszczyźnie, a konkretnie w okolicach Soch, odsyłają do afektywnego, niesamowitego⁵⁵ wymiaru (nie)miejsc (nie)pamięci⁵⁶, ale także sprowadzają opowieść o matce do opowieści o sobie jako pokrzywdzonej i przez tragedię z przeszłości, i przez matkę żyjącą z jej piętnem. Autorka przywołuje oraz dosłownie obrazuje różnoraokie poziomy cierpienia prywatnego, łącząc je z kategoriami uniwersalnej krzywdy ludzkiej (a nawet krzywdy wyrządzonej przyrodzie), ale w tym empatycznym uwrażliwieniu zdaje się traktować cierpienie matki przedmiotowo i interesownie. Główna bohaterka tej historii, antenatka artystycznej twórczości autorki *Małej Zagłady*, zdaje się nie zajmować takiej pozycji, w której jej głos, jej opowieść stanowiłyby centrum i meritum. Poza tym przestrzeń narracyjna, w jakiej się znajduje, włącza ją i jej historię w retoryczny model literatury po Wydarzeniu, po Zagładzie, o cechach postholocaustowego świadectwa reprezentowanego w narracjach drugopokoleniowych autorek/autorów legitymujących się żydowskim pochodzeniem⁵⁷. Janko dąży do dowartościowującego opisu „małej Zagłady”, niejako usiłując wy-

⁵⁴ A. Janko, *Mała Zagłada*, s. 15–16, 19.

⁵⁵ Mam na myśli oczywiście kategorię Niesamowitości (*das Unheimliche*) w ujęciu Zygmunta Freuda. Zob. Z. Freud, *Niesamowite*, w: idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 236 i n.

⁵⁶ Zob. R. Sendyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 285–307.

⁵⁷ Pisze o tym także M. Tomczok, *Placz genów*, „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 324–328.

sunąć ofiary pacyfikacji Zamojszczyzny czy Wołynia z cienia rzu-
canego przez ofiary Zagłady Żydów, ale nie udaje jej się wyjść poza
powszechnie znaną i bezustannie powielaną retorykę masakr cha-
rakterystyczną dla wizji ludobójstwa ludności żydowskiej. Mówie-
nie/pisanie o traumie i dziedziczeniu w obszarze mówienia/pisania
o Holocauście tłumnie ważniejszy w tym miejscu „przekaz transgene-
racyjny”⁵⁸, szczególnie między matką-poetką a córką-pisarką. Para-
doks polega więc na tym, że biograficzna historia matki opowiedzia-
na na kalce opowieści (po)holocaustowych zamiast zyskiwać – traci na
znaczeniu i wyjątkowości. Co więcej, wydaje się, że z życiem z pię-
tnem dramatycznych wydarzeń łatwiej radzi sobie matka, która trau-
mę i zagładę zapisuje w niepowtarzalnej poetyce, niż córka, która
w scenariuszach uproszczających to, co unikatowe, szuka narzędzi
do opisu funkcjonowania w cieniu tych wydarzeń. Choć gotowy sce-
nariusz znajduje się w poezji Ferenc, jej matki, po który córka mogła
sięgnąć i na nowo, literacko go doświadczyć, to wydaje się, że istot-
niejsze jest dla niej wyzwolenie z ram matczynej historii. Nieroz-
strzygalność tego paradoksu polega na tym, że aby mogło dojść do
wyzwolenia, pisarka-córka nie może pominąć narracji Ferenc, lecz
potrzebuje ją przejąć, a tym samym odnieść się do niej.

„[Matka] mówiła, mówiła, byle tylko mówić”

Rok po wydaniu *Małej Zagłady* Anny Janko ukazała się autobiogra-
ficzna opowieść Sylwii Zientek *Kolonia Marusia*. Autorka opisuje
w niej wspomnienia na temat Wołynia i tamtejszej rzezi, o której sły-
szała od dziadków i matki. Dorastanie wśród opowieści o masakrach
na nieznanach terenach, skąd pochodziła część rodziny, „zagnieździ-
ło się” w pamięci i wyobraźni autorki, która postanowiła zapisać hi-
storie wysłuchiwane w dzieciństwie. „Koniunktura na Wołyn”⁵⁹ – jak
określiła to Zientek – jeszcze bardziej wzmocniła potrzebę stworze-

⁵⁸ Pisze o tym A. Artwińska, *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka, i „więzy krwi”*: O „*Małej Zagładzie*” Anny Janko i „*Granicy zapomnienia*” Siergieja Lebie-
diewa, „*Teksty Drugie*” 2016, nr 1, s. 13–29.

⁵⁹ „*Moi dziadkowie nie wrócili na Kresy, ale dzień w dzień opowiadali o Wołyniu*”.
Z Sylwią Zientek rozmawia Dorota Kieras, „*dzieje.pl*”, 5.12.2016, <http://w.dzieje.pl>.

nia takiej narracji, tym bardziej że splatała się silnie z okrągłą rocznicą (10 lat) śmierci matki. Pisarka postanowiła więc upamiętnić zarówno swoich przodków, którzy doświadczyli wołyńskiego dramatu, jak i przede wszystkim matkę, która zaszczerpiła w dziecku historię o tamtych czasach. Zientek podkreśla, że *Kolonia Marusia* powstała, by pomóc w zrozumieniu, nagłośnieniu i utrwaleniu tragicznych wydarzeń w szerszej przestrzeni publicznej⁶⁰, ale także dla niej samej, by mogła uporać się z brzemieniem powracających w pamięci, wciąż niezamkniętych, ciężących zbyt mocno i zbyt długo spraw.

Książkę otwiera dedykacja: „Pamięci mojej matki Haliny Znojek, z domu Błońskiej, urodzonej dwudziestego lipca 1937 roku w kolonii Marusia, zmarłej czwartego grudnia 2006 roku w Warszawie”, opatrzona czarno-białą fotografią matki z lat młodości, a także nostalgiczny wiersz Józefa Czechowicza obrazujący z autorskim westchnieniem przedwojenne miasteczko położone na wschodnich rubieżach Polski. Wprowadzenie czytelnika we wspomnieniową atmosferę tęsknoty za utraconą sielanką służy zapewne podkreśleniu opisywanych dalej przeraźliwych i makabrycznych losów ludzi, którzy przeżyli zbrodnie 1943 roku. Konstrukcję tej autobiograficznej narracji Zientek pomyślała jako przeplatające się, niczym w warkoczu (który w rodzinnej historii oraz w symbolice wołyńskich masakr jest ważnym i stałym elementem opowieści, szczególnie o ocalałych lub gwałconych i mordowanych kobietach), fabularne plany przywołujące przedwojenną oraz powojenną rzeczywistość, z punktem kulminacyjnym ocalenia i wysiedlenia rodziny. Taki układ z jednej strony odciąża ładunek drastycznych opisów, które dzięki temu nie są skumulowane i nie epatują brutalnością, z drugiej zaś – nadaje

pl/ksiazki/s-zientek-moi-dziadkowie-nie-wrocili-na-kresy-ale-dzien-w-dzien-opowiadali-o-wołyniu (dostęp: 23.01.2018).

⁶⁰ „Dzisiaj, kiedy wiedza dotycząca ludobójstwa na Wołyniu staje się coraz bardziej powszechna – przyczynia się do tego nie tylko ogromna liczba publikacji książkowych, stanowisko Sejmu RP wyrażone w uchwale z 22 lipca 2016 roku, ale też film Wojciecha Smarzowskiego – wreszcie można powiedzieć, iż robimy właściwy krok ku temu, aby godnie upamiętnić ofiary bestialskich mordów. Nie rozdrapujemy ran, nie szukajmy zemsty. Po prostu pamiętajmy o naszej wspólnej historii?”. S. Zientek, *Kolonia Marusia*, s. 237.

bardziej idyllicznej wymowy czasom sprzed katastrofy, podkreślając ból straty.

Choć pod względem rozliczenia z wołyńską przeszłością książka Zientek może wzbudzać wiele wątpliwości, przede wszystkim związanych z epilogiem, w którym pojawia się nieufność i miejscami powielane są stereotypy dotyczące relacji między Polakami a Ukraincami, to z perspektywy badań nad relacją matka–córka w kobiecych autobiografiach opowieść ta zyskuje na znaczeniu. Autorka nie szkicuje bowiem postaci matki w sposób usprawiedliwiający jej wady i zły wpływ na psychikę dorastającej dziewczynki. Nie wybiela jej oschłego i uciążliwego charakteru, a jednocześnie nie powiela oskarżycielskiego, zawistnego, matkobójczego stylu opowieści o rodzicielce. Za źródło opresji matki wobec córki można tu uznać nie tyle przemocową przeszłość, ile bezustanne do niej powroty, nieprzepracowanie (choćby dzięki terapii czy genogramom) traumatycznych repetycji, wręcz epatowanie i upajanie się własnym cierpieniem niszczącym życie swoje i członków rodziny.

Nie mogłam pojąć jej marazmu, wiecznego niezadowolenia i lęku, przez który była zawsze w stanie pogotowia. Żyła tak, jakby czyhało na nią złe лихо, śledziło każdy jej ruch. Wystarczyłaby chwila nieuwagi, a nieszczęście spadłoby na nią, spełniając obawy z czarnych snów. [...] lamentowała nad swoim losem dzień w dzień, z wiecznie przyklejonym do kącika ust papierosem. Stojąc nad garnkiem zupy albo skwierczącą patelnią, w wąskiej jak tramwaj kuchni naszego mieszkania w bloku przy Złotej Wilgi, podparta jedną ręką pod bok, drugą mieszała potrawę i mówiła, mówiła, byle tylko mówić. Otworzyć do kogoś usta. Nie było nikogo, kto chciałby tego słuchać, nie miała żadnej znajomej, nikogo bliskiego, zostawałam tylko ja. [...] Matka nigdy mnie nie przytulała i nie okazywała czułości. Trudno o bardziej banalną skargę, a jednak tak było. Sama tak właśnie była wychowana. Skarżyła się czasami, że babcia była osobą oschłą [...] ⁶¹.

Książka Zientek jest przede wszystkim autoterapeutyczna, autorka robi wypisy z życia, by móc pójść naprzód, bez ciągłego ekshumowa-

⁶¹ Ibidem, s. 9, 44, 91.

nia historii lęku, oziębłości i resentymentu, by uwolnić się od matki ukochanej, lecz aplikującej córce toksyczny scenariusz życia w rozgorczeniu.

Nieustannie coś mnie w niej denerwowało i odrzucało. Powtarzałam sobie w myślach, że zrobię wszystko, aby nie być kiedyś taka jak ona. Matka wyczuwała moją niechęć i starała się wzbudzić litość – ciągle źle się czuła, a ilekroć się z nią pokłóciłam, odgrywała scenę, w której bolało ją serce i podejrzewała nadchodzący zawał. Umierałam wówczas ze strachu, nie chcąc być odpowiedzialna za zgon własnej matki. [...] Każde do niej podobieństwo uznaję za potwierdzenie życiowego niepowodzenia. Nic nie mogę na to poradzić. Był okres w moim życiu, zaraz po śmierci matki, kiedy z przerażeniem wpatrywałam się w lustro. Wydawało mi się, że widzę ją we własnym odbiciu⁶².

Autorka stwarza jednak wrażenie bycia wobec siebie oraz czytelników szczerą i rzetelną, próbuje pisać z pozycji zdystansowanej obserwatorki, przyglądającej się sekwencji stop-klatek emitowanych w projektorze wspomnień, których bohaterkami są matka i ona sama.

Dlatego oprócz przywoływania scen wywołujących przykre dla niej refleksje, autobiografka dojrzałe komentuje to, na co już nie ma wpływu.

Kiedy opowiadała te swoje historyjki, a ja słuchałam – zwykle w milczeniu, czasami jedynie, gdy miałam zły nastrój, zadając pytania, które miały na celu wyszydzenie czy zakwestionowanie opowiadanych przez matkę ludzkich losów – byliśmy ze sobą blisko. Najbliżej, jak było to możliwe. Zrozumiałam to wiele lat później, kiedy nie mieszkałam już w rodzinnym domu. [...] Te chwile, kiedy ona mówiła, a ja słuchałam, były najlepszymi momentami, jakie dane nam było spędzić razem. Koloryzowała, wyolbrzymiała i przeinaczała fakty – muszę mieć

⁶² Ibidem, s. 47–48, 223. Metafora lustra jest jednym ze stałych elementów w autobiografiach córek opisujących relacje z matkami lub wykreślających ich biografie. Anna Janko także przywołuje ten symbol: „Wyobrażałam sobie, że w to lustro patrzyłaś trzydzieści lat temu, kiedy cię tu przywieźli po spaleniu Soch. Miałam wrażenie, jakbym patrzyła ci prosto w oczy, w twoje zatrzymane odbicie”. A. Janko, *Mała Zagłada*, s. 17.

to na uwadze, pisząc tę powieść. Jednak te utrwalone w mojej pamięci opowieści matki stanowią jedyne źródło wiedzy na temat rodzinnej historii⁶³.

Wspomniane koloryzowanie, przeinaczanie i hiperboliczne opisywanie wołyńskich wydarzeń przez matkę stanowi w kontekście biodziedziczenia kluczową kwestię. Mająca kilka lat Halina Błońska, przyszła matka pisarki, prawdopodobnie nie widziała na własne oczy rzezi, o której tak ochoczo przez całe życie opowiadała, obudowując się w – jak się okazuje – nie własną, lecz zapośredniczoną narrację o ludzkiej tragedii. Matka jako dziecko co prawda widziała skutki mordów – na niemal codziennie odbywające się pogrzeby zabierała ją matka (babka Zientek), co wywołało stres i traumę, która objawiała się bezsennością i wszechogarniającym strachem przed pożarami, ofiarami – ale nie była uczestniczką ani bezpośrednią ocalałą z krwawej jatki⁶⁴. To ważne dlatego, że pokazuje mechanizm produkowania rodzinnej – a szerzej: społecznej i kulturowej – narracji, której wkodowanie i utrwalenie może wywołać efekt dziedziczenia traumy przez następne pokolenia. Wytwarzanie opowieści wyobrażonych wobec tego splata się lub stoi w kontrze z teorią na temat dziedziczenia epigenetycznego. Najlepszym tego przykładem są symptomy „choroby” ocalańców „odziedziczone” po matce lub też przez nią wyprodukowane, które autorka odczuwa i ujawnia w autobiografii:

Kiedy myślę o nieustannym, ledwie uspionym i w każdej chwili mogąącym się przebudzić demonie lęku, żal mi matki, która musiała czuć właśnie coś takiego i przekazała swoją skazę córkom – mnie i mojej siostrze. Ja zaś obawiam się, że przeniosłam ten zły bagaż dalej, na moją córkę. I to boli mnie najbardziej. Tego nie mogę sobie wybaczyć. Tak naprawdę piszę [tę książkę – A.G.] o matce... Nie byłaby tym, kim była, gdyby nie trauma Wołynia. A gdyby nie jej skrzywiona psychika, ja byłabym inna, a także moja siostra, jej córka i moja córka...⁶⁵

⁶³ S. Zientek, *Kolonia Marusia*, s. 48, 50–51.

⁶⁴ Mówi o tym autorka w rozmowie: „*Moi dziadkowie nie wrócili na Kresy...*”

⁶⁵ S. Zientek, *Kolonia Marusia*, s. 90, 209. O popularnym i uproszczającym psychofizycznym dziedziczeniu cech zapisanych w genach autorka także wspomina,

Najciekawsze i najważniejsze jednak w tym wszystkim jest to, że matka pisarki kreowała siebie jako ofiarę głównie po to, by zrekomensować sobie nieszczęście i stagnację życia rodzinnego oraz pozycję niepracującej „żony przy mężu”, zupełnie uzależnionej od jego decyzji, jego finansów i od opieki nad dwiema córkami. Ratunkiem od świadomości przegranego życia, zgody na tkwienie w patriarchalnym modelu społecznym, rozgoryczenia i frustracji było ulokowanie siebie oraz swoich cierpień w opowieści o dramatycznym losie, który został narzucony, a nie zaakceptowany, a więc za który nie trzeba brać własnej odpowiedzialności. Wobec takiej wersji biografii matki – czyli wobec „dziedziczenia” i powielania niechcianych ról społecznych kobiet – córce ustosunkować się trudniej⁶⁶. Perspektywa niezależnego od nas dziedziczenia emocji, psychicznych defektów, chorób, nawyków, scenariuszy życiowych wydaje się zatem łatwiejsza i bardziej kusząca niż świadomość oraz obowiązek kierowania własnym losem uwarunkowanym od rodzinnie, społecznie, kulturowo, politycznie modelowanych konstelacji.

pisząc: „Fizycznie w ogóle nie jestem i nie będę do niej podobna, z moimi szerokimi biodrami, krągłą czerstwą twarzą o grubej skórze [...]. Dziadek miał rację, dominują we mnie geny Znojków. Chociaż czasami [...] z kwaśnym wyrazem twarzy i skrzywieniem ust zamieniam się w matkę. Jeśli chodzi o moją psychikę, jest skomplikowana, jak u wszystkich Błońskich”. Ibidem, s. 224.

⁶⁶ Choć Zientek próbuje zwracać uwagę na ten problem, odrzucając schematy rodzinne niepracującej, niesamodzielnej, niedążącej do samorozwoju oraz realizacji własnych marzeń żony i matki.

(Bio)dziedziczenie (nie)doświadczeń

Z twoim mlekiem, moja matko, wypilam lód. I żyję oto z tym zlodowaceniem w środku. Stawiam kroki jeszcze gorzej od ciebie i ruszam się jeszcze mniej niż ty. Przelalaś się we mnie i ten ciepły płyn stał się trucizną, która mnie paraliżuje. Moja krew nie krąży już do stóp ani do rąk, ani do głowy. Nieruchomieje – krępowana przez zimno. Zatrzymana przez blokady, które stawiają jej przepływowi opór. Zostaje w sercu, blisko serca*.

Luce Irigaray

Wspomniana wyżej terapia przy użyciu genogramów zakłada biodziedziczenie w następnych pokoleniach nie tylko pamięci, ale przede wszystkim struktury emocjonalnej. Według tej koncepcji społeczno-kulturowy wpływ na życie jednostki teoretycznie jest istotny, ale ważniejsze wydaje się to, co członkowie rodziny otrzymują w biospadku. Uzasadnianie przeżyć, niepowodzeń, problemów, posiłkując się argumentem „z pokolenia na pokolenie”, ułatwia akceptację (siebie, innych) i pogodzenie się z aktualnym życiowym układem, lecz jednocześnie wprowadza uproszczenia i deformacje w postrzeganiu rzeczywistości oraz konstytuującej ją przeszłości.

Nie rezygnując jednak zupełnie z rozpoznania w obrębie współcześnie rozwijanych teorii neuropsychologicznych, warto przyjrzeć się zależnościom między pamięcią biodziedziczną, epigenetyką⁶⁷

* L. Irigaray, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, przeł. A. Araszkiewicz, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 283.

⁶⁷ „[...] epigenetyka odkrywa mechanizmy działania swoistej »pamięci komórkowej« związanej z aktywizacją lub wyciszeniem procesu transkrypcji genów i translacji mRNA na łańcuch aminokwasów pod wpływem m.in. czynników środowiskowych. [...] O istocie nowego obszaru, jaki wyznacza epigenetyka, decyduje przekonanie, że oto geny mają swego rodzaju pamięć, że [...] »życie dziadków, powietrze, którym oddychali, posiłki, które spożywali, a nawet to, co widzieli, może bezpośrednio wpływać na pokolenie następne, po wielu dekadach, mimo że one same tego nie doświadczyły«. T. Bilczewski, *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*, s. 58. Zagadnienie genetycznego dziedziczenia nie tylko fizjologicznych, lecz także psychologicznych dominant w życiu człowieka interesuje również publicystykę: *Epigenetyka – czy możemy odziedziczyć czyjaś radość albo strach?*,

a pamięcią autobiograficzną⁶⁸ oraz ich literackim reprezentacjom. Badania kategorii pamięci i doświadczenia – z ich skomplikowanymi formami, mechanizmami, poetykami – kluczowych dla dyskursów nauk przyrodniczych (biogenetyka), nauk społecznych (psychologia) i nauk humanistycznych (teoria literatury), wykształciły różnorodne języki opisu tego, co określić można jako wzajemne oddziaływanie przeżyć, wyobraźni i komunikacji. Owe procesy uzyskują transgresywny wymiar w przestrzeni narracji, szczególnie autobiograficznej z uwagi na jej funkcję budowania pamięci indywidualnej i zbiorowej⁶⁹ oraz mechanizmy międzypokoleniowej mediacji. Autorka i narratorka analizowanych tekstów pełnią funkcję właśnie takich mediów postpamięci, lecz pojmują ją i opisują w zupełnie inny sposób.

U Janko medium wpisane jest we wnętrze, w ciało, geny; to pomieszczone gdzieś głęboko, w środku, w komórkach, neuronach, tkankach zapisy niewłaśnych doświadczeń, „niedoświadczeń”, kumulujących się w zwielokrotnionej formie w jednym „rezerwarze”.

Czasami odczuwam ciebie w swoim ciele. Geny są przecież jak depozyt przekazywany z pokolenia na pokolenie. Może więc ciało mam nowe, ale szwy, rodzaj ścięgu, podszywka i wewnętrzne kieszenie są „tamte”. Bywam własną matką, tobą, w lustrze, gdy mijam je w biegu, kątem oka łapię twoją postać i spojrzenie. Zamieram na ułamek sekundy, bo twoje istnienie we mnie przenika mnie jak dreszcz. Nic więc dziwnego,

<https://www.polskieradio.pl/10/485/Artykul/1031969,Epigenetyka-czy-mozemy-odziedziczyc-czyjas-radosc-albo-strach> (dostęp: 18.09.2015).

⁶⁸ „Każdego od własnych wspomnień dzieli pewien dystans. Jednak w przypadku autobiografa dystans ten jest [...] dystansem do kwadratu: albowiem musi on dla swoich wspomnień znaleźć słowa, a następnie ułożyć z nich jakąś narrację. Rodzaj pamięci, o jaki tutaj chodzi, [...] psychologowie określają fachowo »pamięcią autobiograficzną«. D. Draaisma, *Księga zapominania*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2012, s. 22. Badacz podkreśla dalej, że metaforyczny termin »pamięć autobiograficzna» odnosi się do tego, co dużo wcześniej ustaliła na temat autobiografii teoria literatury.

⁶⁹ O formach pamięci indywidualnej, zbiorowej i kulturowej zob. A. Assmann, *Re-framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past*, w: *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*, eds. K. Tilmans, F. van Vree, J. Winter, Amsterdam 2010.

że tamta dziewięcioletnia Renia, która wciąż żyje w tobie, jest naszą wspólną sierotą⁷⁰.

U Tulli natomiast nośnik postpamięci nie ma tylko cech somatycznych, lecz znajduje się na zewnątrz, poza strukturą biologiczną i genetyczną; jest rozproszony w przestrzeni afektów, daje o sobie znać w przemilczeniach i niedomówieniach, przyjmuje formę odziedziczonego po matce paraliżującego poczucia wstydu i upokorzenia, przekazanego w spadku nawyku okazywania nie emocji, lecz przesywającego chłodu. Afektywny składnik pobrzmiwa w szumie życia, cyrkuluje pomiędzy matką i córką (oraz ciotką), pomiędzy przeszłością i teraźniejszością⁷¹.

Gdybym mogła, zabrałabym te zdjęcia do domu. [...] Jedyne, co w nich podlega dziedziczeniu i w czym mam swój udział, to wstyd. A z tym trudno się pogodzić. Nawet poniżenie powinno mieć swoje granice. [...] Ja nie chcę tego spadku. Powinnam się go zrzec. A jeśli na to już za późno, to czemu by nie postawić po cichu mojej ciężkiej kasetki na trotuarze, na pierwszym lepszym rogu ulicy i odejść jakby nigdy nic? [...] Lecz jak się zrzec tego, czego nikt nie kwapi się przyjąć? W jakie

⁷⁰ A. Janko, *Mała Zagłada*, s. 99.

⁷¹ Można by oczywiście dyskutować nad tym, na ile opowieść pomieszczona we *Włoskich szpilkach* i *Szumie* wpisuje się w teorie neuropsychologiczne dotyczące dziedziczenia traumy. Na korzyść takiej interpretacji mogłaby przemawiać teza o tym, że: „hipokampowy system lokalizacji, pozwalający na umieszczenie wspomnień w określonym kontekście czasoprzestrzennym, pozostaje wrażliwy na zakłócenia. Silny lub przedłużający się stres jest w stanie zahamować funkcjonowanie hipokampu i prowadzić do powstania pozabawionych kontekstu skojarzeń lękowych, które trudno określić w czasie i przestrzeni. Prowadzi to do amnezji, dotyczącej szczegółów traumatycznych zdarzeń, choć już nie związanych z nimi odczuć”. B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 162. Mam jednak wątpliwości, czy dotyczy ona również przedstawicieli/przedstawicielek drugiego i/lub trzeciego pokolenia oraz czy autobiograficzna twórczość Tulli nie wymyka się takim ujęciom. O ujęciu innym, odnoszącym się do afektywno-nawykowego dziedziczenia „traumy”, pisze drobniuzgowo B. Przymuszała, „*Włoskie szpilki*” a „*Szum*” Magdaleny Tulli: *re-lektura emocji*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze*, s. 271–308.

dobrze ręce oddać chmurę ciemnego dymu wiszącą nad placem? I jak się z niej wydobyć? Chciałabym zapomnieć, że zginęłam w Auschwitz. Chciałabym wrócić do własnego nazwiska. Do dobrego włoskiego nazwiska po ojcu, które z tą historią nie ma nic wspólnego. Ale czy nazwisko mnie wskrzesi?⁷²

Tę głuchą, martwą rozpacz skądś znałam, rozpoznawałam ją jako rzecz najbardziej pierwotną w moim życiu, coś, od czego się ono zaczęło, jego przewodni wątek. Nie szamotałam się. Na coś jeszcze czekałam, lecz nie wiedziałam, że czekam. Byłam zmartwiała, ale tego nie czułam⁷³.

Silnie wybrzmiewający w *Małej Zagładzie* głos matki Janko w sprawie tematu biodziedziczenia milknie – duet przechodzi w solo; wypowiedź autorki-córki wydaje się zatem zawierać w sobie jednogłośnie opinie, choć trudno nie odnieść wrażenia zapośredniczenia i w pewnym stopniu zawłaszczenia, co potwierdza obszerny fragment:

Wyobrażam sobie albo pamiętam. Strach jest rodzajem pamięci, mogę tak powiedzieć. Strach dziedziczny, przekazany w życiu prenatalnym, wyspany z mlekiem matki, strach, który ma uchronić młode przed niebezpieczeństwem. [...] Wzięłaś udział w apokalipsie świadoma i przytomna, bo w tym wieku jest się już wystarczająco dojrzałym do tragedii. Tyle że nie znałaś języka zbrodni, więc nie mogłaś tego wcześniej opowiedzieć nikomu, dopiero mnie, która siedziałam w twym brzuchu i mogłam słuchać opowieści bez słów. A potem, gdy już byłam na świecie, uczyłaś się tych słów razem ze mną... Historia twojego dzieciństwa stała się rdzeniem mojego. Dlatego pamiętam tamten dzień, jakbym go sama przeżyła⁷⁴.

W tym niby-dialogu niezwykle ważny staje się nagle głos ojca-poety, który w narracji nie jest obecny. Funkcjonuje natomiast w przestrzeni poetyckiego domu, obserwując także proces przekazywania wiedzy i emocji. W jednym z wierszy Zbigniewa Jankowskiego znaleźć można to, co w wierszach Ferenc odnaleźć trudno.

⁷² M. Tulli, *Włoskie szpilki*, s. 74–75.

⁷³ Eadem, *Szum*, s. 118–119.

⁷⁴ A. Janko, *Mała Zagłada*, s. 9–10.

Wobec córek

Już twoje cierpienia przechodzą
w pierwsze załamania córek,
twój kołujący dół
w nie się rozwleka,
pocisk, który trafił twoich ojców,
odnalazły między swoimi żebrami
pytająco patrząc nam w oczy.

Teraz ile muszę mieć rąk, dobrych słów,
ile białej wiary,
ile w intencjach żaru
prawdziwszego od prawdy.

Teraz niebo wyrąbać w suficie,
utrzymać jasność nad wspólnym stołem,
na skrzyżowaniu spojrzeń
jak na przeżegnanym chlebie.

Teraz – co z nas wezmą: twoją
pochłaniającą prawdę otchłani
czy moją wieżę, jak rakieta
lejącą w niebo – w odwrotną przepaść?
Twój czarny dzień
czy moje białe noce?
Kto z nas głębiej ukrył
ten sam nowotwór
rozpaczy, kto lepiej
zaleczył
pustkę po sobie?

Teraz nam stanąć przed nimi
nie podpowiadając
płaczem ani śmiechem⁷⁵.

⁷⁵ *Cztery twarze domu*, s. 85.

W wierszu *Wobec córek* Jankowskiego najważniejszy jest głos ojca-poety, który funkcjonując w przestrzeni poetyckiego domu, obserwuje proces przekazywania przez matkę córkom jej traumatycznych historii, świadomości, wspomnień i emocji. Ojciec wyraża *explicite* troskę i odpowiedzialność, a także pewnego rodzaju lęk czy obawę o psychikę córek, otrzymujących wątpliwie chciany spadek po obojgu rodzicach, wychowujących je w rzeczywistości niewolnej od widma wojennych traum. Warto zwrócić uwagę, że męski podmiot tego wiersza nie jest jedynie biernym obserwatorem, ale zdaje sobie sprawę z konsekwencji posttraumy przekazywanej z pokolenia rodziców na pokolenie dzieci. Formułuje retoryczne pytania w bezpośrednich zwrotach do żony, nie w formie oskarżenia, lecz troski o to, jakimi rodzicami (zaimki osobowe „nam”, „nas”) okazują się dla córek wydanych na proces biodziedziczenia. Widać to we fragmencie: „Teraz – co z nas wezmą: twoją / pochłaniającą prawdę otchłani / czy moją więź, jak rakietę / lecącą w niebo – w odwrotną przepaść? / / Twój czarny dzień / czy moje białe noce?”. Wiersz Jankowskiego jest zatem niezwykle cennym uzupełnieniem analiz relacji matka–córka ze względu na odmienną perspektywę, która eksponuje kwestie (bio)dziedziczenia (nie)doświadczeń przez następne pokolenia, a także problem świadomości i odpowiedzialności rodziców za niechciany spadek przekazywany córkom, żyjącym przez to w rzeczywistości niewolnej od widma na przykład wojennych traum.

Przeciwwagę dla przytoczonej perspektywy Janko może stanowić *Szum* Tulli. Matka bohaterki powieści, oczywiście razem z ciotką, definitywnie zaprzecza, aby przeszłość miała jakikolwiek wpływ na koleje życia, co sugeruje odżegnywanie się od koncepcji zakładającej dziedziczność cech charakteru czy wrodzonych predyspozycji do określonych zachowań. Nie dostrzega zatem również własnego wkładu w problemy z (samo)akceptacją córki, przekazane jej strategię wypierania niedających się łatwo kontrolować uczuć, emocji, „ciążącej kasetki” doznawanych przez rodzicielkę upokorzeń i win. W związku z tym w cytowanych poniżej fragmentach nieśmiało porbrzmiewają nuty wątpliwości narratorki-córki, jakby niewyraźne wprost pytania: „Czy aby na pewno?”, „A co jeśli...?”. Świadczy to jednak nie tyle o skłanianiu się ku teorii biodziedziczenia, ile pod-

ważaniu „dwustuprocentowej” ustawicznej pewności matki i ciotki, ich wszechwiedzącemu i niekwestionowanemu sposobowi widzenia świata, narzucającemu i krytykanckiemu stosunkowi do odrębnych niż ich własne światopoglądów.

Jego matka nie wierzyła we wpływ minionych nieszczęść na nasze życie, uważała, że to wymysł, taki sam jak istnienie podświadomości albo mechanizmu wypierania niewygodnych faktów. W jej oczach świat był nieskomplikowany i wytłumaczalny w dwustu procentach. Wyglądało na to, że moja matka podzielała jej opinie. A przecież sen z dzieciństwa, ten o Halince ze szklanymi oczami, nigdy nie stałby się wyrzutem sumienia, gdyby potem nie nastąpiły wiadome nieszczęścia albo gdyby nieszczęścia pozostawały bez wpływu na cokolwiek. [...] nie ma żadnego związku z przeszłością, a przede wszystkim – nie ma żadnego związku z tamtym. Esesmani snujący się po pokojach, zajmujący w nich tyle miejsca, że na zwyczajne życie już go nie wystarcza? Co za bzdura, powiedziałyby, wymieniając znaczące spojrzenia. Żeby ostatecznie rozstrzygnąć kwestię, musiały jeszcze rozeźmiać się tym stronnicy, nie-szczerym uśmiechem⁷⁶.

Jednym z elementów łączących oba teksty i obie reprezentacje Wydarzeń są sny matek, które rezonują zarówno z kondycją psychiczną córek, jak i z narracją. We fragmencie autobiografii Janko koszmary matki to powracające i niedające się ani wyprzeć, ani przepracować sceny makabrycznych zdarzeń z jej dzieciństwa, przekazywane oczywiście z matki na córkę „przez krwiobieg”.

Pamiętam tamten dzień, bo twoje koszmarne sny dostawały się do mojego krwiobiegu przez pępowinę, gdy jeszcze tkwiłam w twoim brzuchu. Ty przecież stale śniłaś to wszystko, bo w żaden inny sposób nie umiałaś się pozbyć owego potwornego nadmiaru wrażeń – obrazów krwi, łopotu ognia i ludzkiego krzyku – których się napiłaś oczami i uszami, gdy miałaś dziewięć lat i wzięłaś udział w apokalipsie⁷⁷.

⁷⁶ M. Tulli, *Szum*, s. 137–138.

⁷⁷ A. Janko, *Mała Zagłada*, s. 9–10.

W opowieści Tulli natomiast sny funkcjonują jako jedyne czytelne symptomy drzemiących i co jakiś czas powracających traumatycznych obrazów z zakamarków świadomości matki, do których córka nie może mieć dostępu i które świadczą o skrywanej tajemnicy. Jedyne ujawniony sen o wypchanej trocinami siostrze powraca zaś kompulsywnie jako nieznośny wyrzut sumienia, wywołujący poczucie winy.

Matka nigdy nie płakała. Ani jednej łzy, odkąd ją znałam, ani wtedy, ani potem, w domu także nie, cóż dopiero tam [w szkole – A.G.]. Zdarzało jej się krzyknąć przez sen. To właśnie było to, co się działo w tym domu: coś się czasem śniło, nie wiadomo co. Może czarne mundury, takie jak na esesmanie, którego zastrzelono z jego własnej broni. [...] Niewykluczone, że moja matka obciążała się winą za coś niewypowiedzianego, co krył w sobie ten sen. Być może czuła się winna za każdym razem, kiedy o nim myślała. Być może czuła się winna nawet wtedy, kiedy o nim nie myślała. Zawsze, kiedy widziała Halinkę. Być może czuła się winna we wszystkie niedzielne popołudnia, kiedy prowadziliśmy życie rodzinne. Być może za każdym razem szukała sposobności, żeby swoją winę naprawić⁷⁸.

Przytoczone fragmenty analizowanych utworów obrazują to, w jaki sposób biopamięć może ścierać się z postpamięcią⁷⁹ i jak to ścieranie uosabia literatura, zwłaszcza o autobiograficznym podłożu, któ-

⁷⁸ M. Tulli, *Szum*, s. 44, 110.

⁷⁹ Zasadnicze w tym momencie jest podkreślenie redefinicji kategorii postpamięci przez Hirsch, która zaznaczyła, że ważna pozostaje nie tyle narracja sformułowana przez świadków pierwszej generacji, ile ich afektywne powiązania z przeszłością, reprezentowane za pomocą wyobrażeń, projekcji, fabulacji, kreacji. Postpamięć zatem to „związek, który łączy pokolenie »po« z osobistą, zbiorową i kulturową traumą tych, którzy przysli wcześniej, związek z doświadczeniem, które ta nowa generacja »pamięta« jedynie za pomocą opowieści, obrazów i zachowań, które wyznaczyły jej dojrzewanie w społeczeństwie”. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012, s. 3. To o tyle ważne, że w narracji Tulli niemożliwe jest właśnie mówienie o narracji tekstowej ocalonej z Zagłady matki-Żydówki i o werbalnym czy tekstowym przekazywaniu tej narracji córce w spadku. Należałoby mówić o braku opowieści matki, który stanowi powód i pretekst do stworzenia własnej opowieści przez córkę o tym, co nazwać można narracją „(p)o” Zagładzie.

ra ewokuje wspomnienia, umożliwiając im ciągłość, istnienie, nie pozwalając na ich zatarcie (się). Jak twierdzi holenderski psycholog Douwe Draaisma:

wspomnienia są raczej rekonstrukcjami niż rekapitulacjami naszych doświadczeń, a na te rekonstrukcje wpływ ma nie tylko to, kim kiedyś byliśmy, ale również to, kim się staliśmy, nie tylko przeszłość, ale również teraźniejszość, w której wspomnienia są przywoływane⁸⁰.

(Bio)dziedziczenie (nie)doświadczeń pozostaje zatem skomplikowaną relacją procesów odpominania, upamiętniania, utrwalania mikrolosów w makrohistorii oraz – co tutaj najważniejsze – nadawaniem temu kształtu werbalnego/tekstowego⁸¹. Tekstualizacja doświadczeń, polegająca na koniecznym oderwaniu ich od rzeczywistości (obecnej lub minionej) i przetransmitowaniu lub przeformatowaniu ich w inne medium za pomocą fikcji, może więc obligować do pewnych aktów performatywnych, które łączą się z pracą tożsamościową i autoterapeutyczną⁸², a także zasilają projekty pisarskie obu autorek.

⁸⁰ D. Draaisma, *Księga zapominania*, s. 22–23.

⁸¹ „Opowiadanie tego, co się przeżyło, nie tylko sprawia, że wspomnienie znów staje przywołane i w pewnym sensie powtórzone, ale nadaje mu również kształt werbalny, który później za sprawą werbalnych skojarzeń łatwiej [...] przywołać. Wspomnienie będące częścią narracji wchodzi w sieć pojęć i umiejętności, implikuje pojęcie tego, co wcześniej, i tego, co później, przyczyny i skutku, pozycji w czasie wobec innych doświadczeń. Wszystkie te relacje mają wzmacniający wpływ na to wspomnienie”. Ibidem, s. 41.

⁸² Magdalena Tulli zaznacza jednak: „Nie wierzę, że terapia przez pisanie jest możliwa. Terapią jest raczej przestawanie z jakimś wyobrażeniem, emocją, domysłem, praca nad uporaniem się z czymś trudnym. Samo pisanie o tej trudnej rzeczy jest możliwe dopiero wtedy, kiedy cała praca została zrobiona”. *Czytanie: Rozlazłość mi wyszła uszami. Z Magdaleną Tullii rozmawia Agnieszka Sowińska*, „Dwutygodnik” 2013, nr 115, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4729-czytelnia-rozlazlosc-mi-wyszla-uszami.html> (dostęp: 18.01.2018).

Wstyd matek, wstyd za matki

(Ewa Bienkowska, Janina Katz,
Ewa Kuryluk, Roma Ligocka, Maria Nurowska,
Anda Rottenberg, Nika Strzemińska)

W badaniach konstelacji rodzinnych, szczególnie relacji matka–córka, z perspektywy studiów autobiograficznych (nie tylko *gender autobiographical studies*) jedną z kluczowych kategorii jest wstyd. Problematykę wstydu i autokreacji w tekstach autobiograficznych można umieścić na styku kilku obszarów badawczych – literaturoznawczego dyskursu dotyczącego pisarstwa autobiograficznego, obecnej w literaturze refleksji filozoficznej związanej z najważniejszymi koncepcjami podmiotowości, współczesnych rozpoznań w zakresie komunikacji literackiej, zdominowanej przez zjawiska skandalu, ekscesu oraz strategię wyprzedazy intymności, wreszcie – antropologicznych ujęć dotyczących relacji między literaturą dokumentu osobistego, społeczną i indywidualną tożsamością a normami kulturowymi. Sprofilowane w taki sposób ujęcie tematu pozwala na przestudiowanie w wybranych współczesnych autobiograficznych utworach polskich pisarek obszaru, który wydaje się wciąż nie dość zbadany w polskim dyskursie literaturoznawczym (a który pojawia się często w angloamerykańskich studiach genderowych)¹.

Wstyd jako „dyspozycja” społeczna i polityczna², a nawet w ramach niektórych koncepcji religijnych moralna, w literaturoznaw-

¹ Celem tekstu nie jest rekapitulacja ujęcia tego problemu na gruncie angloamerykańskim w odniesieniu do badań polskich. Taka analiza zasługuje na osobne, wnikliwe stadium. W tym rozdziale zajmuje mnie bardziej kwestia tego, w jaki sposób kategoria wstydu – silnie uobecniona w wybranych narracjach prywatnych – zostaje uwypuklona nie wyłącznie w wymiarze genderowym, lecz dzięki sprofilowaniu tematu w różnorodnej perspektywie teoretycznej, wskazującej na szerszy kontekst tego zjawiska w literaturze autobiograficznej. Co więcej, poddają analizie przede wszystkim relację matka–córka, a nie przykładowo matka–dziecko, matka–syn, ponieważ takie ujęcie problemu wymagałoby zastosowania innych narzędzi badawczych, dotyczących chociażby kwestii płci wstydu czy stratyfikacji wstydu w odniesieniu do męskości i kobiecości. Do angloamerykańskiej literatury przedmiotu na temat relacji matka–córka należą m.in. prace: *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, eds. C.N. Davidson, E.M. Broner, New York 1980; M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington 1989; J. Burstein, *Writing Mothers, Writings Daughters: Tracing the Maternal in Stories by American Jewish Women*, Urbana 1996; P. Caplan, *The New Don't Blame Mother: Mending the Mother–Daughter Relationship*, New York 2000.

² „Sięgnąwszy do psychologii poznawczej i psychoanalizy, widzimy, że w obu tych uczuciach [wstręcie i wstydzie – A.G.] jest coś problematycznego, coś, wobec

stwie zyskuje dodatkowe konteksty, zwłaszcza w odniesieniu do autobiografii. Będąc kategorią psychologiczną, filozoficzną, socjologiczną, skłania do rozważań na temat pisania i autokreacji jako rozmaitych wariantów obecności w sferze społecznej, która jest przestrzenią sprzyjającą postawom narcystycznym, ale też ideowemu zaangażowaniu. Ujrzone na takim tle relacje między matką i córką są pretekstem do postawienia hipotez dotyczących obrazu prywatności w sferze publicznej. Wstyd jest także kategorią historycznie zmienną, co w odniesieniu do literatury autobiograficznej – mierzącej się z przeszłością, traumą, niejednokrotnie stanowiącej rezultat trudnej i żmudnej pracy pamięci – wiąże się z problematyką obyczajowości, autocenzury, konfesji.

Jako forma afektywnej reprezentacji i/lub artykulacji w tekstach kultury wstyd sytuuje się między odmianą afektu (intensywność, uczucie, protoemocje) a postacią afektu (strach, wstręt, radość, smutek). Niejednorodność, niepowtarzalność wstydu wskazuje na jego nieustanną pograniczność – to kategoria jednocześnie prywatna i publiczna, psychologiczna i fizjologiczna, intelektualna i cielesna. O ile można mówić o poetyce czy estetyce wstrętu (w kontekście niesmaku, odrazy, obrzydzenia)³, o tyle należałoby mówić o „poetykach” i „estetykach” wstydu. Wstyd nie ma bowiem jednej, uniwersalnej matrycy estetycznej czy poetologicznej, w każdym tekście jest reprezentowany inaczej, co rozszerza ramę modalną tego afektu. Według Silvana Tomkinsa, rozróżniającego w swoich badaniach siedem par afektów, z psychologicznej perspektywy funkcję najbardziej tożsamościotwórczą dla podmiotu pełni wstyd⁴. Jednak należy zauważyć,

czego liberalne społeczeństwo może żywić uzasadnione podejrzenia. Łączą się one z czymś ogólniejszym – cofnięciem się przed cielesnością, a więc z różnymi formami uprzedzeń, wykluczenia, mizoginii [...]. [Wstyd] łączy się z głębokim poczuciem niepewności, które rzutowane jest na zewnątrz przez stygmatyzację słabszych grup i jednostek”. M. Nussbaum, *Czy kara może hańbić, a wstręt wykluczać?*, cyt. za: J. Tokarska-Bakir, *Wstęp*, w: M. Douglas, *Czystość i zmyła*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 27.

³ Zob. W. Menninghaus, *Wstręt – teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.

⁴ Por. B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6. (Tekst oryginalny, *The Autonomy of Affect*, ukazał się w: idem, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham–London 2002).

że w „autobiografiach rodzinnych”⁵ pozostaje on obyczajowo zróżnicowany. Inaczej mówiąc – wstyd w rodzinie nigdy nie jest neutralny pod względem statusu społecznego, modeli socjalizacji i sposobów wychowania, a nawet wyborów światopoglądowych jej członków.

Wstyd bywa charakteryzowany jako autonomiczny afekt negatywny – odczuwanie wstydu, zawstydzenie to doznawanie silnych, intensywnie przeżywanych emocji. Kojarzy się przede wszystkim z nieśmiałością, upokorzeniem, zażenowaniem, poczuciem winy, hańbą. Jego doznawaniu mogą towarzyszyć fizjologiczne reakcje organizmu, takie jak uczucie gorąca czy wypieki na twarzy, jednakże etymologicznie wstyd wiąże się z zimnem, chłodem, ze stygnięciem.

Podstawę słowotwórczą słowa „wstyd” tworzy pierwiastek „stud” (jak „studzić”), którego znaczenie zostało przeniesione metaforycznie w przestrzeń psychiczną i zliberalizowane. Prawdopodobnie wstyd kojarzył się z przykrym uczuciem, takim jak stygnięcie ciała, również ze względu na konsekwencje ze strony otoczenia: człowiek okryty wstydem przestaje istnieć i zaczyna go otaczać emocjonalny chłód⁶.

Poza tym w myśleniu o wstydzie jako emocji pojawia się paradoks, ponieważ – jak twierdzi James Gilligan:

ściśle rzecz biorąc jest to raczej brak emocji – brak miłości własnej, dumy, poczucia wartości. To bardzo mocny motyw, ponieważ szczególnie boleśnie go odczuwamy. Tak jak fizyczny ból ostrzega nas, że dzieje się coś złego, co zaburza fizyczną integralność naszego ciała i zagraża przetrwaniu, a w konsekwencji popycha nas, by go uśmierzyć, tak wstyd jest bolesną emocją, która alarmuje nas, że dzieje się coś złego w naszej psychice i w rozwoju naszej osobowości. [...] Kiedy używam

⁵ Pojęcie to ujmuję w cudzysłów, ponieważ nie traktuję go jako terminu teoretycznoliterackiego, lecz jako określenie tekstów autobiograficznych, w których autorzy i autorki opisują związki rodzinne. Takie ujęcie znaleźć można m.in. w: T. Mizerkiewicz, *Autentyk odnaleziony*. „Kochana Maryniuchna” Bogusławy Latawiec jako *autobiografia rodzinna*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3 (205), s. 32–38.

⁶ M. Świtalska, *Przyczynek do Schelerowskiej koncepcji wstydu*, w: *Wstyd i nagość*, red. M. Grabowski, Toruń 2003, s. 152. Zob. także A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1996.

sformułowania „poczucie wstydu”, traktuję je jako synonim poczucia niższości, osobistego wykluczenia – to stan wewnętrzny pojawiający się u osób, które uważają, że nie zdołały osiągnąć takiego poziomu samorozwoju, aby stać się godnymi szacunku⁷.

Co więcej, według Briana Massumiego nie można mówić o emocji i afekcie jako intensywności w tych samych kategoriach logicznych, w jednakowym kontekście.

Emocje to pewna subiektywna treść, socjolingwistyczne utrwalenie jakości pewnego doświadczenia, które od tego momentu uważa się za coś osobistego. Emocja to intensywność kwalifikowana jakościowo, to sposób na konwencjonalne, oparte na konsensusie włączenie intensywności w obręb obwodów akcji i reakcji podległych zabiegom narracyjnym, w obręb funkcji i znaczenia. To intensywność opanowana i uznana. Należy koniecznie opisać w języku teorii ową różnicę między afektem a emocją⁸.

Należałoby więc zastanowić się nad tym, czy jeśli efektami wstydu są emocjonalny stan zawieszenia, uczuciowy paraliż, wyciszenie, „ubiernienie”, natomiast efektami afektu są pobudzenie, intensywność, ruch, wibracja, to czy wstyd nie jest tym, co trzyma ów afekt na wodzy, czy nie prowadzi do ujarzmiania, zamierania afektu⁹.

⁷ Gilligan pisze też: „Sposób, w jaki ludzie odpowiadają na ten motyw i emocje, może być zarówno konstruktywny, jak i destruktywny. [...] Skoncentrowałem się na aspekcie destruktywnym, ale równie ważne jest podkreślenie, że wstyd może motywować bardzo konstruktywne zachowania, o ile dana osoba jest do nich zdolna, czy też innymi słowy – o ile środki służące zachowaniom konstruktywnym są jej dostępne”. *Wirus przemocy. Z Jamesem Gilliganem rozmawia Lukasz Tischner*, „Znak” 2002, nr 5, s. 51–67. W związku z tym wyparte fakty i afekty mogą ulegać twórczej projekcji; to przekształcanie negatywnych emocji w działanie twórcze. Por. szerzej: J. Gilligan, *Wstyd i przemoc. Refleksje nad śmiertelną epidemią*, przeł. A. Jankowski, Poznań 2001.

⁸ B. Massumi, *Autonomia afektu*, s. 116.

⁹ Za zwrócenie uwagi na taki aspekt pojmowania wstydu wobec afektu dziękuję dr hab. Arlecie Galant.

Czym właściwie jest wstyd – afektem, nie-afektem, interwałem między afektami, przerwaniem, przekraczaniem afektu?¹⁰

Zakładając, że afekty „mogą być artykułowane na inne niereprezentacjonistyczne sposoby, w tym także *via negativia*, tzn. przez rozstępy, szczeliny, zakłócenia dyskursywnej czy artystycznej organizacji”¹¹, a ponadto „pojawia[ją] się pomiędzy, w prześwitach, w pęknięciach, w niedostawaniu do siebie płaszczyzn porozumienia i rozumienia, w nagromadzeniach intensywności, w akumulacji przeżyć”¹², nie dają się uchwycić, są śladem, cieniem, widmem, „tym osobliwym czymś”¹³ – to najszerzej ich spektrum jest widoczne w przestrzeni dzieła literackiego, szczególnie autobiograficznego, przez niedomówienia, opuszczenia, przemieszczenia, w przestrzeni „poza”.

W ujęciu Schelerowskim wstyd jest pojmowany jako forma autoczucia, jako uczucie biorące się z nas samych:

Mianowicie w każdym rodzaju wstydu ma miejsce akt, który chciałbym nazwać *zwrotem do samego siebie*. Staje się to szczególnie widoczne tam, gdzie wstyd pojawia się zupełnie nagle, po tym jak np. mocne skupienie uwagi zwrócone na zewnątrz stłumiło świadomość i poczucie własnego Ja¹⁴.

¹⁰ Zob. np. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, *Wstyd w czasie cybernetycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa*, przeł. A. Barcz, przekład przejrzała A. Kowalczyk-Pawlik, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrowska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 23–63.

¹¹ R. Nycz, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 11. Szerzej na temat afektu zob. A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017; M. Głosowicz, *Maszynierie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019.

¹² K. Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 11.

¹³ Ciekawym nawiązaniem do teorii afektów może stać się zagadnienie widma. Zob. „Czas Kultury” 2013, nr 2, *passim*; szczególnie: B. Dąbrowski, *Wezwanie widmokrytyki*, s. 50–55.

¹⁴ M. Scheler, *O wstydzie i poczuciu wstydu*, przeł. M. Świtalska, w: *Wstyd i nagość*, s. 36.

Wyjście poza takie rozumienie wstydu i umiejscowienie go w przestrzeni publicznej wskazuje na to, że sytuuje się on zawsze wobec innych, jest relacyjny (tak samo jak prywatność czy intymność). Nierozzerwalnie funkcjonuje w odniesieniu do określonej lub nieokreślonej społeczności, jest efektem interakcji wywołanej wewnątrz wspólnoty mniej lub bardziej przyznającej się do (współ)odczuwania wstydu¹⁵. Eliasowskie rozważania po części nawiązują do postrzegania wstydu jako budującego rzeczywistość psychiczną napięcia wewnętrznego, jednak – co tutaj ważne – łączą go ściśle z zakazem społecznym i presją zewnętrzną.

Uczucie wstydu to specyficzne wzruszenie, rodzaj lęku, który reprodukuje się w jednostce automatycznie i nawykowo z pewnych określonych powodów. Z grubsza biorąc, jest to lęk przed degradacją społeczną, albo, formułując ogólnie, przed gestami wyrażającymi przewagę innych. [...] Szczególne zabarwienie uczucia wstydu ma swe źródło w tym, że osobnik, który tego uczucia doznaje, uczynił lub zamierza uczynić coś, przez co popadnie w kolizję z ludźmi, z którymi jest albo był w tej lub innej formie związany, oraz z samym sobą, z owym sektorem swej własnej świadomości, który jest organem jego samokontroli. [...] o uczuciach wstydu może być mowa tylko w związku z ich socjogenezą, z przemianami, w których obniża się lub w każdym razie przesuwają próg uczuć wstydu i w których struktura i schemat przymusów wewnętrznych ewoluują w określonym kierunku, by ewentualnie reprodukować się później przez krótszy lub dłuższy czas w tej samej formie¹⁶.

Nie sposób też nie podkreślić tego, że w patriarchalnej strukturze społeczeństwa doświadczenie wstydu zostaje sprofilowane ze względu na płeć – wstyd kobiet jest przede wszystkim związany z łamaniem zasad przypisanego im kulturowo i społecznie kodeksu hańby,

¹⁵ Zob. np. B. Helbig-Mischewski, *Kilka uwag o wstydzie w kulturze niemieckiej i polskiej na podstawie prac badaczy niemieckich*, w: *Wstyd za PRL i nie tylko*, red. K. Łozowska, Szczecin 2010, s. 7–21.

¹⁶ N. Elias, *Wstyd i zakłopotanie*, w: idem, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, wyb. i konsultacja J. Banaszkiewicz, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980, s. 450–452.

nie zaś – jak dzieje się w przypadku mężczyzn – kodeksu honorowego: „Jako narzędzie autodestrukcji i zarazem dyscypliny społecznej wstyd inaczej bywa definiowany w odniesieniu do kobiet i do mężczyzn; inaczej w przednowoczesności, nowoczesności i ponowoczesnym świecie mediów”¹⁷.

W wybranych tekstach autobiograficznych powstałych po 1989 roku istotne jest więc znaczenie wypowiedzi w przestrzeni publicznej, w której kategorii wstydu nierzadko towarzyszą kwestie autoterapii i czytelniczego empatii. W autobiograficzne konstruowanie własnej tożsamości, podmiotowości jest wpisany – jak wiadomo – zarówno aspekt relacyjny, jak i referencjalny, co odsyła do zagadnień związanych nie tylko z autokreacją, ale również z odsłonięciem autorskiego „ja” i skonfrontowaniem go z rzeczywistością¹⁸. Jeśli autobiografia polega na „połączeniu dwóch podmiotów uwikłanych w proces lektury, w którym zastępując się wzajemnie i odbijając w sobie, określają się one nawzajem”¹⁹, i jeśli „będąc świadkami czyjśgostawstydzenia, możemy sami poczuć się zawstydzeni”²⁰, to podmiot dokonujący autoprezentacji oraz (re)konstrukcji konstelacji rodzinnych zasadniczo powinien „mieć świadomość”, że tak budowana relacja z czytelnikiem będzie miała zawikłany charakter.

W analizowanych tu utworach ważne pozostają także różnice w autorskich realizacjach opowieści – różnice uwypuklone przez płęć, status społeczny, „identyfikację etniczną”, kompetencje zawo-

¹⁷ I. Iwasiów, *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Szczecin 2013, s. 169.

¹⁸ „W przeciwieństwie do fikcji, biografia i autobiografia są tekstami referencjalnymi. Tak samo jak teksty naukowe mają one dostarczać informacji o rzeczywistości i poddawać je próbie weryfikacji. Ich celem nie jest proste prawdopodobieństwo, lecz podobieństwo do prawdy, nie złudzenie rzeczywistości, lecz obraz rzeczywistości”. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 47.

¹⁹ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, cyt. za: J. Madejski, *Deformacje biografii*, Szczecin 2004, s. 9.

²⁰ T. Basiuk, *Obnażeni(a). Strategie retoryczne, seks i żaloba w dobie AIDS*, w: *Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem i tekstem*, red. J. Bator, A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2008, s. 288.

dowe, motywacje pisarskie i egzystencjalne, które następnie składają się na figury i sposoby autokreacji, stwarzania wizerunku własnego i rodzinnego, sposoby estetyzacji tekstu prywatnego czy też pozostają związane z obyczajowymi (niekiedy również politycznymi) limitami wypowiedzi. Ujrzone na takim tle relacje matka–córka stanowią pretekst do wysnucia przynajmniej trzech omówionych dalej hipotez.

Wstyd, wina i empatia

Chodziłoby o przeanalizowanie konstelacji winy i wstydu oraz powiązanie ich z granicami tożsamości i kategorią empatii. W autobiograficznych utworach między innymi Ewy Kuryluk²¹ czy Andy Rottenberg²² relacja córki do matki opiera się przede wszystkim na poczuciu winy i wstydu²³. Wina córki – nawet jeśli rozumiemy ją jako spłatę długu wobec matki – podobnie jak trauma nie przekracza negatywności, nie przełamuje prostych, utartych schematów „postępowania” z matką, polegających na jej symbolicznym „uśmierceniu”²⁴. W większości narracji pozycja matki podlega degradacji, ponieważ nie jest ona w stanie zbudować z córką związku opartego na zaufaniu

²¹ E. Kuryluk, *Goldi. Apoteoza zwierzczkowatości*, Warszawa 2004; eadem, *Frascati. Apoteoza topografii*, Kraków 2009; eadem, *Feluni. Apoteoza enigmy*, Kraków 2019.

²² A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, Warszawa 2009.

²³ Kategorię wstydu konstytuującą autobiograficzne opowieści Ewy Kuryluk i Andy Rottenberg, ale także m.in. Bożeny Keff czy Joanny Kulmowej, analizowałam w pracy magisterskiej zatytułowanej „Wstyd w rodzinie. Autobiografie Andy Rottenberg i Ewy Kuryluk”, napisanej pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Ingi Iwasiów (maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011).

²⁴ Najbardziej widoczna się to w utworze Bożeny Keff *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (Kraków 2008): „Zabić cię, myśli Usia, jak cię nie zabili Niemcy, / dwie armie przynajmniej, dywizje pancerne, czołgi i lotnictwo / całe cztery lata, to ja mam dać radę?”. Ibidem, s. 57. Motyw ten jest obecny również w narracjach fikcyjnych autorstwa polskich pisarek, np. Izabeli Filipiak *Absolutna amnezja* (Poznań 1995), Moniki Mostowik *Wyrzuty* (Warszawa 2007), Ewy Madeyskiej *Katoniela* (Kraków 2007).

i akceptacji – to zazwyczaj matka (polska Żydówka) ocalona z Zagłady²⁵, nosząca w sobie traumę oraz pamięć o przeszłości, wojnie i/lub Holocauście, zmuszona do funkcjonowania w rzeczywistości PRL-u, matka przede wszystkim enigmatyczna, nieobecna, depresyjna lub dotkliwie i nazbyt obecna, toksyczna, despotyczna, schizofreniczna.

O poczuciu winy córek wobec matek oraz o uniemożliwiających porozumienie stanach psychotycznych mogą zaświadczać poniższe fragmenty narracji Kuryluk i Rottenberg:

Dłużej nie wytrzymam z cholerną wariatką! – wyzywałam mamę raz po raz. – Niech więcej do nas nie wraca! Niech zdechnie w zakładzie! [...] Dla naszego wspólnego dobra rozwiedź się ze starą wariatką! – popędziłam do Łapki [ojca – A.G.]. – Zabraniam ci tak mówić o ciężko chorej mamie – zachrypiał tekturowym głosem – naszym obowiązkiem jest opieka nad nią. [...] – Chcesz, żeby nas zadławiła na śmierć nieuleczalnie chora schizofreniczka? Zamierzasz poświęcić dla wariatki swoje życie i nasze? [...] – Kto, jak nie mama, wyciągnął cię z zapalenia wśierdza i stawów? [...] Może niebawem znajdą lek dla mamy? Może poprawi się jej samej? To dzielny człowiek – popatrzył mi prosto w oczy – szkoda, że tobie brak kurazu²⁶.

Żyła w lęku. Ja jednak nie zdawałam sobie wówczas z tego sprawy, bo dla mnie nadal była silną i odważną Lidą, od której ja, jej córeczka,

²⁵ O związku afektu wstydu i upodmiotowienia w kontekście Holocaustu zob. G. Agamben, *Wstyd, czyli o podmiocie*, w: idem, *Co zostaje z Auschwitz: archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 89–139. Powiązanie pojęcia wstydu ze społeczno-kulturową rolą kobiety i pochodzeniem żydowskim oraz umiejscowienie tych rozważań w kontekście doświadczeń Holocaustu (bepośrednich w przypadku matek i odziedziczonych w przypadku córek) opisanych w literaturze autobiograficznej to temat wciąż niewystarczająco zbadany na gruncie polskiego literaturoznawstwa. W tym miejscu wskazuję na potrzebę i zamiar zajęcia się tym problemem dokładniej w osobnym szkicu. Z publikacji poruszających te kwestie warto wymienić m.in.: F.K. Clementi, *Holocaust Mothers and Daughters. Family History and Trauma*, Waltham, Massachusetts 2013; A. Kertzer, *My Mother's Voice: Children, Literature, and the Holocaust*, Toronto 2002; S. Horowitz, *The Gender of Good and Evil: Women and Holocaust Memory*, w: *Gray Zones: Ambiguity and Compromise in the Holocaust and its Aftermath*, eds. J. Petropoulos, J. Roth, New York 2005, s. 165–178.

²⁶ E. Kuryluk, *Frascati*, s. 121–122.

wyzwalam się przez całe życie [...]. Istotnie, odjechałam. Ale nie uciekłam. Poruszałam się jak na długiej gumce, dającej mi poczucie jakiejś złudnej niezależności tak długo, jak długo na drugim końcu czułam jej kruchą dłoń. Tymczasem ona żyła w lęku, nie prosząc o pomoc, choć zapewne na nią liczyła. Nie umiała prosić, umiała tylko wydawać polecenia. Zwracanie się o pomoc przeczyło jej poczuciu godności i w tym akurat była podobna do ojca [...]. Rygłowała się więc w swoich lękach, w swojej dumie i w swoim mieszkaniu [...]. A ja nadal nie wiem, co mam zrobić ze swoją wolnością²⁷.

We *Włoskich szpilkach*²⁸ Magdaleny Tulli również pojawia się motyw toksycznej relacji między dotkniętą holocaustową traumą i chorobą Alzheimera matką a opiekującą się nią córką, a także temat dwojaczności i dwujęzycznej rodziny zmagającej się z rzeczywistością PRL-u, wątek bolesnych wspomnień z dzieciństwa. Jednak kwestia podobieństwa narracji do tej znanej z utworów na przykład Bożeny Keff czy Ewy Kuryluk komplikuje się, ponieważ w książce Tulli chodzi nie tyle o autoterapię, ile o oddanie świadectwa realności biografii. W tym przypadku rozliczenie narratorki-autorki z rodziną i przeszłością zostaje zawieszona – nie jest możliwe ani też nie jest celem tej opowieści. Marek Zaleski twierdzi, że opowiadania z tego tomu są:

próbą uporania się z odziedziczoną traumą, z lękami, które zmieniają się w nowe idiosynkrazje. [...] jeżeli zasadne jest mówienie o tym, że w przypadku prozy Tulli mamy do czynienia z afektami, to za sprawą konstruowania przez nią toku opowieści, inaczej mówiąc, za sprawą stylu właśnie²⁹.

²⁷ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, s. 444–445.

²⁸ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011.

²⁹ M. Zaleski, *Niczym mydło w grze w scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 43. Szum Magdaleny Tulli (Kraków 2014) również mieści opowieść o przebaczeniu, braku bliskości w trudnej relacji z matką. Zob. *Zbuntowana. Z Magdaleny Tulli rozmawiała Dorota Wodecka*, „Gazeta Wyborcza”, 26.09.2014, http://wyborcza.pl/magazyn/1,140954,16711994,Zbuntowana_rozmowa_z_Magdalena_Tulli.html (18.09.2015).

Zastanawiające jest to, że również matki niezależne, „nietypowe”, wyłamujące się ze schematów, nieprzestrzegające społecznych norm, nakazów i zakazów, realizujące zmodyfikowane scenariusze macierzyństwa, opiekuńczości i poświęcenia (często też zabarwione nadopiekuńczością), podlegają procesom odrzucenia, tak jakby córki odrzuciły tym samym szansę na emancypację, na zerwanie trybu wpiśnięcia siebie w społecznie sankcjonowane role. W tym kontekście należy jednak zaznaczyć, że owa emancypacja w rzeczywistości PRL-u podlegała strategiom systemu pozorującego innowacyjny model ról społecznych. Ze współczesnej perspektywy w rekonstrukcji przeszłości autobiografki dostrzegają anachroniczność postaw matek uchodzących za samodzielne, wstydząc się za ich afektowane wybory z przeszłości.

Eksplikowanie w tych narracjach wstydu córek za matki może umożliwić przekroczenie negatywności wpływającej z przepętnionej cierpieniem i żalem relacji, ale bez zakładania bezwarunkowej afirmacji, uwznioślenia zarówno matki, sportretowanej w narracji autobiograficznej, jak i panujących między matką a córką stosunków³⁰. Córki, które wstydzą się sformułować pytania dotyczące przeszłości matki, rodziny, dzięki przezwycięzeniu wstydu, dzięki skłonieniu siebie do ujawnienia chęci uzupełnienia wiedzy i dzięki namówieniu matki do przełamania wstydu wiążącego się z ujaw-

³⁰ Luiza Nader łączy etykę i humanistykę afirmatywną według Rosi Braidotti z teorią afektów, pisząc: „Punktem wyjścia dla etyki afirmatywnej jest ból, cierpienie. Ból, oprócz innych negatywnych doznań, pisze Braidotti, obnaża serce podmiotowości – afekt, afektywność, czyli dyspozycję wpływania na innych i bycia otwartym na wpływ. Braidotti chodzi jednak o taką konceptualizację bólu, która pozwoli na neutralizację negatywności. Nie po to jednak, aby udawać, że ból nie istnieje, ale aby przekroczyć rezygnację, odrętwienie i pasywność, które powstają na skutek głębokiego zranienia czy utraty. Wedle etyki afirmatywnej afekty negatywne mogą ulec transformacji, ponieważ zawierają w sobie potencjał pozwalający na ich przekroczenie w kierunku pozytywności. Podmioty nie są zaś traktowane jako jednostki, ale jako uczestnicy pewnej gęstej sieci wymiany i relacji. Braidotti postuluje zatem wyjście poza doświadczenie bólu, nie przez jego zaprzeczenie, ale w zawiązywaniu więzi, wysiłku współczucia, zaświadczenia, empatii, współodpowiedzialności, zbiorowego kreowania horyzontów nadziei”. L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 16.

nieniem córce nieznanym, niekiedy intymnych faktów z jej życia, wykonują ryzykowną pracę doświadczenia na tkance opowieści o wzajemnych relacjach przegłądania się w sobie nawzajem. Poniżej przytoczone fragmenty potwierdzają ten kierunek interpretacyjny:

Nie jesteśmy przecież... Wykropkowuję, bo na Frascati nie używamy epitetów. [...] Latem 1985 roku spotkałyśmy się w Lozannie i w końcu zdobyłam się na pytanie: – Czy jesteś...? – W oczach mamy zabłysła iskierka paniki i utknęło mi w gardle słowo na „ży”. Po namyśle skinęła głową [...], poprosiła: – Obiecuj, córeczko, że póki żyję, a Piotruś jest w Tworkach, nie będziesz rozgłaszać naszej historii ani szukać śladów³¹.

– Język ojczysty? Milczę. Nie rozumiem. [...] – W jakim języku rozmawiasz z rodzicami? – Teraz rozumiem. Ojczysty znaczy domowy. Odpowiadam zgodnie z prawdą, że z tatą po polsku, a z mamą po rusku. Znaczy to tyle, że mam dwa języki ojczyste, nie umiem powiedzieć, który z nich ma priorytet, nigdy o tym nie myślałam, bo też nigdy nie miałam takiego problemu. [...] W naszym domu nie mówiło się o rasach i narodach w wartościującym kontekście. Skądinąd jednak (skąd?) wiedziałam, że nie jest dobrze być Cyganem i Żydem. [...] Analizowałam przed lustrem kolor oczu i włosów, kształt nosa i owal twarzy, czy któryś z detali nie zdradziłby mnie w razie niebezpieczeństwa. [...] Miałam dobry wygląd, ale niedobre nazwisko i niedobre imię. Zrozumiałam to już w przedszkolu, otoczona cudownie brzmiącymi chrześcijańskimi imionami [...] połączonymi z prasłowiańskimi nazwiskami [...]. Szukałam szczeliny, która pozwoli mi pozostać sobą, żyć w zgodzie z sobą taką, jaką mnie ukształtowało ustawiczne wyczulenie na problem własnej tożsamości³².

Dzięki wstydowni córka i matka mogą „spotkać się” w przestrzeni afektu. Wstyd „może być jednocześnie tym, co powoduje odrzucenie, i tym, co umożliwia empatyczne zrozumienie i akceptację”³³. Transmisja afektów – poczucia winy w poczuciu wstydu – warunkuje „wyjście z sytuacji nierozzerwalnego, uniemożliwiającego porozu-

³¹ E. Kuryluk, *Frascati*, s. 68, 237.

³² A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, s. 216, 220–221.

³³ T. Basiuk, *Obnażeni(a)*, s. 289.

mienie konfliktu”³⁴ właśnie przez tekst autobiograficzny. Co więcej, to dzięki wstydu autorki-córki redefiniują własne doświadczenie, przekraczają resentymentalne mówienie/pisanie o relacjach rodzinnych i zaczynają konstituować własną tożsamość.

[Wstyd] jest zasadniczo różny od poczucia winy, ponieważ dotyczy nie konkretnego czynu, domagającego się ekspiacji, ale odczuwania własnego ja, jego granic i zależności od innych – od ich aprobaty lub dezaprobaty, zainteresowania lub obojętności. Odczuwanie wstydu może skutkować potrzebą gruntownej zmiany swojego nastawienia albo wręcz przemianą o charakterze tożsamościowym³⁵.

Na przykładzie wymienionych utworów można zauważyć, że wstyd córek niejednokrotnie jest konsekwencją wstydu matek. Kiedy matki wstydzą się niejawnie na przykład swojego pochodzenia i w związku z tym wstydem chorują, izolują się lub popadają w nałogi, to dla córek owe skutki wstydu matek stanowią źródło obaw przed odkryciem domowej tajemnicy przez środowisko bliższych czy dalszych znajomych, są źródłem własnego zawstydzenia, zgorzienia.

„Tamtej strasznej wiosny” [mama – A.G.] nie myła się, nie zdejmowała z siebie śmierzącego szlafroka, nie wychodziła z domu. W nocy skradała się po mieszkaniu z uchem przy ścianie, pakowała i rozpakowywała walizki, darła listy i fotografie. O świcie kładła się na kanapie, po przebudzeniu człapała do kuchni. Piła wodę z kranu, napełniała wiadro i niosła do pokoju z fortepianem, a w siatce to, co znalazła w spizarcie: chleb, konserwę, cebulę, kostki cukru. Zamykała się na klucz i chowała pod fortepianem. – Lost! Gestapo! – wrzeszczała, póki nie zdarła głosu. Albo, ku zgrozie Zazy, wyła, skowyczała, zgrzytała zębami. A ja? Przeklinałam mamę, wypominałam Łapce, że nie rozszedł się dawno ze starą wariatką, dusiłam się od kaszlu i planowałam *final exit*³⁶.

³⁴ L. Nader, *Afektywna historia sztuki*, s. 39.

³⁵ T. Basiuk, *Obnażeni(a)*, s. 288–289.

³⁶ E. Kuryluk, *Frascati*, s. 44, 115–116. Zastanawiająco na tle szaleństwa matki wypada postać ojca, Karola Kuryluka, wraz z jego postawą w przestrzeni prywatnej (gwarantującą stałość rodziny i jej bezpieczeństwo), a ponadto działalnością polityczną w PRL-u. Szaleństwo ojca – jak pisze Arleta Galant – objawia się „w imponującej, lecz »schizofrenicznej« aktywności politycznej i towarzyskiej;

Kuchnia pozostała domeną mamy. Od blokady Leningradu jedzenie stało się najważniejszym przedmiotem jej zainteresowania. [...] Nowym elementem rodzinnego wypoczynku w Polanicy stały się też wizyty mamy w kuchni domu wczasowego. Znała już język na tyle, by umieć objaśnić zdumionym kucharkom, jak naprawdę gotuje się barszcz i co należy zrobić, żeby ciasto na pierogi nie przypominało gumy. Oboje z ojcem wstydziliśmy się tych interwencji, tego przemieszczenia na cudze terytoria i zakłócenia istniejącej umowy społecznej co do podziału ról [...]. Kucharki natomiast nie miały mamie za złe jej pouczeń [...]. Niestety, ich starania zgubnie wpłynęły na figurę mamy. Pamiętam, jak stała na wadze w domu zdrojowym i szybciułko z niej zesła, pytając z niedowierzaniem: – Czy to możliwe? Dziewięćdziesiąt kilo? – Tusza mamy też sprawiała nas w zawstydzenie³⁷.

Przepracowanie własnej relacji z matką w tekście autobiograficznym wiąże się co prawda z procesem autokreacji, auto(re)konstrukcji, ale dopiero wyostrenie perspektywy na jej doświadczenie, na współodczuwanie wstydu może prowadzić do empatycznego zrozumienia. Uruchamia ono proces rozwoju „ja” córki, wiąże się z samoświadomym identyfikowaniem i współbyciem z innym, nie zaś – uzurpowaniem sobie uprzywilejowanej pozycji, wywłaszczeniem matki z jej suwerenności.

[Empatia] polega bowiem na ustawicznym napięciu między innością a dążeniem do bliskości. [...] w grę wchodzi tu głównie relacje oparte zazwyczaj na paradoksie współodczuwania i bycia obok, świadomego wytlumienia własnej ekspresji i zarazem powstrzymywania się od zbyt daleko posuniętej ingerencji w cudzą autonomię. [...] Należałoby tu zatem mówić raczej [...] o współuczestnictwie z mocną świadomością alienacji³⁸.

aktywności misyjnej, ale także »jakoś« kompulsywnej. Jego bycie i udawanie (poparcia, szacunku) w stalinowskich, peerełowskich strukturach władzy wydaje się przedłużeniem jego życia podczas okupacji. Przedłużeniem »szalonym« – funkcjonowaniem w nieustannym kamuflażu”. A. Galant, *Tabuś i lawka*, „Opcje” 2010, nr 1, s. 86.

³⁷ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, s. 144, 336–337.

³⁸ A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przelomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 33–34.

Wstyd w rodzinie i polityka

Kontynuując rozważania, należałoby przyjrzeć się temu, jaki obraz prywatności wyłania się z narracji autobiograficznych. Kobiece piarstwo osobiste należy bowiem rozpatrywać nie tylko jako indywidualny proces samostanowienia, ale także odzyskiwania dla siebie miejsca w świecie, w przestrzeni publicznej, która jednocześnie staje się przestrzenią polityczną. Rodzina jest – i zawsze była – kwestią radykalnie polityczną, o czym dobitnie przekonują nas batalie, jakie współcześnie toczą się o wszystkie bodaj aspekty jej funkcjonowania, poczynając od sprawy podstawowej: którym z międzyludzkich konstelacji przyznać prawo do nazwania się rodziną, a którym prawa tego odmówić³⁹.

Matki i córki budujące wzajemną relację wewnątrz rodziny (lub względem rodziny, niemal nigdy bez niej) są uzależnione od patriarchalnych struktur, reguł, schematów i standardów w niej panujących i nią rządzących. Znaczenie relacji matka–córka pod względem kulturowych konstrukcji, norm, ról, odniesień do sfery prywatnej i publicznej, a także – co najistotniejsze – do politycznych aspektów formatujących owe rodzinne opowieści stanowi ważny element analizy tekstu osobistego⁴⁰.

W badanych przeze mnie narracjach autobiograficznych autorki piszą o wstydzie zawsze jako o afekcie ukrytym, w dużej mierze mającym swe źródło wewnątrz rodziny. Enigmatyczność familijnych losów jest ufundowana na lęku i wstydzie – to on uruchamia proces skrywania, zacierania, dyskrecji, mityzacji, mistyfikacji. Autobiografia „pisana w rodzinie” stanowi więc pretekst do wypowiedzenia lęku i wstydu – afektu szczególnego, posiadającego ładunek pozwalający podmiotowi na zmianę oraz mającego fundamentalne znaczenie w kształtowaniu tożsamości i polityczności.

³⁹ *Inna Scena: konstelacje rodzinne. Obraz rodziny w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2009, s. 9.

⁴⁰ Zob. m.in. I. Iwasiów, *Polityka narracji rodzinnej*, w: eadem, *Granice*, s. 79–93.

W przeciwieństwie do przyciągającego podmiot wstrętu – mimo wywoływania impulsów odrzucenia – wstyd zniewala w tym sensie, że żaden podmiot mu się nie wymknie, żaden nie jest od niego wolny, niezależny. Poza tym o ile można przyjąć, że wstręt ma ładunek rewolucyjny i charakter awangardowy, o tyle wstyd jest raczej pospolity, powszechny, mieszczański – zawsze sprofilowany podług rodzinnych, ale też pokoleniowych doświadczeń. Wspomnieniowa opowieść uwarunkowana pochodzeniem, środowiskiem klasowym determinuje nie tylko formę narracji, lecz także obraz minionej rzeczywistości, również w PRL-u.

Narratorki-bohaterki [...] często tracą z oczu kobiecie doświadczenie historii: kobiecość jest tu przezroczysta, a jej śladów trzeba szukać w szczelinach opowieści. [...] (auto)biografie kobiet są nie tylko odpowiedzią na politykę pamięci/tożsamości prowadzoną w Polsce po przełomie ustrojowym, ale i ważnym elementem procesu wytworzenia przeszłości, podporządkowanej w tym wymiarze interesom współczesności⁴¹.

Warto w związku z tym rozważyć – chociażby na przykładzie utworów Ewy Bienkowskiej⁴², Marii Nurowskiej⁴³, Niki Strzemińskiej⁴⁴ czy fragmentów autobiograficznej trylogii Ewy Kuryluk – w jaki sposób córki piszą o wyborach swoich matek w przestrzeni prywatnej i publicznej w kontekście kulturowych konstrukcji kobiecości oraz jak postępują z dziedzictwem matek jako swoistym spadkiem.

Większość analizowanych przeze mnie narracji to historie inteligentnych rodzin o lewicowych przekonaniach. Lewicowość w przypadku wspomnianych autobiografii otwiera pracę narratorek, wyzwala polityczny potencjał zawarty w tekstach córek o matkach, ale także ojcach, rodzinach, których światopogląd konstytuował życie, a tym samym opowieść o nim. Działalność polityczna determino-

⁴¹ A. Mroziak, *Kobiece archiwa – spiżarnie pamięci. Polityka tożsamości w (auto)biografiach kobiet po 1989 roku*, w: eadem, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 282.

⁴² E. Bienkowska, *Dom na Rozdrożu*, Warszawa 2012.

⁴³ M. Nurowska, *Po tamtej stronie śmierć*, Warszawa 2013.

⁴⁴ N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 1999.

wała prywatne życie Bieńkowskich i Kuryluków, stanowiła źródło konfliktu między Strzezińskimi, prowokowała skandaliczne i tragiczne w skutkach sytuacje w domu Nurowskich, wznagała choroby członków rodzin. Można to wyczytać z poniższych obszernych fragmentów wspomnianych utworów:

Od paru tygodni twarz Ojca zszarzała, zapadła się, przybyło mu lat. Nigdy go takim nie widziałam. Jedyne słowo, jakie od niego słyszałam od początku wydarzeń marcowych [1968 roku – A.G.], to: „Niesłychane!” I jakby krztuszenie się przy czytaniu gazet. Przynosił wiadomości z miasta o samosądach partyjnych nad żydowskimi towarzyszami, o zwolnieniach z pracy. O szykowaniu się znajomych na wyjazd z kraju, o narzuconych im drakońskich warunkach. Zdawało się prawie, że utracił mowę, jego obrzydzenie było wyraźne, oczywiste. To Matka komentowała, bardzo uczuciowo, lawinę faktów, jakie na nas spadły. Chwilami obawiałam się, że Ojciec nie zareaguje nawet na naszej domowej agorze (z upokorzenia? – to jego partia..., z jakichś względów taktycznych?)⁴⁵.

Odwróciłam się i zobaczyłam mamę. Szła do nas z salonu z lustrami w wydekoltowanej białej bluzce, kołysząc się w biodrach. Na gołe nogi włożyła letnie czółenka na obcasach. Spod stylonowej spódnicy w groszki prześwitywały zimowe majtki. Gruba warstwa różowego pudru maskowała twarz. A nad nią...? Oniemiałam. Z ufarbowanych na złoty blond włosów został utapirowany i polakierowany kok lśniący jak hełm Ateny. Co za scena! Co za wariatka! Mama grała bóstwo przed kucharką. A po co? Łapka spuścił głowę⁴⁶.

Po ucieczce z Rosji moi rodzice znaleźli się w Polsce, której – poza późniejszymi pobytami w Rydze – już nie opuszczali. Matka opowiadała mi, że przedzierali się nocą przez bagna i gęste krzaki. Ojciec, jako inwalida, szedł bez obciążenia, matka dźwigała w worku ich dobytek. Ponieważ nie było mowy o zabranii rzeźb – wzięła jedynie ich fotografie. Za przeprowadzenie przez granicę zapłaciła biżuterią, którą dostała na pożegnanie od swojej matki. [...] Moja matka, ze względu na nieznaną języka polskiego, nie miała możliwości podjęcia jakiegokolwiek

⁴⁵ E. Bieńkowska, *Dom na Rozdrożu*, s. 153.

⁴⁶ E. Kuryluk, *Feluni*, s. 125.

pracy zawodowej ani działalności artystycznej. Sytuacja polityczna sprzyjała antyrosyjskim nastrojom, które [...] dotkliwie odczuła. Zaczęło dochodzić do konfliktów z rodziną Strzezińskich. Dla męża artystka zrezygnowała ze swojej ojczyzny i najbliższych, a tutaj nie znalazła przyjaznego klimatu. [...] Podczas okupacji [...] ojciec miał wyrzuty sumienia, bo choć był Polakiem, podpisał „listę rosyjską”. Odpowiedzialnością za swój czyn, identyfikowany ze zdradą patriotycznych ideałów, obciążał matkę. Ona zaś nie czuła wyrzutów sumienia, bo przecież zawsze była Rosjanką⁴⁷.

Potem, kiedy karta się odwróciła, kiedy wyrzucono ją [matkę – A.G.] z gazety za antypaństwową działalność: w latach pięćdziesiątych pisała artykuły o niecelowości zawiązywania spółdzielni produkcyjnych. Jako radna jeździła po wsiach i tłumaczyła chłopom, aby się jednak do spółdzielni nie zapisywali. Kiedy więc karta się odwróciła, pojawił się ten człowiek, który do tej pory był gdzieś w cieniu tych jej bluzek w groszki i tych furkoczących spódnic. Okazało się, że utrzymywała cały czas jego i jego rodzinę. Żona przymykała na wszystko oczy, dopóki mąż romansował z dobrze zarabiającą dziennikarką. Kiedy pieniądze się skończyły i my sami wpadliśmy w kłopoty, kiedy trzeba było sprzedawać co wartościowsze rzeczy z domu, inżynierowa postanowiła upomnieć się o swoje prawa legalnej żony. Przyszła pod dom nad jeziorem i wykrzykiwała pod adresem mamy, że zabrała jej męża i ojca dzieciom⁴⁸.

Inteligenckość i/lub lewicujący światopogląd matki (i ojca) zakłada ją potencjalną emancypację, obyczajową postępowość, ale te mogą okazać się dla córek pozorne – role matek bywają niekiedy przerażająco konwencjonalne. Ową konwencjonalność córki spychają na margines, podkreślając raczej wyjątkowość losów matek, wypisując je z paradygmatu Matki Polki – zbyt typowej, banalnej, a więc nieatrakcyjnej dla opowieści, która ma być przecież także opowieścią o autorce-córce. To, co zaburza skonstruowanie w autobiografii wystarczająco uwznioślającego, dowartościowującego portretu matki,

⁴⁷ N. Strzezińska, *Katarzyna Kobro*, s. 36, 46.

⁴⁸ M. Nurowska, *Po tamtej stronie śmierci*, s. 147. Ważną wersją opowieści o rodzinie – matce, córce oraz babce – są rozmowy Marii Nurowskiej z jej córką Tatianą Raczyńską oraz Martą Mizuro: M. Nurowska, T. Raczyńska, *Matka i córka w rozmowach z Martą Mizuro. Życie na inną nutę*, Kraków 2013.

ale też ojca, a niekiedy rodzeństwa (choć już w mniejszym stopniu), musi zostać „opakowane”, tak aby tworzyło spójną, godną narrację będącą świadectwem „prawdy” o życiu.

W takiej perspektywie pytanie o wstyd za matki, za ich wybory może ułatwić rekonstrukcję impulsów i intencji uwznioślenia matczynych biografii spisywanych przez córki. Tutaj wstyd traciłby swój rewelatorski potencjał, ale nakłaniałby do przemyśleń związanych z estetyzacją prywatności, które umożliwiłyby wyjście poza częste w interpretacji autobiografii rodzinnych kwestie mistyfikacji oraz skupienie się zarówno na politycznych i estetycznych aspektach pracy żałoby, jak i na autobiografii jako pracy pisarskiej.

Wstyd, wstręt i cielesność

Warto również zastanowić się nad tym, w jaki sposób estetyka wstrętu pomaga skonceptualizować rozważania o wstydzie i pamięci, o autobiograficznym tabu i egotyzmie. Kwestie te podejmują obok lektury autobiograficznych tekstów Janiny Katz⁴⁹ oraz Romy Ligoockiej⁵⁰, a także Ewy Kuryluk⁵¹ i Sylwii Zientek⁵². W narracjach kobiet, których tożsamość bywa opisywana jako niejednolita, nieokreślona, trop wstydu i wstrętu – szczególnie w odniesieniu do relacji między matką a córką – jest silnie obecny ze względu na płęć i podmiotowość, doświadczanie kobiecego „ja”, które wiąże się również z cielesnością.

Jeśli kategoria etniczności, narodu, do jakiego się przynależy bądź pragnie przynależć, wywołuje wiele emocji podlegających (auto)analizie, pogłębionej refleksji, to o „uwikłaniu w płęć” najczęściej się milczy bądź mówi półsłówkami, niczym o wstydlivym problemie, dla którego „brakuje nazwy”. To milczenie o „uwikłaniu w płęć” jest w [...] autobiografiach znaczące, nabrzmiałe, spęczniałe jak ciało, które wyrzucza z siebie nagromadzone przez lata toksyny. Wątpliwość odnośnie do

⁴⁹ J. Katz, *Pucka*, przeł. B. Sochańska, Warszawa 2008.

⁵⁰ R. Ligoocka, *Dobre dziecko*, Kraków 2012.

⁵¹ E. Kuryluk, *Feluni*.

⁵² S. Zientek, *Kolonia Marusia*, Warszawa 2016.

tego, co znaczy być kobietą, Polką, polską Żydówką, Polką o korzeniach żydowskich, rosyjskich, niemieckich itd., ale też tego, co się z ową kobiecością wiąże – jakie obowiązki i jakie prawa – wibruje pod tkaną tekstu i tylko czasem wзира ze szczelin i pęknięć, które rodzą się w kobiecym pisaniu⁵³.

Skoro dzięki wstrętowi obecnemu w tekście autobiograficznym uchwytny mógłby stać się wstyd, to pojawia się pytanie o to, na ile dzięki owemu wstrętowi docieramy do wstydliwych miejsc biografii matek i córek. W tekstach wspomnianych autorek – Katz, Ligockiej (a także fragmentarycznie Nurowskiej i Zientek) – córkom łatwiej jest odrzucić matczyną cielesność, a więc i seksualność, niż ją zaakceptować i poddać apoteozie⁵⁴. Można oczywiście wiązać to z odziedziczoną po ojcach patriarchalną postawą córek niepozwalających matkom na przyjemność, rozkosz, namiętność, a nawet patronujących podtrzymywaniu w społeczeństwie strategii sprawowania władzy nad seksualnością kobiet przez pojmowanie jej w kategoriach zachowań nieobyczajnych, nieprzyzwoitych, przynoszących zbrukanie, hańbę⁵⁵. Można też wysnuć inną – ale niewykluczającą poprzedniej – hipotezę o wpływających na problemy z cielesnością zawikłaniach tożsamościowych i córek, i matek, ich wielowarstwowych, pogmatwanych doświadczeniach oraz znaczeniu statusu społecznego.

Ciało zdradza to wszystko, co umysł próbuje wyprzeć: zapach strachu, smak upokorzenia, dreszcz obrzydzenia; bywa też, że tworzy przestrzeń oporu wobec społecznych norm, kulturowych wzorców tożsamości: (samo)okaleczenia, jadłowstręt, depresja jawią się jako reakcja represjonowanego „ja” na relacje władzy, akt niezgody na – nie tylko symboliczną – przemoc⁵⁶.

⁵³ A. Mroziak, *Akuszerki transformacji*, s. 330.

⁵⁴ Naszkicowany jedynie w tym miejscu temat wstydu związanego z seksualnością w kontekście relacji matka-córka w autobiograficznych narracjach kobiet (głównie pochodzenia żydowskiego) z pewnością wymaga bardziej wnikliwego omówienia w osobnym studium.

⁵⁵ Zob. L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiwicz, Kraków 2000, s. 100.

⁵⁶ A. Mroziak, *Akuszerki transformacji*, s. 348.

Idiosynkrazja uwidacznia się najbardziej w kreślonych przez córki portretach matek, szczególnie w fizjologicznych opisach ich wzbudzających odrazę ciał – starych, zmęczonych, owładniętych depresją lub chorobą psychiczną, spoconych, ubrudzonych jedzeniem, pod wpływem alkoholu czy ogarniętych seksualnym pożądaniem. Wyrażona na zewnątrz w taki sposób odraza czy nawet wstręt córek do matek może odpowiadać zamkniętemu, skumulowanemu w nich wstydu.

Matka stała przy piecu piekarskim, z zaczerwienionej twarzy spływał pot, a ubielone mąką ręce upstrzone były brązowymi plamami płynnej czekolady. Bluzka miała pod pachami ciemne plamy potu. [...] Sonia przestała mówić. Sprawiała wrażenie zmęczonej i jak zawsze, gdy była zmęczona, zła albo zdenerwowana, bardzo uwydatniały się jej żydowskie rysy. [...] Obserwowała twarz matki. Jak ona nienawidziła tego szklistego, histerycznego wyrazu jej oczu! [...] Matka gestykulowała swoimi drobnymi, pulchnymi rękami. [...] Poza tym już nie rozumiała, co matka mówi. Dalej wpatrywała się w jej ręce⁵⁷.

[Mama] dotyka ręką mojego czoła i policzków, by sprawdzić, czy nie mam gorączki. Chciałabym odtrącić tę rękę, która dotykała ciała obcego mężczyzny. Wstrętne! Tę chłodną, obcą dłoń, która już nie jest dłonią mojej mamy. Jest mi tak strasznie niedobrze... Sztynnięję cała pod tym dotykiem. Ale zachowuję się tak, jakby nic się nie stało. Moja mama nie może się dowiedzieć, że odkryłam jej tajemnicę⁵⁸.

Wstydiłam się jej. Najbardziej tych wcześniej zwiędłych warg, które pociągała krwistą szminką firmy Celia, ilekroć opuszczała nasze

⁵⁷ J. Katz, *Pucka*, s. 85, 248–249, 258–259. Podobnie – choć surowiej, bardziej naturalistycznie – o wyglądzie, cielesności matki pisze Maria Nurowska: „Stoisz naga. Stoisz zgarbiona, z obwisłymi piersiami i brzuchem starej kobiety. Twój brzuch jest niewspółmiernie duży i wypukły, pokryty pomarszczoną, żółtawą skórą. [...] Twoja noga od kolana w dół ma ostry czerwony kolor. Cała pokryta jest małymi, wilgotnymi rankami. [...] I nagle wszystko rozumiem. Po to była ta cała scena, po to tylko zdecydowałaś się obnażyć. Zawiodły słowa, postanowiłaś więc użyć swojego ciała. Lekarz bawi się młoteczkami. W jego wzroku wyczytałam, że on też wie. Jest mi wstyd, chcę jak najprędzej stąd wyjść”. M. Nurowska, *Po tamtej stronie śmierci*, s. 23–24.

⁵⁸ R. Ligocka, *Dobre dziecko*, s. 40.

mieszkanie w bloku z wielkiej płyty. Dzieci z mojej podstawówki szydziły z jej wyglądu i śmiały się z jej sztucznej szczęki. Mówiły, że wygląda staro, jakby była moją babcią. Skóra, kiedyś delikatna, teraz pomarszczona, przypominająca pergamin, zgaszone spojrzenie nieumalowanych oczu, wieczny papieros w kąciku ust, krótkie i ufarbowane na ciemny brąz włosy przypominające strukturą baranią sierść – wszystko to dodawało jej lat⁵⁹.

Ten flejtuch w rozchełstany szlafroku to...? Cofnęłam się odruchowo i spuściłam oczy. Ojoj! Na podłodze przebiegały w miejscu jak szalone boscie nogi, grube i czerwone jak u kumy. Ojoj! W sanatorium nie wyleczyli mamy? Wolałam na nią nie patrzeć. Lecz wtem coś wrzasnęło, wzrok poderwał się sam i zobaczyłam, że tuli do gołych piersi, związających aż do pępka, czerwone maleństwo z wielką głową i lokami jak smoła⁶⁰.

Obrzydzenie, jakie budzi wygląd, ciało matki, sprawia, że córka może zdystansować się wobec jej doświadczenia, a tym samym wobec odziedziczonych po niej, lecz niechcianego, odrzucanego losu. Wstręt, obrzydzenie podlegają tu jednak ambiwalencji⁶¹ – odrzucenie przez córkę fizyczności matki i bliskości z nią łączy się bowiem z zafascynowaniem procesem kształtowania się kobiecości matki, a także etapami dojrzałości cielesnej, docierania do seksualności córki. Wypowiedzenie wstrętu – niekoniecznie *explicite* – wiąże się we wspomnianych narracjach autobiograficznych nie tyle z wykluczającym, abiektałnym aktem, ile z gestem córki wobec matki, służącym podkreśleniu natężenia panującego w tej relacji.

Co więcej, można założyć, że metodą unikania wstrętu bywa wzniosłość, szczególnie wzniosłość kobieca:

Przywołanie pierwiastków cielesnych, które budzą wstręt, jest mocno związane z filozoficzną rewaloryzacją ciała, ponieważ obrzydzenie

⁵⁹ S. Zientek, *Kolonia Marusia*, s. 9.

⁶⁰ E. Kuryluk, *Feluni*, s. 74–75.

⁶¹ Zob. S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 169–191. W szerszym ujęciu zob. również J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

jest najbardziej fizycznym, docierającym do samych trzewi uczuciem. Przywołanie odrazy jest ze strony części sztuki szokującym zerwaniem ciągłości z tradycjami wartości estetycznej, ale może być jednocześnie postrzegane jako kontynuacja szacownej i cieszącej się uznaniem kategorii estetycznej: wzniosłości⁶².

Odwroceniem wstrętu, jego przewyciężeniem, nagłym rozładowaniem jest natomiast śmiech, podobnie jak wymioty.

Nagle rozładowanie napięcia, tak w postaci śmiechu, jak w postaci zwymiotowania, skutkuje przewyciężeniem wstrętu, kontaktem z „abiektynościami”, który nie prowadzi do trwałego zbrudzenia i kontaminacji. Z drugiej strony, wyśmianie, jako akt ekskluzji, samo w sobie przypomina odrzucenie, zwymiotowanie jako następstwo wstrętu⁶³.

Śmiech przechodzący w wyśmiewanie wywołuje zawstydzenie, co wskazuje na pewną nierozzerwalność tych dwóch afektów, ich równoległość. Ta równoległość przejawia się również w sytuacjach, gdy między dwójgim bliskich sobie osób niechęć, zniecierpliwienie czy irytacja zaczynają się z czasem przekształcać w pobłażliwość i specyficzną troskę, a nawet czułość. Dochodzi do tego najczęściej, gdy w relacjach między bliskimi pojawia się i dominuje starość, choroba, niesamodzielność, ze wszystkimi charakterystycznymi dla tych stanów afektami.

Wypowiedzenie przez autobiografkę wstrętu do matki służy – paradoksalnie – podkreśleniu łączących ich więzi, a także jest działaniem performatywnym – oto córka przez wielokrotne powtarzanie procesu odpominania, przez powrót do przeszłości i osadzenie w niej tabu wstrętu i wstydu, sankcjonuje usytuowanie podmiotu wobec matki i siebie, wytwarza własną opowieść o matce, przywołuje coś, co zaistniało, lecz często ulegało wyparciu. Zgodnie z tą analogią można przyjąć, że wstręt to zewnętrzny efekt afektu, natomiast wstyd kumuluje się raczej wewnątrz.

⁶² B.C. Freeman, *Feminine Sublime*, cyt. za: C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, przeł. A. Nacher, Kraków 2004, s. 160.

⁶³ W. Menninghaus, *Wstręt – teoria i historia*, s. 18.

Warto też zwrócić uwagę na to, że behawioralny paradygmat traumy i wstydu przejawia się – również metaforycznie – w ukrywaniu twarzy oraz w milczeniu. Nasilenie wstydu, wzmaganie lub uciszanie traumy, całkowita utrata miłości własnej i poczucia bezpieczeństwa wywołują reakcje obronne, do których bywa zaliczana także przemoc⁶⁴. Owa przemoc w powiązaniu z depresją objawia się jako autoagresja i autodestrukcja w autobiografiach Ligoockiej cierpiącej na jadłowstręt i depresję⁶⁵, Katz skrywającej w powieściach molestowanie seksualne, Nurowskiej będącej dorosłym dzieckiem alkoholiczki.

Wymienione przykłady nie tylko mogą potwierdzać destrukcyjne skutki bolesnych doświadczeń, powodujących u autorek utratę szacunku do własnego ciała, do samych siebie, także do swoich matek, ale również świadczą o tym, że wstyd warunkujący stan psychiczny podmiotu wynika z jego społecznie wytwarzanej roli. Rola ta jest podtrzymywana przez wspólnotę i ma charakter normatywizujący; wstyd jest narzędziem sprawowania władzy zarówno podmiotu nad sobą, jak i społeczeństwa nad podmiotem. Gdyby połączyć działanie wstrętu, wstydu, przemocy i władzy, to ciało anorektyczne stanowiłoby wersję najbardziej radykalnego „zasłaniania twarzy”, będącego w konsekwencji znikaniem ciała, pomniejszaniem jego granic, a zatem uwewnętrznieniem wstydu.

⁶⁴ Por. J. Gilligan, *Wstyd i przemoc. Refleksje nad śmiertelną epidemią*, przeł. A. Janowski, Poznań 2001, s. 123–145.

⁶⁵ Ciekawe wydaje się przeanalizowanie tego problemu w zestawieniu wspomnień chociażby Romy Ligoockiej (*Dobre dziecko*) ze wspomnieniami Heleny Janeczek (*Lezioni di tenebra*, Guanda 2011). O skomplikowanej zależności jadłowstrętu, anoreksji i odziedziczonej traumy Holocaustu w twórczości Janeczek zob. F.K. Clementi, *Helena Janeczek's "Lessons of Darkness": Uncharted Paths to Shoah Memory through Food and Language*, „Contemporary Women's Writing” 2012, No. 6, s. 1–19.

Topologie choroby

(Katarzyna Kobro i Nika Strzeмиńska,
Natalia Gałczyńska i Kira Gałczyńska,
Bożena Keff, Ewa Kuryluk, Magdalena Tulli)

W chorobie, wyznajmy to (choroba bowiem jest wielkim konfesjonalem), pojawia się pewna dziecięca szczerść, człowiek gotów różne rzeczy powiedzieć, wyrzucić z siebie prawdę, którą ostrożna przyzwoitość zdrowia chce ukryć. [...] To złudzenie, że świat tak jest ukształtowany, iż echem odbija każdą skargę, że ludzie tak są z sobą powiązani wspólnotą potrzeb i lęków, iż drgnienie jednej dłoni przenosi się na inną, że bez względu na to, jak dziwne przeżywa doświadczenia, inni już je mają z sobą, że gdziekolwiek powędrujemy myślą, inni już też tam byli. Wszystko to jest złudzeniem. Nie znamy własnych dusz, a co dopiero mówić o cudzych*.

Virginia Woolf

I believe that always, or almost always, in all childhoods and in all the lives that follow them, the mother represents madness. Our mothers always remain the strangest, craziest people we've ever met**.

Marguerite Duras

* V. Woolf, *O chorowaniu. Ze wstępem Hermione Lee*, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2010, s. 34–35.

** Cyt. za: B.L. Ettinger, *(M)Other Re-spect: Maternal Subjectivity the Ready-made Mother-monster and the Ethics of Respecting*, „Studies in the Maternal” 2010, No. 2 (1), s. 4.

W analizowanych przeze mnie autobiograficznych narracjach kobiet jednym z najczęściej podejmowanych tematów jest choroba. Dysfunkcje i słabości ciała, pamięci, psychiki – jako nieodłączne elementy każdego etapu egzystencji, a zwłaszcza procesu starzenia się – organizują codzienność i narracje, skupiając jak w soczewce problemy osobiste, rodzinne, ale też społeczne czy kulturowe. Nowotwory, gruźlica, niepełnosprawności, zawał serca, choroba Alzheimera, depresja, zespół stresu pourazowego, uzależnienia, natręctwa – stają się drugoplanowymi lub ukrytymi bohaterami opowieści wspomnieniowych i auto/biograficznych, istniejącymi w symbiozie ze swoimi „nosicielami”. Wyrysowywanie sylwetki matki, ojca, rodzeństwa, siebie jest więc skorelowane z tworzeniem portretu choroby, nawet jeśli jej obecność i żywioł nie są wyrażane wprost, lecz przebijają spomiędzy poszczególnych warstw biografii.

Maria Anto twierdziła, że w wychodzeniu z katastrof związanych z chorobami pomogła jej sztuka, a właściwie wspomnienie plenerów w Białowieży. Jej córka, Zuzanna Janin, niejednokrotnie podkreśla siłę matki, która po wylewie powodującym paraliż, amnezję i afazję szybko wróciła do pracy twórczej, nie eksponując tego doświadczenia w swojej sztuce. Później zmagala się jeszcze z nowotworem piersi i przeszła kilka operacji, po których zaczynała codzienne życie oraz malowanie jak gdyby nigdy nic. Bez dramatyzowania, rozczulania się nad sobą i obciążania bliskich. Na pytania o tajemnicze panaceum wyjaśniała: „Nie ma w tym grama mojej zasługi. To sprawa genów. [...] Jestem uparta, może mam ambicję, żeby się nie dać za wszelką cenę... ale to wszystko genetyka”¹.

Literatura i sztuka miała także autoterapeutyczny wpływ na poetkę i malarzkę-amatorkę Teresę Ferenc, która zmagala się z permanentną depresją po wydarzeniach wojennych na Zamojszczyźnie. Jej córka analizuje i przywołuje te momenty w improwizowanym dialogu z matką w biograficzno-wspomnieniowej narracji:

¹ Z *Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, w: *Maria Anto*, red. E. Olszewska, Warszawa 2004, s. 88.

Depresja jest otwartym przyznaniem się psychiki do tej pustki w ego. Czyli w twoim wypadku nawracająca depresja. Płacz, jakby to można było wypłakać. Leżenie w łóżku, jakby to można było wyspać. Wołałaś spać, bo liczyłaś na to, że kiedyś obudzisz się we właściwej jawie, w której będzie wesoło. I za któryś razem się udawało. [...] Wstawiałaś i zaczynałaś malować obraz. Albo pisać wiersz, jeden, drugi. Czasem kilkanaście. [...] To było jak „czystka duchowa” i budowanie z chaosu. Autoterapia przez twórczość².

Chorobie dużą część wspomnień poświęca również Sylwia Zientek, która stara się znaleźć przyczyny ogarniającego matkę marazmu i graniczącego z depresją niezadowolonia z życia. W przeciwieństwie do Marii Anto czy Teresy Ferenc, rodzicielka pisarki nie znalazła ukojenia swoich wewnętrznych dolegliwości w sztuce: „Zapewne nigdy nie przyszłoby jej do głowy – twierdzi córka – że dla osób wrażliwych i naznaczonych traumą szansą na szczęście jest obcowanie ze sztuką. Szkoda, że o tym nie wiedziała”³. Poza tym autorka przytacza relację z pola walki ze śmiertelnym nowotworem płuc matki, pod wpływem którego zmieniła się w postać jeszcze bardziej toksyczną i który zawładnął też życiem córek:

Opowiadając o swoim złym samopoczuciu po naświetlaniach, matka patrzy prosto w oczy – to lekarce, to nam, córkom. W jej spojrzeniu wyraźnie widać wyrzut i pretensję. [...] Byłaby raczej zadowolona z tego, jak wyglądał jej koniec. Najbardziej się bała tego, że tak jak przepowiadali lekarze, któregoś dnia po prostu się udusi. Chorzy na raka płuc kończą często na podłodze szpitalnej łazienki w kałuży wylewającej się z ust krwi. Na szczęście jej to nie spotkało⁴.

Córka Ireny Solskiej natomiast w krótkim posłowniu do jej pamiętnika notuje, że niezidentyfikowana wówczas choroba (prawdopodobnie odmiana Parkinsona), wywołująca ustawiczne drżenie kręgosłupa, głowy, rąk i co najgorsze – głosu, wymusiła koniec jej scenicznej kariery. Objawy choroby były bezlitosne wobec wymogów teatralnej

² A. Janko, *Mała Zagłada*, Kraków 2015, s. 166, 84.

³ S. Zientek, *Kolonia Marusia*, Warszawa 2016, s. 224.

⁴ Ibidem, s. 203, 211.

publiczności i zmusiły utalentowaną aktorkę do wycofania się z artystycznego życia. Uchodząca za „egerię modernizmu”, muzę artystów, wybitna i ceniona osobowość nagle stanęła przed wyzwaniem życia z poczuciem braku, pustki, niemożliwością realizowania twórczej pasji lub kontynuowania kariery. Żmudne próby opanowania chorego ciała i utrzymania trybu funkcjonowania sprzed choroby spłoty się w czasie z wojną, po której sławna aktorka nigdy już nie wróciła na scenę. Jak wspomina Anna Sosnowska, do ostatnich dni matka nie traciła nadziei na to, że jeszcze kiedyś zagra w teatrze:

Drżenie rąk i głowy i co najgorsze głosu dawało się ukryć na krótko, niestety występowało po wyjściu na scenę [...]. Głos jednak był najtrudniejszy do opanowania, im więcej się starała, tym sztuczniej to wypadło, skandowała słowa, robiła sztuczne przerwy. [...] Był to najgłębszy dramat, bo bez sceny żyć nie mogła. [...] Poza uniemożliwiającym wszystko drżeniem, była pełna życia, inicjatywy, inteligencji. I może nawet, gdyby to nie była właśnie Warszawa ze swym komediowym stylem, inne widownie umiałyby, dla jej wielkiego talentu, zapomnieć o tym kalectwie i czekać, aż się rozegra, by nadal być sobą? [...] Wierzyła niezachwianie, że się wyleczy, i nawet w ostatnich listach przed swym odejściem pisała do mnie o tym dniu, gdy się drżenia pozbędzie i znów wystąpi i zagra, jak nikt inny. Wierzyła silnie wbrew wszelkiej oczywistości. [...] stosownie do swej ostatniej woli udrapowana w białe prześcieradło, wyglądała po śmierci jak najpiękniejszy posąg grecki i miała wyraz triumfu, szczęścia i spokoju. Nareszcie zwyciężyła drżenie⁵.

Sposób ujęcia przez córki tematu choroby matek wyznaczają tory czytelnicze: przyjrzenie się zależnościom między chorobą a praktyką twórczą, zmaganiom ze schorzeniami ciała oraz rozpoznanie znaczenia choroby w budowaniu auto/biograficznej opowieści o sobie i /lub rodzinie. Zestawienie somatycznego obrazu chorującej i umierającej na nowotwór narządów rodnych matki z uwznioślonym portretem niepełnosprawnego i umierającego na gruźlicę ojca w narracjach Niki Strzemińskiej, przyjrzenie się dezorganizującym życie

⁵ A. Sosnowska, *Córka o Matce (w rocznicę urodzin Matki mojej)*, w: I. Solska, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1978, s. 199–200, 202.

rodzinne próbom ratowania ojca przed alkoholizmem i następnymi zawałami oraz nie tak spektakularnym zmaganiem matki z rakiem i depresją we wspomnieniach Kiry Gałczyńskiej czy też uwypuklenie samotnej i skazanej na niepowodzenie walki córek o zatrzymanie chorób psychiki i pamięci matek (jak u Keff, Kuryluk, Tulli) – pozwalają na sformułowanie rozważań dotyczących kulturowych oraz społecznych legitymizacji pisania o chorobie w literaturze autobiograficznej. W tym celu pomocne okazuje się uruchomienie kategorii pochodzących z obszaru kulturowych sensów choroby, pozwalające poszerzyć paradygmat auto/biograficznego mówienia/pisania o chorobie i kobiecości.

Wypisy z epikryzy

Choroba płuc to w sensie metaforycznym choroba duszy.
Rak może uderzyć wszędzie, jest więc chorobą ciała*.

Susan Sontag

W badaniach narracji wspomnieniowych Niki (właśc. Jakobiny Ingeborgi) Strzemińskiej o jej rodzicach – przede wszystkim o matce Katarzynie Kobro oraz pośrednio o ojcu Władysławie Strzemińskim – skupiam się na dysproporcjach między portretowaniem ich chorób, na strategiach konstruowania opowieści, a także na znaczeniu medycznego wykształcenia auto/biografki w jej praktyce pisarskiej (Nika Strzemińska była psychiatrą). Zacznę od przytoczenia dwóch obszernych fragmentów wspomnień o matce i ojcu, które uwypuklają problemy poddawane analizie.

Ostatnie dni życia mojej matki były jeszcze dramatyczniejsze. Schudła tak, że z największym trudem udawało mi się znajdować takie miejsca na zastrzyki, by nie zawadzić igłą o kości. Zасыpiała po nich na bardzo krótko, potem wracały potworne bóle. Coraz częściej powtarzały się krwotoki. Nie była w stanie prawie niczego przełknąć. Szkodziła

* S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016, s. 19.

nawet najdokładniej przetarta papka. Guzy zniekształcające głowę stały się coraz większe. [...] Nie wiem, z czyjej inicjatywy w połowie lutego przyjechało do matki pogotowie. Wzięli ją na nosze. [...] Pod wojskowym kocem była mała, skulona, prawie płaska. Zdawało się, że nie waży⁶.

[Ojciec] nie cierpiał fizycznie. Dlatego, w odróżnieniu od matki, chciał jak najpóźniej umrzeć. W ostatnich miesiącach życia ojciec wyglądał bardzo pięknie. Miał ogromne, chyba rozpalone gorączką, chabrowe oczy. Srebrzystosiwe, wijące się włosy, układające się wokół głowy na kształt aureoli – czyniły go podobnym do świętego ze starej ikony. Podczas rozmów ze mną z twarzy ojca zniknęło napięcie. Stopniowo stawała się spokojna, pogodna, promieniująca serdecznością. Uśmiechał się nieznanie⁷.

W przytoczonych fragmentach wspomnień Strzemińskiej estetyzacja przebiega podług obecnych w kulturze sensów choroby opartych na znanych figurach stylistycznych: metaforze, hiperboli, elipsie, alegorii, które wpływają na kształt narracji i profilują interpretację. Autorka – konstruując swój (długofalowy) projekt auto/biograficzny zorientowany na wywoływanie i podtrzymywanie pamięci o swoich rodzicach – realizuje dostępne, znane i zaaplikowane w kulturze schematy narracyjne opowieści o chorobie. Projekt ma charakterystyczny wymiar – polega bowiem na wielokrotnym przepisywaniu właściwie tego samego tekstu o rodzinie w wydawanych na nowo książkach, nadpisywaniu na już raz opowiedziane historie faktów dotąd pomijanych lub zapomnianych oraz poprawianiu tych opublikowanych, a w konsekwencji na ujawnianiu coraz bardziej szczegółowych elementów familijnej przeszłości.

Pomysł napisania tej książki dojrzewał we mnie bardzo długo. Pewnego dnia wpadł mi w ręce zeszyt, w którym zaczęłam robić notatki na temat moich rodziców, gdy miałam niespełna osiemnaście lat. Tamte wspomnienia, choć nieliczne, były wtedy jeszcze bardzo świeże i pomogły

⁶ N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 2001, s. 151.

⁷ Ibidem, s. 164.

mi przypomnieć sobie pewne fakty. Potem zamierzałam napisać wspomnienia o matce. Wreszcie zdecydowałam się opisać życie obojga, bo nie sposób ich losów oddzielić od siebie [...]. Postanowiłam opisać, jak naprawdę układało się, fatalne w ostatnim okresie, życie moich rodziców i dlatego tak się stało. Co prawda, nadal nie umiem na to pytanie jednoznacznie odpowiedzieć, ale jako ich córka i jako psychiatra, obeznany z ludzką psychiką, potrafię chyba lepiej te sprawy zanalizować, niż nawet wybitny historyk sztuki⁸.

Wydaje się, że auto/biografia oparta na figurze powtórzenia ma na celu podkreślenie doniosłości obu życiorysów oraz zwiększenie wyrazistości procesu ich utrwalania.

Cieszę się, że czasy, gdy mało kto o mojej matce pamiętał – dawno już minęły. Wielką satysfakcję sprawia mi stopniowe jej „wskrzeszanie” w ludzkiej świadomości. Dziś dużo mówi się o niej jako o człowieku i artystce w różnego rodzaju mediach. [...] Moje wspomnienia pokazują ją jako człowieka, a przede wszystkim jako żonę i matkę. Jako utalentowaną, wyprzedzającą swoją epokę, piękną, o oryginalnej urodzie kobietę, wspaniałego, dobrego, życzliwego człowieka i niewyobrażalnie oddaną, pełną poświęcenia matkę. Choć żyła w niewłaściwym czasie oraz w nieodpowiednim miejscu i dotknął ją ciężki los prekursorki – pamięć o niej zagościła teraz na dobre nie tylko w świadomości krytyków, ale i zwykłych ludzi, których poruszyły jej losy lub zainteresowała jej sztuka. Dobrze, że tak się stało⁹.

Gwałtowna obsesja upamiętniania, która w pewnym momencie ogarnęła Nikę Strzeмиńską – o czym wspominają po latach znajomi cytowani przez Małgorzatę Czyńską w książce *Kobro. Skok w przestrzeń*¹⁰ – w warstwie tekstowej ujawnia się często w paradoksalny

⁸ Ibidem, s. 7.

⁹ N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobro jako człowiek i artystka*, w: *Katarzyna Kobro (1898–1951). W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Łódź 2005, s. 16.

¹⁰ „Kiedy Nika Strzeмиńska ma siedemnaście, osiemnaście lat, próbuje spisać wspomnienia o rodzicach. Ale przerasta ją to, jest za trudne, zbyt bolesne. Odkłada sprawę na później. Pytania historyków sztuki o życie i twórczość Strzeмиńskich zbywa krótkimi »Nie wiem, nie pamiętam«. I chyba rzeczywiście stara się nie pamiętać. Bezpośredniego impulsu, by wrócić do przeszłości,

sposób. Paradoksalne jest chociażby to, że auto/biografka przedstawia swoją rodzinę, matkę i ojca, zarówno w uwznioślającym, jak i obnażającym trybie. Zaangażowanie i dowartościowanie mieszają się z dystansem i degradacją, a patos z batosem¹¹.

Co więcej, wydaje mi się, że tryb pisania o matce oraz relacja między kobietami mają charakter abiektalny. Niektóre fragmenty narracji mogą wskazywać na to, że do procesu ukonstytuowania siebie jako podmiotu dorosła Nika potrzebowała odrzucić, symbolicznie zwrócić wstrętne, wprowadzające dysharmonię, zaburzające stabilność „ja”¹² córki zespolone z „ja” matki, by zagwarantować osobne, samodzielne jestestwo. Julia Kristeva opisywała ten proces tak:

dostarczają spotkanie i ostra wymiana zdań z Włodzimierzem Sokorskim [...]. Po spotkaniu z Sokorskim Nika zaczyna zbierać materiały do książki. [...] W całym mieszkaniu pamiątki po rodzicach – na ścianie wisi ich zdjęcie. Nika wybrała to z czasów, kiedy byli młodzi i zakochani, tylko odcięła Przybosa. Nie ustaje w wysiłkach, by przywrócić pamięć o matce – dzwoni do byłych studentów Strzezińskiego, koresponduje z nimi, pisze scenariusze filmowe, po każdej publikacji o rodzicach wydzwania do gazet, wytyka dziennikarzom błędy i żąda sprostowań. »Przez lata codziennie o dziesiątej rano miałam od Niki telefon – wspomina Anna Wegner-Sumień. – Opowiadała tylko o rodzicach, tylko o nich chciała rozmawiać«. »W pewnym momencie stało się to trochę obsesyjne – stwierdza Marian Turski. – Po sukcesie książki Nika Strzezińska poczuła się nobilitowana jako pisarka i uznała, że ona jedyna ma tajemną wiedzę na temat rodziców. Szukała korzeni. Uwielbiała ojca, a zarazem sprawy sądowe i jego nienawiść do matki siedziały w niej jak zadra«. M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wołowiec 2015, s. 235, 251.

¹¹ „Batos [gr. *bathos* – A.G.] jest gwałtowną inwersją wysokiego stylu wypowiedzi, czyli subwersją wobec niego: wysokie, górnolotne zostaje zderzone z niskim, przyziemnym, co wywołuje efekt śmieszności bądź niedorzeczności [a także moim zdaniem np. oburzenia – A.G.] [...]. To rewers patosu, którego celem jest wywołanie efektu wzniosłości, współczucia bądź litości. [...] Batos nie tylko jest rewersem czy syjamskim bratem wzniosłości, ale i prawowitą materią codzienności [...]”. M. Zaleski, *Estetyka zmąconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie*, w: *Historie afektywne, polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015, s. 115.

¹² Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2008.

Wy-miot nie jest moim korelatem, który dałby mi oparcie na kimś albo na czymś innym, co pozwalałoby mi na większe lub mniejsze oddzielenie się albo autonomię. Z przedmiotu wymiot zachowuje tylko jedną jakość – przeciwstawienie się „ja” (*je*)¹³.

Abiekt pozwala zatem autorce-córcie na przeprowadzenie re-konstrukcji wzniosłej figury matki-artystki, by na jej zgłiszczach wznieść figurę adekwatną do potrzeb i wyobrażeń: przyszłych pokoleń, historii sztuki, środowisk społeczno-artystycznych, ale także do siebie, budując podstawy autopodmiotowości. W ten sposób najpierw zdegradowanemu, a następnie uformowanemu na nowo wizerunkowi matki może zostać nadana dostojna, szlachetna forma. Poza tym, dzięki snuciu narracji wspomnieniowej autorka-psychiatra może przepracować wstrząsające przeżycia z dzieciństwa, zapisać, a następnie przepisać dramatyczne obrazy.

[...] kryzys prowadzi pisarstwo na stronę wykrętów sensu i bierze się za obnażanie choroby. Bez *katharsis* literatura ta opowiada, rozpoznaje, ale także rozpowszechnia chorobę, która ją napędza. Jest przeciwieństwem dyskursu klinicznego – bardzo blisko niego, ale dba jedynie o drugorzędne zyski z choroby, kultywuje ją i oswaja, nigdy jednak nie wyczerpując¹⁴.

Literacki tekst biograficzny daje w ten sposób Strzemińskiej możliwość artykulacji i estetyzacji bólu wewnętrznego, uwalnia czy oczyszcza z ciężaru i rozpacz. Tym bardziej że na zmagania z tęsknotą, samotnością i osieroceniem nakładała się dręcząca nadświadomość wynikająca chociażby z zawodu autorki¹⁵. Wiedza me-

¹³ Ibidem, s. 8.

¹⁴ J. Kristeva, *Choroba bólu: Duras*, w: eadem, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 229, cyt. za: A. Galant, *Kobieta, literatura, medycyna*, w: *Kobieta, literatura, medycyna*, red. A. Galant, A. Zawiszewska, Szczecin 2016, s. 12.

¹⁵ Nika Strzemińska ukończyła Akademię Medyczną w Łodzi oraz była absolwentką antropologii na Uniwersytecie Łódzkim. Specjalizację z psychiatrii ukończyła w 1971 roku w Instytucie Psychiatrii i Neurologii w Warszawie, a doktorat obroniła w 1974 roku na podstawie pracy *Współzależność pewnych cech antropometrycznych z przebiegiem schizofrenii*. Pracowała w szpitalu w Tworkach

dyczna zapewne pomagała w wyjaśnieniu sobie przyczyn i skutków poszczególnych etapów choroby, ale wtajemniczenie w tajniki diagnoz i ich efektów wzmagało wizualizację umęczonego ciała, nasiłało przygnębiecie.

Zbieranie materiałów zaczęłam od wyprawy do Instytutu Onkologii w Warszawie, gdzie udostępniono mi dokumentację z dwumiesięcznej kuracji mojej matki. Jakże ciężko mi było czytać tę historię choroby. Przecież jestem lekarzem. Rozumiejąc każde zdanie, każde polskie i łacińskie określenie, wiedziałam, jaka treść się za nimi kryje. Najpierw jako dziecko, potem jako dorosła osoba pracująca sporo lat w szpitalu widziałam, jak potworne bywają ludzkie cierpienia¹⁶.

Opisy kwestii związanych z chorobami (i dysfunkcjami ciała) rodziców przybierają formę epikryz medycznych, choć nie są one względem obojga równoważne. Po 35 latach od śmierci matki córce udało się dotrzeć do dokumentacji medycznej w szpitalnym archiwum, z której wyimki przytoczyła w narracji. We fragmencie dostrzec można, jak świadomość autorki-psychiatry, wyrażona w komentarzu sformułowanym w podobnym diagnostycznym stylu, przeplata się ze wspomnieniami córki, która zapamiętała proces odchodzenia matki w sposób odpowiedni do dziecięcej obserwacji i świadomości.

W historii choroby napisano: „Chudnie. Budowa prawidłowa, odżywianie mierne”. Przy wzroście 164 cm ważyła wówczas 44,7 kg. Badanie wykazało, że zmiany nowotworowe objęły już niemal całą miednicę. Był to rak lity gruczołowy [*carcinoma solidum adenogenes*]. Zastosowano kilkudniowe leczenie radem, potem przez 6 tygodni była naświetlana promieniami rentgena. [...] Zobaczywszy matkę w szpitalu, przerażałam się jej wyglądem. Była jeszcze chudsza. Z udostępnionej mi po latach dokumentacji lekarskiej dowiedziałam się, że ważyła wtedy zaledwie 43 kilogramy. Męczyła ją bezsenność i stałe biegunki, jeszcze bardziej osłabiające jej nadwątlone siły. Niestety, dolegliwości te były nieodłącznie związane z leczeniem promieniami [...]. Matka pokazała mi

i współpracowała z Polską Fundacją Alzheimerowską. Była pierwszą polską learką okrętową, pracującą na statkach handlowych przez 17 lat.

¹⁶ N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, s. 8.

swój brzuch. Boczne części, poddawane naświetlaniu przybrały niemal czarne zabarwienie¹⁷.

Epikryzę ojca Strzemińska przytacza lakonicznie¹⁸. Można zakładać, że autorka albo nie widziała potrzeby spisania oczywistych objawów gruźliczych, albo nie dotarła do szczegółowych dokumentów szpitalnych, albo też był to celowy zabieg konstrukcyjny, uwypuklający różnice w portretowaniu nowotworu matki i gruźlicy ojca. W interpretacji ów kontrast w modelu opowiadania o umieraniu rodziców należałoby wiązać ze statusem towarzyszącej im w tym czasie córki. Nika Strzemińska w momencie zaostrenia się dolegliwości matki pełniła bowiem funkcję opiekunki, a nawet pielęgniarki¹⁹, z umierającym ojcem spotykała się natomiast jedynie w szpitalu, zazwyczaj wtedy, gdy otaczali go zafascynowani i zatroskani uczniowie lub gdy podobno do ostatnich tygodni życia tworzył (powieść, rozprawę teoretyczne). Choroba matki zapisała się w pamięci córki obraza-

¹⁷ Ibidem, s. 137.

¹⁸ „Podczas badań wyszło na jaw, iż Strzemiński ma bardzo zaawansowaną gruźlicę. Określali ją później mianem prosówki. Kaszel, który miał od lat i uważał za skutek palenia papierosów, okazał się objawem ciężkiej choroby”. Ibidem, s. 160.

¹⁹ Oprócz Niki umierającą Kobro opiekowały się także zaprzyjaźnione sąsiadki: Lucyna Wegener, Zofia Baszkirow, oraz znajomi: Ola [Jackiewiczowa] Ozerkowska, Krystyna Skowron, duchowny Mikołaj Lenczewski. Strzemińska w swoich tekstach wspomina o nich na marginesie i mimochodem lub wcale, podkreślając niejednokrotnie osamotnienie w opiece nad nią. Pisze np.: „Nastąpiły półroczne męczarnie w domu, podczas których matka była zdana niemal wyłącznie na moją opiekę. Miałam wówczas 14, później 15 lat. Nauczyłam się robić zastrzyki (ćwiczyłam wówczas na własnym ciele) i aplikowałam matce coraz częściej kolejne dawki morfiny lub pantoponu. Bóle ustępowały na coraz krócej. Zupełnie nie potrafiłam zapobiegać krwotokom, które powtarzały się coraz częściej. Lekarze pogotowia, po udzieleniu pierwszej pomocy, zostawiali ją w domu. Nie wiem, z czyjej inicjatywy w połowie lutego 1951 roku przyjechała po matkę karetka”. N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro jako człowiek i artystka*, s. 16. Niewymienianie we własnych opowieściach wspomnianych postaci świadczy raczej o niepełnej i nieszczegółowej pamięci tamtych chwil niż o niewiedzy. Poza tym w ten sposób autorka-córka mogła świadomie podkreślać niewspółmierność wieku do pełnionej funkcji i nieco dowartościowywać swoją dziecięcą postawę. O roli najbliższych osób pielęgnujących Kobro i dbających o nastoletnią Strzemińską zob. M. Czyńska, *Kobro*, s. 214–215.

mi krwotoków, odleżyn oraz jękami z bólu, choroba ojca zaś wido-
kiem jego chabrowych, rozpalonych oczu oraz sterylnej sali szpital-
nej, którą studenci zamieniali w wykładową.

Któregoś upalnego, czerwcowego dnia matka długo nie wracała z rady
pedagogicznej. Zaniepokojona przedłużającą się nieobecnością, wy-
szłam jej naprzeciw. Słaniając się, szła powoli przez las. Jej tenisówki
były zalane krwią. Miała krwotok z dróg rodnych. Podpierając mat-
kę, pomogłam jej dotrzeć do domu. Dopiero wtedy uzmysłowiłam so-
bie, jak bardzo była chuda, wymizerowana i blada. [...] Zapytałam sa-
nitariusza, dlaczego ją zabierają. Powiedział, że nie jest to widok dla
dziewczynki w moim wieku. [...] Pojechałam razem z matką. [...] Od-
wiedziała matkę co dzień. Mówiła coraz bardziej niewyraźnie. Można
było zrozumieć zaledwie pojedyncze słowa²⁰.

[Ojciec] Nie cierpiał fizycznie. Dlatego, w odróżnieniu od matki, chciał
jak najpóźniej umrzeć. [...] Ojca umieszczono na sali z trzema inny-
mi chorymi. Leżał najbliżej drzwi. Przy jego łóżku gromadzili się daw-
ni studenci. Nadal prowadzono rozmowy o sztuce. Był to dalszy ciąg
tych specyficznych wykładów, które [...] prowadził w domu dla naj-
bliższych uczniów. [...] Pamiętając cierpienia poprzedzające śmierć
matki, nie przychodziło mi wówczas do głowy, że dni ojca są już poli-
czone, a jego stan – krytyczny. Kiedy otrzymałam ze szkoły skierowa-
nie na obóz narciarski [...], nie miałam żadnych skrupułów, aby poje-
chać do Zakopanego²¹.

Interesujące jest to, że w tekstach Strzemińskiej oprócz opisu jej oso-
bistych doświadczeń i emocji można znaleźć odniesienia do sposo-
bu metaforyzacji raka i gruźlicy, który funkcjonuje w obszarze kul-
turowych sensów choroby. Opisywanie chorób nowotworowych
jako procesów biologicznych, fizjologicznych szczególnie odrażają-
cych i szokujących w kontraście do uwznioślającego i uduchowione-
go stanu, w jakim znajdują się gruźlicy, to stały element romantycz-
nej figuracji w literaturze i sztuce. Pisała o tym Susan Sontag w eseju
Choroba jako metafora:

²⁰ N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, s. 136, 150–151.

²¹ *Ibidem*, s. 160–161, 167.

Gruźlica to choroba czasu: przyspiesza życie, czyni je bardziej wyrazistym, uduchowionym. [...] Rak nie tyle biegnie, ile rozwija się etapami; jest także (w ostatecznym rachunku) „terminalny”. Rak działa powoli, podstępnie [...]. Przez ponad sto lat gruźlica była ulubionym sposobem nadawania śmierci znaczenia – chorobą budującą i wyrafinowaną. [...] Umierający gruźlik przedstawiany jest jako człowiek piękny i uduchowiony; umierający na raka, upokorzony przez strach i cierpienie, jest ograbiony z wszelkiej zdolności do autotranscendencji. [...] Podczas gdy gruźlica nabiera właściwości związanych z płucami, należącymi do górnej, uduchowionej części ciała, rak znany jest z tego, że atakuje często te organy [...], o których mówi się z zażenowaniem. Posiadanie guza wywołuje zwykle uczucie wstydu [...]²².

Śmierć na raka jest obrazowana jako bolesna, fizjologiczna, obrzydliwa, a co za tym idzie – haniebna, upokarzająca. Gruźlica zaś ma charakter melancholijny, stanowi domenę ludzi wrażliwych, twórczych, wyjątkowych, innych niż wszyscy; to choroba artystów. Podtrzymywanie paradygmatu choroby w kulturowych ramach opowieści znajduje odzwierciedlenie także w narracji Strzemińskiej – oto otrzymujemy dwa skrajnie przeciwstawne portrety żałobne: fizjologicznego, zniekształconego, zanikającego (nawet martwego za życia) ciała Kobra oraz bezcielesnego, efemerycznego, artystycznie genialnego ducha Strzemińskiego. Taki schemat figuracji potwierdza również binarność stereotypowych kategorii, które nieświadomie lub celowo zostały wprowadzone do narracji. Opisy zdeformowanych ciał podlegają zakorzenionym w kulturze schematom reprezentacji kobiecej i męskiej choroby – niesprawność ojca jest konsekwencją bohaterkiej walki na froncie pierwszej wojny światowej²³, natomiast zniekształcona przerzutami, odpychająca sylwetka matki to skutek wyniszczającego ją nowotworu organów płciowych.

²² S. Sontag, *Choroba jako metafora*, s. 15, 17–119.

²³ Temat jest badany z ciekawej perspektywy studiów nad męskością. Zob. np. W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2017; idem, *Pamiętniki inwalidów wojennych – PRL i (re)konstruowanie okaleczonych ciał*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2017, nr 1, s. 139–150.

We wspomnianym eseju Sontag zwraca uwagę na to, że:

W sensie metaforycznym [nowotwór – A.G.] jest nie tyle chorobą czasu, ile chorobą lub patologią przestrzeni. Główne jego metafory nawiązują do pojęć z zakresu topografii (rak „rozszerza się”, „rozprzestrzenia”, „przerzuca”; guzy są „usuwane drogą chirurgiczną”) i jego najbardziej przerażającą konsekwencją, oprócz samej śmierci, jest okaleczenie lub amputacja jakiejś części ciała²⁴.

To dla interpretacji wspomnieniowych narracji Strzemińskiej szczególnie ważne, ponieważ pozwala mi na wyjście poza eksploatowaną najczęściej geograficzną kategorię topografii, sprowadzającą się zasadniczo do metafory mapowania chorego ciała, i wykorzystanie matematycznej kategorii topologii²⁵. O ile – mówiąc w skrócie – topografia zajmuje się badaniem ukształtowania powierzchni, o tyle topologia wykorzystywana jest do badania kształtów, własności figur, które nie ulegają zmianie nawet po radykalnym, ciągłym zdeformowaniu. Aplikuję tę kategorię zarówno w odniesieniu do koncepcji Kobro na temat awangardowej rzeźby i abstrakcyjnego pojęcia nieskończonej przestrzeni, jak i do analizy auto/biograficznego tekstu przede wszystkim ze względu na transgresywny wymiar tej kategorii – czasoprzestrzeń topologiczna pozwala na wyjście poza zawężający kartograficzny opis powierzchni relacji rodzinnych oraz tekstu auto/biograficznego i na dostrzeżenie niebinarności, rozciągliwości, plastyczności²⁶ prywatnych konstelacji.

²⁴ S. Sontag, *Choroba jako metafora*, s. 16.

²⁵ Na temat matematycznej teorii topologii zob. np. W.G. Bołtiański, W.A. Jefremowicz, *Zarys podstawowych pojęć topologii*, przeł. A.W. Mostowski, Warszawa 1965.

²⁶ Francuska filozofka Catherine Malabou, która w swoich teoriach łączy psychoanalizę z neurologią, posługuje się kategorią „plastyczności” w odniesieniu do podmiotowości: „Podmiot, o którym pisze [Hegel – A.G.], nie jest ani uległy, ani w pełni odporny na wpływy, lecz plastyczny; jest czymś »pomiędzy«. Zgodnie ze słownikową definicją plastyczność oznacza pewną własność materii, dzięki której jest ona płynna i odporna zarazem. Raz uformowana, nie może powrócić do poprzedniego stanu, jak marmur w rękach rzeźbiarza. Interesująca jest w plastyczności ta gra otwartości i oporu”. C. Malabou, *To samo jest różne. Catherine Malabou w rozmowie z Noëlle Vahanian*, przeł. P. Sawczyński, „Znak”

W tym kontekście znaczące okazuje się to, że figurą ciągłą zmiennej, nieskończonej przestrzeni topologicznej jest znana także w literaturoznawstwie wstęga Möbiusa, która sprawdzałaby się w tekstowej analizie modelu nierozwiązywalnych uwikłań, wzajemnych zapętleń. Charakterystyczne dla wstęgi Möbiusa nieuchwytnie przechodzenie, przenikanie może doskonale wizualizować między-ludzkie zależności w sferze prywatnej, intymnej, cielesnej²⁷. Co więcej, znany teoretyk afektów, Brian Massumi, formułując rozważania na temat topologii architektury, biogramów i ciała, powołuje się na tę kategorię w opisie doświadczenia:

Prioprioceptywny wymiar doświadczenia został opisany jako jeden z dwóch wymiarów empirycznych. Ale te dwa wymiary były również opisane jako nakładające się na siebie. To nakładanie się euklidesowego i nie-euklidesowego na siebie i poza sobą nawzajem jest zrozumiałe tylko w terminologii topologicznej. Obracalny wymiar pomiędzy przestrzenią ilościową i jakościową jest już sam w sobie topologiczną figurą – ponieważ topologia już w tym figuruje. To topologiczna hiperfigura. Nie-euklidesowe, jakościowe i dynamiczne lepiej niż to, co euklidesowe, ilościowe i statyczne, obejmuje walor tej podwójnej właściwości. Mówiąc w skrócie, żeby połączyć jedno z drugim, trzeba wykonać ruch pomiędzy. Trzeba zawinąć doświadczenie z powrotem na nie samo. Trzeba przekręcić jeden z wymiarów doświadczenia na drugi i powiązać ze sobą w tej operacji. To oznacza, że wszystkie orientacje, wszystkie przestrzenie są operatywnie objęte przez topologiczny ruch – z którego wywodzi się na pierwszym nie-miejscu²⁸. Przestrzeń

2016, nr 4, s. 63. Zob. szerzej: eadem, *Introduction: Plasticity and Flexibility for a Consciousness of the Brain*, w: eadem, *What Should We Do with Our Brain*, transl. S. Rand, New York 2008; eadem, *Plastyczność a cierpienie mózgowe i psychiczne*, przeł. M. Burzyk, „Znak” 2016, nr 4, s. 68–75.

²⁷ Pisała o tym m.in. Elizabeth Grosz w swoich rozważaniach na temat feminizmu korporalnego. Korzystam z omówienia teorii Grosz przez Monikę Świerkosz w jej tekście: *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 75–95.

²⁸ Massumi używa tu gry słów („in the first place” / „in the first nonplace”): „This means that all orientation, all spatialization, is operatively encompassed by topological movement – from which it derives in the first nonplace”.

doświadczenia jest rzeczywistą, literalną, fizyczną topologiczną hiperprzestrzenią transformacji²⁹.

Refleksje Massumiego o przestrzeni doświadczenia i topologicznej hiperprzestrzeni mogą być interesujące dla studiów nad autobiografią także w odniesieniu do zapętlenia [*looping*] pamięci. Migawki z przeszłości – pozrywane, zniekształcone, niepełne, nakładające się na siebie – stanowią jeden z przykładów tego, jak za pomocą teorii topologicznej można skonceptualizować procesy wspomnieniowe utrwalane w literaturze.

Na przykładzie auto/biograficznych opowieści Strzemińskiej-córki o matce i ojcu należałoby moim zdaniem przyjrzeć się bliżej kategorii, którą nazwałam topologią choroby. Moją ciekawość budzi to, w jaki sposób fenomen cielesności oraz choroby spleta się z nieograniczonymi i nieustannie przekształcającymi się (czy też przekształcanymi) pozycjami podmiotowymi członków rodziny, a także jaki ma to wpływ na auto/biograficzny tekst.

Nieeuclidowska czasoprzestrzeń topologiczna częściowo wiąże się z podejściem do przestrzeni reprezentowanym przez twórców awangardy, do której należeli Kobro i Strzemiński. Ich teorie na temat czasu, przestrzeni i formy dzieła sztuki można wytłumaczyć następująco:

Czas i przestrzeń tworzą jeden skończony układ odniesień, bez wyraźnie oznaczonych krańców, którego wyróżnikiem jest zmienna gęstość materii. [...] Przestrzeń w dziełach twórców międzynarodowej awangardy przestała być pustką rozciągającą się wokół przedmiotów [...]. Jest zarazem nieporuszona i pełna ruchu, wydaje się żyć i oddychać, bezformenna, choć jest źródłem wszystkich form, bezimienna, choć jest początkiem wszystkiego, co posiada nazwę. Przez nią wszystkie struktury uzyskują znaczenie, wyrażają uniwersalne życie, które przez nie

²⁹ B. Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham–London 2002, s. 184. Co ciekawe, teoretyk w odniesieniu do doświadczenia i topologii używa metafory oraz słownictwa charakterystycznych dla opisu czynności związanych z papierem lub materiałem (wprowadza phrasal verbs: „holding into, holding out, holding back”). Zapewne jest to pomocne w wizualizacji abstrakcyjnych rozważań.

przeplęwa. Nie jest już otoczką utworzoną wokół przedmiotów, lecz ich esencją, uzasadnieniem istnienia form i podziałów wewnętrznych³⁰.

W przeciwieństwie do kompozycji i formy, które porządkują rzeźbę oraz łączą ją z przestrzenią w koherentną jedność³¹, układu rodzinnego nie sposób obliczyć tak, aby wszystkie jego elementy harmonijnie ze sobą współgrały, tworząc spójną całość³². Układ rodzinny Kobra i Strzemińskiego rządził się innymi prawami, jego proporcje zależały od sytuacji społeczno-ekonomicznej, kwestii narodowościowych i tożsamościowych, a nawet językowych, a przede wszystkim twórczych i egzystencjalnych priorytetów, codzienność zaś polegała na przejmowaniu władzy i walczeniu o racje, a w konsekwencji na próbach utrzymywania honorowej postawy³³.

Choroba Kobra stanowiła centralny punkt na wykresie przecinających się krzywych tworzących układ wzajemnych zależności. Artystka nie troszczyła się o swoje zdrowie, ponieważ czas i energię

³⁰ J. Zagrodzki, *Wewnątrz przestrzeni*, w: *Katarzyna Kobra (1898–1951)*, s. 71.

³¹ W jednym ze swoich teoretycznych tekstów Kobra pisała: „Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część tej przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. Jedność rytmu powstaje wskutek jedności skali obliczeniowej. Harmonia jedności jest zewnętrznym objawieniem liczby”. K. Kobra, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2, cyt. za: *Katarzyna Kobra (1898–1951)*, s. 156.

³² „Rzeźby Kobra oparte są na podobieństwie strukturalnym i spełniają wszelkie warunki dzieł obliczanych matematycznie, ale matematyczna formuła zastosowana do ich konstrukcji jest jednocześnie formułą życia, stale obecną w świecie przyrody, stąd ciągle nawiązania do złotego podziału, do liczb Leonarda z Pizy. Właśnie w sztuce możliwa jest przemiana form struktury organicznej w nadstrukturę estetyczną”. J. Zagrodzki, *Wewnątrz przestrzeni*, s. 76.

³³ Dość mocno krytykowany był z powodu braku pełnego tła rodzinno-biograficznego ostatni film Andrzeja Wajdy *Powidoki* (scen. A. Mularczyk, 2016, 98 min), inspirowany biografiami Strzemińskiego, w którym postać Katarzyny Kobra jest zmarginalizowana i deprecjonowana. Strzemiński zostaje sportretowany jako wybitny artysta i szlachetny człowiek, zniszczony przez sowiecką władzę, a później chorobę. Wajda przedstawił wybieloną figurę geniusza, nie wspominając nawet o tym, że gdyby nie twórczy talent Kobra i jej wieloletnia opieka nad niesprawnym mężem, Strzemiński nie zostałby sławnym i docenianym artystą, wykładowcą. Niestety, w ten sposób po raz kolejny postać wybitnej artystki Katarzyny Kobra została przysłonięta postacią jej męża.

poświęcała na walkę w sądzie o uniewinnienie jej z niesprawiedliwego zarzutu „odstępstwa od narodowości polskiej” (wywołanego donosem Strzeмиńskiego) oraz o nieodbieranie jej praw rodzicielskich wobec córki (czego żądał Strzeмиński). „Lekarz przyjmujący matkę do szpitala zanotował podane przez nią dolegliwości. Trwały one już trzy lata. Gdyby nie sprawy w sądzie, prawdopodobnie wcześniej zgłosiłaby się do przychodni”³⁴ – wspomina Strzeмиńska. Kobro lekceważyła symptomy choroby, które pojawiały się już w trakcie sądowych procesów, bagatelizowała i ukrywała dolegliwości³⁵, wypierała je ze swojej świadomości ze strachu, ale też z powodów finansowych – już wtedy bowiem popadała w nędzę. Była ponadto bardzo samotną osobą, bez rodziny i przyjaciół, poza środowiskiem artystów, wykładowców, studentów. Wszystko to znalazło odbicie w biografii córki, a co za tym idzie – autopatografizującej³⁶ opowieści.

Postawa matki, która w chorobie nie była w stanie zatroszczyć się o samą siebie i dziecko, splata się z rolą córki, która musiała się nią zająć i ją pielęgnować. Nagle społecznie usankcjonowane pozycje się odwróciły – dziecko troszczyło się o osobę dorosłą. To ważny motyw, szczególnie jeśli przypomnieć okoliczności poznania się rodziców Niki. W 1915 roku w Moskwie młoda, siedemnastoletnia Kobro pracuje wolontaryjnie w szpitalu, dbając o rannych żołnierzy, gdzie poznaje okaleczonego, dwudziestodwuletniego Strzeмиńskiego, którym opiekuje się wyjątkowo troskliwie.

³⁴ N. Strzeмиńska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, s. 137.

³⁵ „Na domiar złego samopoczucie matki jeszcze się pogorszyło. Zaczęła wyraźnie chudnąć, co tłumaczyła sobie nerwowymi przeżyciami. Bóle w krzyżu dokuczały jej prawie co dzień. Sądziła, że odzywa się odbita przed laty nerka. Brakowało jej czasu, aby zainteresować się dolegliwościami ginekologicznymi. Mając wówczas 51 lat, bagatelizowała wszystkie nieprawidłowości, wiążąc je z klimakterium. [...] Gdy matka uzyskała uniewinnienie, poczuła się wreszcie bezpieczna, ale zdrowie jej było już bardzo nadwątlone. Dotychczas się nie leczyła. Szkoda jej było czasu na kurację. [...] Następane trzy miesiące matka żyła ze świadomością, że prawdopodobnie niebawem trafi do więzienia. Nie miała możliwości ani czasu, aby zatroszczyć się o własne zdrowie”. Ibidem, s. 134–136.

³⁶ Zob. szerzej o literaturze autopatograficznej: I. Boruszkowska, *Autopatografia*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2 (7), s. 125–135.

Po maturze zaczęła wraz z koleżankami odwiedzać rannych żołnierzy w szpitalu im. Prochorowa w Moskwie. Podawała im napoje i jedzenie oraz pomagała zmieniać opatrunki. Ranni opowiadali jej o swoich losach, o okrucieństwach wojny i zniweczonych planach życiowych. Tu poznała ciężko okaleczonego Władysława Strzemińskiego, wówczas oficera saperów, swojego przyszłego męża. [...] Moja matka spędzała z nim dużo czasu. Z entuzjazmem typowym dla młodej dziewczyny opowiadała o swojej fascynacji działalnością artystyczną, a przede wszystkim rzeźbieniem. Pokazywała swoje szkice i rysunki. Dzięki niej mój ojciec zainteresował się sztuką i w przyszłości poświęcił jej bez reszty swoje życie³⁷.

Jego opiekunką i pielęgniarką zostanie przez następne 20 lat, a nawet dłużej, już po urodzeniu córki. Nika – nawykła do widoku żony-matki jako domowej pielęgniarki, do roli odpowiedzialnej opiekunki, hardej kobiety, zawsze na (nie tylko) domowym posterunku – „odzieżycy” i będzie powielać nawykowe mechanizmy swojej matki, najpierw troszcząc się o jej zdrowie, a następnie o pamięć po niej.

Znamienne, że właśnie w opisach rytuałów dbania o rodzinę najbardziej uwidacznia się nobilitujący stosunek Strzemińskiej do Kobro:

Jego inwalidztwo nakładało na nią znacznie więcej obowiązków niż zwykle przypada w udziale kobietom. [...] Ojciec, mimo znacznej sprawności i dużej siły fizycznej, wymagał pomocy przy licznych czynnościach łatwych dla kogoś zdrowego, a prawie niewykonalnych dla człowieka bez ręki i nogi. Matka musiała smarować mu chleb, kroić na talerzu każdy kęs jedzenia, wbijać gwoździe w ściany, wieszac na wystawach i w domu obrazy, aby ojciec mógł je z właściwej odległości obejrzeć, myć pędzle, ostrzyć ołówki. Nie sposób wymienić wszystkich prac, które oprócz prowadzenia domu przez całe życie wykonywała moja matka. Pewnie tak do nich przywykła, że te obowiązki i wszelkie ograniczenia zdawały się jej oczywistymi³⁸.

³⁷ N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 2004 (wydanie 2 rozszerzone), s. 34.

³⁸ *Ibidem*, s. 42–43.

Córka podkreśla poświęcenie matki, która z powodu kalectwa ojca, a następnie swego macierzyństwa zaprzestała kontynuowania twórczości, pozwoliła rozwijać się karierze artystycznej i naukowej Strzeмиńskiego, podczas gdy sama popadała w stan twórczej hibernacji, co miało konsekwencje w powolnym wymazywaniu jej dokonań i jej osobowości z historii sztuki na długie lata. (Miał na to oczywiście wpływ Strzeмиński, który blokował Kobro możliwość pracy akademickiej)³⁹. Wyrzeczenie i oddanie – zwłaszcza kulminacyjny moment zniszczenia przez Kobro w czasie okupacji odnalezionych na śmietniku i schowanych w piwnicy jej najsławniejszych, drewnianych rzeźb, opisywany zresztą kilkakrotnie w różnych tekstach wspomnieniowych⁴⁰ – wywołują w córce uznanie i szacunek. Co cie-

³⁹ Strzeмиńska wspomina: „O tym, że matka podczas okupacji osobiście ratowała dzieła Strzeмиńskiego oraz że po wyzwoleniu nie włączyła się do życia zawodowego i artystycznego, wiedziałam z jej relacji. Twierdziła, iż z winy ojca nie dano jej katedry rzeźby w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. [...] Do końca życia była przekonana, że gdyby nie protest męża, wykladałaby w PWSSP. A tak, pozbawiona możliwości tworzenia, przekazywania młodszemu pokoleniu swoich artystycznych poglądów, w nędzy wegetowała na uboczu, zastanawiając się nad każdym groszem i odejmując sobie jedzenie od ust, aby nakarmić dziecko”. N. Strzeмиńska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, s. 102.

⁴⁰ „Pod koniec okupacji w domu skończyły się zapasy drewna i węgla na opał. Pamiętam, jak ojciec zarzucał wtedy matce niegospodarność i oskarżał, że przez to nie ma na czym ugotować dla mnie jedzenia. Matka milczała. W pewnej chwili zmieniła się na twarzy, odsunęła klapę w podłodze kuchni i bez słowa zsunęła się po drabinie do piwnicy. Widziałam, jak nieruchomo stoi na opróżnionej ze szczapek i węgla podłodze. Potem chwyciła siekierkę i zaczęła rąbać swoje drewniane rzeźby, które dawniej uratowała przed hitlerowcami z narażeniem własnego życia i przez całą okupację bardzo starannie przechowywała. Wyniosła je w wiaderku, wrzuciła do pieca i na tym drewnie ugotowała dla mnie gorący posiłek. Nie mogę do końca pojąć, dlaczego wówczas spaliła swoje rzeźby? Może czekała na protest ze strony ojca, na jego słowa, że rzeźby te są znacznie cenniejsze niż drewno, z którego zostały zrobione? A może w ten sposób demonstrowała skrytą głęboko nadzieję, że w przyszłości stworzy inne, jeszcze lepsze kompozycje przestrzenne? Między rodzicami nigdy nie padło ani jedno zdanie na temat spalenia rzeźb, choć mój ojciec przy różnych okazjach wypowiadał wiele gorzkich, krzywdzących matkę słów”. N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobro*, s. 46–47. W przytoczonym fragmencie warto zwrócić uwagę na przynajmniej dwie kwestie. Po pierwsze, choć w momencie tego zdarzenia Nika Strzeмиńska miała 9 lat, to było ono dla niej na tyle wstrząsające, że zapisało się

kawe, Strzezińska nie wspomina tej sytuacji jako dziecko ogarnięte poczuciem winy wobec faktu porąbania i spalenia kompozycji przestrzennych (matka poświęciła rzeźby, by ugotować dziecku ciepły posiłek), lecz wydaje się traktować ten dramatyczny epizod jako emblemat heroicznej postawy matki, dający córce powód do dumy. Podkreślając predyspozycje Kobro do poświęceń, Strzezińska wpisuje ją w model matki męczennicy, matki Polki, ofiarniczej i cierpiącej niesprawiedliwie, ale w słusznej, bo macierzyńskiej sprawie.

Wiedza medyczna zgłębiona i stosowana w życiu zawodowym przez Strzezińską już w dorosłym życiu w tym kontekście może być istotna, ale nie jest jedynym kluczem do odczytania jej praktyki pisarskiej. W latach 70. i 80. w Polsce psychiatria biologiczna została zastąpiona psychiatrią humanistyczną⁴¹, która zmieniła podejście do pacjentów i terapii. Zaczęto przykładać większą wagę do takich kategorii, jak: empatia, przyjaźń, więzi międzyludzkie, autonomia, podmiotowość, które unaukowiono. Nowością było indywidualne podejście lekarza do pacjenta, dostosowywanie leczenia do określonych cech, sytuacji, dolegliwości. Przede wszystkim zaś ważne stały się komunikacja, dialog, uwzględnienie perspektywy badanego. Jest raczej pewne, że Strzezińska (broniąc doktorat w 1974 roku) znała te teorie i praktyki, tym bardziej że pracowała w szpitalu psychiatrycznym w Tworkach i interesowała się badawczo zaburzeniami pamięci, zwłaszcza chorobą Alzheimera. W analizie jej książek wspomnieniowych stanowi to ważny punkt odniesienia, ale ważniejszy jest tryb pisania, który był bezpośrednio powiązany z pracą autorki na statkach przez ponad dekadę. Tam, podczas rejsów, w swoistym nie-miejsku, zamknięciu, odizolowaniu, ale w ciągłym ruchu, po-

trwale w pamięci dziewczynki, po około 50 latach Strzezińska dokładnie pamięta (lub chce sprawiać wrażenie, że pamięta) ten moment, zwłaszcza mimikę i gesty matki. Po drugie, istotne jest to, że autorka buduje refleksje na temat tamtej sytuacji w formie sekwencji pytań dotyczących motywów zachowania matki, jakby analizowała jako psychiatra psychologiczne źródła mechanizmów takich zachowań.

⁴¹ Prekursorem zmian w psychiatrii był Kazimierz Jankowski, który sformułował swoje podejście do pacjenta i leczenia w książkach: *Od psychiatrii biologicznej do psychiatrii humanistycznej*, Warszawa 1975; *Człowiek i choroba*, Warszawa 1975.

wstawiały pierwsze zapiski wspomnieniowe o rodzicach. Sytuacja ta pozwalała w pewien sposób na zawieszenie terażniejszości i powrót do przeszłości, ukazanie procesualności pamięci i przekształceń z nią związanych. Co prawda ten projekt pisarski – oparty na doświadczeniu, ale amatorski⁴² – miał na celu przede wszystkim utrwalenie prawdy, dokonań i osobowości niedocenianych rodziców, choć niewykluczone, że stał się również projektem auto(psycho)terapeutycznym, wyzwalającym autorkę-córkę z impasu reminiscencji.

Nika Strzezińska nigdy więc nie wyszła, ale też prawdopodobnie nie próbowała wyjść z roli córki własnych rodziców, pozostała raczej w trójwymiarowej (matka–córka–ojciec), a nie czterowymiarowej (matka–córka–ojciec–autorka) przestrzeni rodzinnych konfiguracji, nie umiejscawiając siebie jako podmiotu poza zbiorem indywidualności, utrzymując pozycję wyłącznie medium w relacyjnej przestrzeni prywatnej i tekstowej. We wspomnieniowych narracjach Strzezińskiej związki rodzinne i artystyczne przeplatają się, wpływają wzajemnie na siebie, a amplitudy poszczególnych współzależności – uwarunkowanych czasem, miejscem, kontekstem – interferują.

Wydaje się, że Strzezińska do zbudowania ważnej i wartościowej opowieści o prywatnym życiu matki – pozostającej w cieniu męża, niedocenionej i zapomnianej wielkiej artystki⁴³ – potrzebowała społecznego i kulturowego usankcjonowania swojej opowieści. Służyć miało temu eksponowanie prywatności bez ukrywania intymności ze względu na kompromitację. Autorka pisała jakby wiedzona imperatywem upublicznienia tego, co pozostaje na granicy tabuizacji i etyczności, balansując między uwznioślającą a naturalistyczną formą ekspresji. Konstruowanie w narracji wspomnieniowej

⁴² „Tekst był ciekawy, ale stylistycznie dość fatalny, jakby dziecko pisało. Stwierdziłem, że trzeba go napisać od nowa. Dwóch redaktorów pracowało nad materiałem. Nika to była miła kobieta – dodaje Skoczylas – Strapioną powinnością, posłannictwem. Typowa amatorka, człowiek z ulicy, bez żadnego branżowego wykształcenia. Jej wiedza na temat sztuki była znikoma i ona zresztą wtedy nie miała ambicji, żeby pokazać, że się zna. Miała wspomnienia. Zgadzała się na wszystkie sugestie, redakcje. Niepokoila się, czy nie przesadza w tych zwierzeniach. Ale była też asertywna i umiała się obronić”. M. Czyńska, *Kobro*, s. 239.

⁴³ Artystce poświęcony jest zbiór wywiadów z osobami ją znającymi lub znawcami jej sztuki: M. Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź 2011.

wątku relacji chorej matki i odpowiedzialnej za nią nastolatki opiera się zatem na medykalizacji ich prywatności, miejscami wyprzedzają intymności i bezwstydnym odsłanianiu somatycznych szczegółów procesów powolnego umierania. Upublicznienie choroby Kobro, jej niebываłego fizycznego i psychicznego cierpienia, sformułowane w werystycznych opisach zniszczonego i zdeformowanego ciała, mogą być odebrane jako terror zawłaszczenia, zapośredniczony ekshibicjonizm. Prawdopodobnie przyczyną obrania takiej estetyki w pisaniu wspomnień było łączenie postawy racjonalistycznej – poddyktowanej profesją lekarską, oraz emotywniej – uwarunkowanej relacją matka–córka. Strzemińska wydobywała najbardziej intymne szczegóły, przepisywała je z pamięci do biograficznej opowieści, i w ten sposób dawała wyraz pełnego uznania dla doświadczeń matki, których była świadkiem.

Od pewnego czasu zauważyłam, że matka usiłowała podważyć koronki na przednich zębach. Były zrobione ze złota licowanej porcelaną. Nie chciała, aby poszły z nią do grobu. Po dłuższym czasie udało się jej „obruszyć” protezę i własnoręcznie ją zerwać. Wręczyła mi te swoje sztuczne zęby, informując, że daje mi „na czarną godzinę”. Nikomu dotąd nie relacjonowałam tego drastycznego wydarzenia, choć cały czas tkwiło w mojej pamięci. Jest ono jeszcze jednym dowodem bezgranicznej miłości matki do mnie⁴⁴.

Autorka naszkicowała zarówno monumentalny, jak i realistyczny portret sławnej artystki. Dramat ostatniego etapu życia Kobro – przekładający się na fatalne losy przerażonej i osamotnionej dziewczynki, w najbliższym czasie mającej zostać sierotą – z pewnością skutkował urazem (jeśli nie traumą), negatywnymi emocjami, stanowił doświadczenie graniczne, o którym częściowo należało zapomnieć, by móc je na nowo sobie i światu opowiedzieć. Można przypuszczać, że młodej Strzemińskiej nieobce było okazywane z zewnątrz (od znajomych i obcych osób), ale także wobec siebie samej współczucie, które w auto/biograficznej opowieści przejawia się w sentymentalnym tonie i jest wyrazem żalu. We wspomnieniowych narracjach wyda-

⁴⁴ N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, s. 150.

je się ona jednak wychodzić z przeświadczenia, że dokładne przedstawienie dramatu jej najbliższych wzmocni wartość ich egzystencji i twórczości oraz znaczenie jej własnej pracy utrwalania odpowiedniej pozycji rodziców w środowiskach artystycznych i poza nimi.

Którą matkę wspominać? Tę, którą ona sama wykreowała swoimi opowiadaniem? Dojrzałą artystkę nowatorkę, a równocześnie żonę i matkę, czy też dziewczynkę biegającą po plaży i pływającą w Zatoce Ryskiej? Uczennicę zafascynowaną przyrodą? Tę fascynację przekazywała mi od najwcześniejszych lat mojego dzieciństwa. Młodą maturzystkę, później studentkę, oczarowaną Moskwą, jej architekturą, głównie sakralną? [...] Gdy w połowie lat 60. przyjechałam do Moskwy, chodziłam „śladami matki”. Szukałam tego wszystkiego, co swoimi opowiadaniem stworzyła w mojej wyobraźni. Niestety, nie znalazłam⁴⁵.

W konsekwencji zatem Strzezińska-córka stworzyła antynomiczną auto/narrację, która w zamierzeniu miała być „świadectwem prawdy” o dramatycznym i konfliktowym życiu Kobro oraz Strzezińskiego, lecz została jednocześnie poddana uwznioślającej kreacji.

Przypominałam sobie wszystkie chwile spędzone z rodzicami, także i te złe. (Celowo nie piszę o nich zbyt dokładnie). [...] Z podświadomości wydobywam różne fakty. Przeraziłwą nędzę, która w pewnym okresie u nas panowała. Poświęcenie matki, potem poświęcenie ojca dla mnie. Ciężką chorobę jednego, następnie drugiego i w odstępie niespełna dwóch lat śmierć obydwójga. [...] Doszłam do wniosku, że trzeba to [zapomnienie i mity o rodzicach – A.G.] zmienić, pokazać prawdziwe dramatyczne w ostatnim okresie życia Katarzyny Kobro i Władysława Strzezińskiego. [...] Piszę więc ten tekst, żeby nie tylko we własnych wspomnieniach, ale i przed oczyma przyszłych czytelników, przesunęły się rzeczywiste, a nie wykoncypowane przez fachowców postacie moich rodziców, ludzi o fascynującej indywidualności i wspaniałych artystów. Następnie starszych, tworzących dzieła wykraczające poza ich epokę, a potem – kompletnie zapomnianych.

⁴⁵ Eadem, *Katarzyna Kobro jako człowiek i artystka* [tekst napisany 4.05.1998], w: *Katarzyna Kobro (1898–1951)*, s. 13.

[...] Niech ta książka będzie malutką statuetką poświęconą pamięci rodziców, a równocześnie świadectwem prawdy o ich życiu⁴⁶.

Laboratorium prywatnych konfiguracji

Pijacko-depresyjne okresy w życiu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego poprzedzały jego dwa zawały serca i pęknięcie aorty, które spowodowało śmierć. Genetycznie odziedziczony rak zwany ziarnicą, powracające letargi i depresje doprowadziły zaś Natalię Gałczyńską (z domu Awałów) do nieleczzonego odpowiednio nadciśnienia, którego efektem był śmiertelny wylew. W biografiami i wspomnieniach Kiry Gałczyńskiej o rodzicach obszerne fragmenty dotyczące niemal cyklicznie pojawiających się etapów zdrowienia i reemisji chorób przeplatają się z opowieściami o twórczości i życiu codziennym rodziny. Wątki sprawności cielesnej czy kondycji psychicznej nie są tylko jednym z wielu motywów dygresyjnych i pojemnych informacyjnie tekstów córki. Po prześledzeniu ich w auto/biografiach okazuje się, że to choroba determinowała egzystencję, wybór miejsca zamieszkania, a nawet twórczość obojga rodziców i dorosłej córki.

Na nowotwór limfy matka autorki zachorowała we wrześniu 1944 roku, tuż przed skierowaniem do obozu w Pruszkowie. Była tak słaba, że przez zburzoną Warszawę nie była w stanie już iść samodzielnie, bez pomocy swojej matki. Babka (Wiera Pietrowna), matka i córka, wybawione z obozu i transportu przez przyjaciół z podziemia, trafiły do Krakowa. Po niemal roku bezskutecznych kuracji lekarskich i szpitalnych, umierającą, cierpiącą przez gorączkę, opuchliznę wszystkich gruczołów i węzłów chłonnych Natalię wyleczył (za darmo) dzięki miksturze ziół, diecie i masażom tybetański lekarz Włodzimierz Badmajew⁴⁷, zwany Badmaszą. Gałczyńska pisze o tym w kilku książkach, przywołując z perspektywy dziecka wspomnienia

⁴⁶ Eadem, *Sztuka, miłość i nienawiść*, s. 8, 10.

⁴⁷ Na temat tybetańskiego lekarza artykuł w „Przekroju” w 1947 roku napisał Gałczyński, zob. W. Wendland, *Gałczyński i buddyzm tybetański*, „Respublica”, 3.08.2011, <http://publica.pl/teksty/galczynski-i-buddyzm-tybetanski-2994.html> (dostęp: 23.02.2018).

tamtych dramatycznych dla niej chwil i przedstawiając postać Badmaszy jako czarodzieja, nierealnego uzdrowiciela, cudotwórcę:

I po kilku dniach na Basztowej pojawił się pan, rzekomo doktor, ale w niczym nieprzypominający swych na biało odzianych kolegów. Miał całkiem skośne oczy, jak u Chińczyka, pooraną bliznami twarz. [...] Doktor Włodzimierz zostawił dziwne lekarstwo: pachnące zioła w bławatnym woreczku. Powiedział, jak je przyrządzić, jak i kiedy pić. Że po nich spadnie gorączka i powinny się zacząć zmniejszać obrzęki. [...] Od tamtego dnia przychodził co kilka dni, przynosząc nowe zioła, nowe dziwne medykamenty. I Natalii zaczęły one przynosić ulgę, przywracać siły. [...] Aż któregoś dnia doktor Badmajew powiedział, że teraz ona będzie do niego przychodzić, bo czas na masaże. To następny etap leczenia. [...] Leczenie mamy trwało długo, ale skutki dziwnej dla wszystkich kuracji były widoczne gołym okiem. Gorączka zniknęła, obrzęki też, Natalia trochę nawet przytyła, czuła się coraz lepiej⁴⁸.

Choroba ojca natomiast ujawniła się już przed wojną, w latach 30., tuż po zawarciu związku małżeńskiego, choć można przypuszczać, że jej symptomy pojawiały się także wcześniej. Okres przedmałżeński we wspomnieniach Natalii jawi się sielankowo, opisywany jest jako gorący romans i stan oczarowania⁴⁹. Pierwsze zmiany osobowo-

⁴⁸ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006, s. 165–167. W najnowszej książce wspomnieniowej Kiry Gałczyńskiej autorka przytacza te same chwile choroby matki, pisząc jednak w bardziej skondensowany sposób, wciąż w tonie zdumienia, lecz mniej dziecięcym stylem. Zob. eadem, *Nie gościę tej lampy przy drzewiach... Przesiane przez pamięć*, Warszawa 2017, s. 47.

⁴⁹ „Na listy matki i wypytywania brata odpowiadałam wykrętnie. Byliśmy oboje nieludzko szczęśliwi. Ściskaliśmy się jak głodni – w bramach, pod mostem, w pustych o jesieni Łazienkach”. N. Gałczyńska, *Natalia opowiada. Nie wiedziałam o nim nic*, w: K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, s. 87. W centrum biografii matki Gałczyńska umieszcza jej wspomnienia, oddając głos matce opowiadającej o życiu z ojcem. W przypisie tłumaczy: „Zapis wspomnień Natalii powstał na przełomie lat 1968–1969. Notowałam je w zeszytach – nie miałam wówczas dostępu do magnetofonu – jakimś własnym szyfrem, skrótem, znakami. Do tych zeszytów wróciłam po roku 1976, po śmierci mamy. Przepisałam je, nie zmieniając niczego, zostawiając nawet nieraz nieskładne zdania. Potem maszynopis zapisałam w komputerze”. Ibidem, s. 83.

ści i samopoczucia u Konstantego Natalia rozpoznała zaraz po ślubie, a po latach opowiedziała o nich córce:

Nagle poznałam innego Kota. Poznałam jego złe okresy – melancholii, wewnętrznej pustki, nerwowych lęków i bezgranicznego znudzenia. W późniejszych latach wiedziałam, że te okresy wracają regularnie raz albo dwa razy do roku, że przychodzą zawsze po długich miesiącach pracy, inspiracji, wielkich uniesień i wzruszeń. Nagle zaczynał długo spać, nieraz do południa [...]. Praca stawała się dla niego wstrętna. [...] Po kilku dniach takiego życia zaczynał pić wódkę. Szukał w niej ucieczki od nudy. Świat wydawał mu się jałowy nie do zniesienia. Chciał odzyskać swoją zdolność zachwytu, ostrą wrażliwość na dźwięki i kolory, całe bogate utracone królestwo⁵⁰.

Natalia i Kira Gałczyńskie nigdy nie nazywały uzależnienia ojca wprost alkoholizmem. W opowieściach o tej sferze życia poety posługują się zawsze specyficzną mową ezopową, wybielającą poczynania męża/ojca. Usprawiedliwiają jego nałóg⁵¹ przez podkreślanie sporadyczności sytuacji wzmożonego pijaństwa, traktują to jako stan wyjątkowy, a więc nietypowy, nienaturalny dla osobowości Gałczyńskiego, uzasadniają, że picie było efektem, nie zaś przyczyną. Z relacji i anegdot znajomych, przyjaciół czy świadków upojnych wieczorów poety wynika, że jego alkoholizm był powszechnie znany i komentowany jako urągający godności, szczególnie młodej, pięknej i utalentowanej Natalii.

Pijaństwa poety, jego szalone włóczęgi po mieście i przygody w podlegszych lokalach musiały być upokarzające dla żony. Pod wpływem alkoholu bywał napastliwy, zalecał się do kobiet. [...] W takich dniach

⁵⁰ Ibidem, s. 91.

⁵¹ Oprócz upajania się alkoholem Gałczyński próbował także innych środków odurzających. Gdy między lipcem 1931 a marcem 1933 roku Gałczyńscy mieszkali w Berlinie, notowany jest drugi okres depresyjno-nałogowy poety. Natalia wspomina, że Konstanty „wywęszył jakąś obskurną palarnię opium nad Szprewą i spędził tam dwa idiotyczne dni. Szukałam go po całym Berlinie. Kiedy wreszcie przyszedł i ze szczeniackimi przechwałkami opowiadał o swoich przeżyciach, ogarnęła mnie taka złość, że po prostu zaniemówiłam”. Ibidem, s. 100.

co chwila ktoś donosił Natalii, gdzie i w jakim stanie ostatnio widziała jej męża⁵².

Nie jest możliwe i nie ma takiej potrzeby, aby roztrząsać teraz, co było prawdą. Ważniejsze pozostaje to, w jaki sposób o uzależnieniu pisały matka i córka. Szkicowały bowiem portret męża, ojca, poety tak, by zdementować plotki lub tuszować skandale środowiskowe, powołując się na medyczne diagnozy i kuracje. (Przytaczam i zestawiam te dwa obszernie cytaty ze wspomnień Natalii Gałczyńskiej i Kiry Gałczyńskiej, by zwrócić uwagę na podobieństwa oraz różnice w konstruowaniu opowieści matki i córki o uzależnieniu/chorobie ojca).

Po picu stawał się jeszcze bardziej zgnębiony, unikał mnie i znów uciekał z domu. [...] Trwało to całe tygodnie i stopniowo mijało. Wracał powoli do normalnego życia. Przestawał pić, odrabiał zaległą korespondencję, zabierał się do lektury i wreszcie do pisania. A w normalnym okresie, to znaczy przez osiem, dziewięć miesięcy w roku, nie pił ani kropli żadnego alkoholu i nikt by go do tego nie namówił. Wbrew wszystkim legendom i plotkom był kompletnym abstynentem. Pił tylko w okresie twórczego wyczerpania, kiedy śmiertelnie się nudził. Po latach dowiedziałam się od lekarzy, że to choroba psychiczna zwana cyklotymią. Ale czy to prawda? Po prostu za tak bogate życie, wrażliwość, twórcze uniesienia i ciągłą pracę umysłu płaci się ciężką cenę⁵³.

[...] chodziło o rzekomy alkoholizm Konstantego. Piszę „rzekomy”, w niczym bowiem nie przypominał tego, co dziś – dzięki literaturze i wielu rozmowom z ludźmi uzależnionymi od alkoholu – wiem o alkoholizmie. Podłożem choroby ojca była przede wszystkim psychika szukająca pomocy także w alkoholu, nie zaś – potrzeba picia wódki. On potrafił latami nie pić [...]. Wszystko było dobrze, dopóki nie zawiadnął nim ciężki stan depresyjny, kiedy bał się, że już nic więcej nigdy nie napisze, bo nie będzie mógł w sobie wykrzesać zachwytu dla świata, tego zachwytu, który zawsze stanowił podstawę jego bytu

⁵² A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildelfons Gałczyński*, Kraków 2013, s. 79–80.

⁵³ N. Gałczyńska, *Natalia opowiada. Nie wiedziałam o nim nic*, s. 92.

artystycznego. [...] Leczenie wówczas ojca⁵⁴ sposobami rodem z zamkniętych ośrodków psychiatrycznych z dziewiętnastego wieku – w rodzaju elektrowstrząsów – było wielkim błędem ówczesnej medycyny. Próbowano w ten sposób leczyć objawy zamiast przyczyny choroby. Nie postawiono nigdy diagnozy – bo nie umiano, jak dziś wiem, tego zrobić⁵⁵.

Taki sposób prowadzenia narracji Natalii był zapewne związany nie tylko z potrzebą wyjaśnienia po latach przyczyn stanu zdrowia i przebiegu choroby Gałczyńskiego, lecz także dawał wyraz akceptacji i pogodzeniu się z tym nieodłącznym elementem życia artysty. Kira odwołuje się do wiedzy przekazywanej przez matkę, przypuszczalnie ze względu na to, że była za mała, by dokładnie pamiętać tamten okres życia ojca, ale również dlatego, że w ten sposób utrwala jej bezpośredni punkt widzenia, a przy okazji daje wyraz szacunku i uznania jej postawie oraz opowieści. W przytoczonym wyznaniu Kiry, opublikowanym w niedawno wydanej książce, po ponad 10 latach od ukazania się poprzednich wspomnień, można zauważyć jednak, że do relacji matki autorka dodaje niepublikowane wcześniej fakty oraz komentuje ten stan rzeczy z dojrzałej perspektywy, dystansu czasowego i emocjonalnego. Broni przy tym stanowczo dobrego imienia ojca-poety, podkreślając, że nie można o nim mówić

⁵⁴ Chodzi o kurację Gałczyńskiego przeprowadzoną w szpitalu w Tworkach jesienią 1952 roku przez lekarzy Feliksa Kaczanowskiego i Bolesława Ałapina. Zawodowo lekarz zajmował się głównie badaniami naukowymi nad problemami alkoholowymi, na temat których napisał książkę o leczeniu alkoholizmu: B. Ałapin, *Alkoholizm i toksykomanie*, Warszawa 1968. Ałapin był zafascynowany środowiskiem literackim, do którego wprowadziła go żona, poetka i aktorka Stanisława Sznaper-Zakrzewska, i w którym zaprzyjaźnił się z Gałczyńskim. Sławny poeta poświęcił mu nawet jeden z wierszy zatytułowany *Noworoczne choinki*. Zaskoczeniem było dla mnie odkrycie, że do tego samego lekarza psychiatry trafiła po latach lecząca się psychiatrycznie Maria Kuryluk. Zob. E. Kuryluk, *Feluni*, s. 242.

⁵⁵ K. Gałczyńska, *Nie gaście tej lampy przy drzwiach...*, s. 210. Z fragmentu można wyczytać krytyczny stosunek córki poety do sposobów leczenia jej ojca przez ówczesny personel medyczny, zapewne przez Ałapina. W wydanych niemal 30 lat wcześniej wspomnieniach psychiatry jest jednak ciepło określany przez autorkę jako przyjaciel rodziny: „Nasz przyjaciel, domowy lekarz »od wszystkiego«, Bolek Ałapin”. K. Gałczyńska, *Jak się te lata myślą*, Warszawa 1989, s. 39.

jako o alkoholiku czy pospolitym pijaczku⁵⁶. Demaskowanie nieznośnych, toksycznych, uciążliwych, humorzastych nastrojów kłóci się z praktyką stwarzania przez matkę i córkę pomnikowej narracji o wybitnym polskim poecie. W ich wspomnieniach o chorobie „duszy”, a później serca, pojawia się reprezentatywna dla kulturowej konceptualizacji choroby metaforyka umaszynowania i uwznioślenia. Podobnie jak typowa dla artystów gruźlica, „zawał to nic wstydliwego. [...] Choroba serca to słabość, rodzaj awarii mechanicznej; nie ma w niej nic żenującego, nic z tabu, które otaczało niegdyś gruźlików, a dziś otacza chorych na raka”⁵⁷. Choroba Gałczyńskiego nie jest więc przedstawiana jako tendencja do degeneracji czy autodestrukcji, lecz jako przyczyna lub efekt wyjątkowej nadwrażliwości, zagubienia, słabości psychicznej, beztroskiego trybu życia ponadprzeciętnego artysty.

Warto zaznaczyć, że przyzwolenie Natalii na uciążliwy, rozdwojony temperament męża, tolerowanie i wybaczenie wykraczających poza ramy obyczajowości oraz przyzwoitości tendencji do alkoholizmu i bigamii⁵⁸, tłumaczenie związków depresji i nałogu z twórczą

⁵⁶ Zupełnie inaczej opisuje uzależnienie od alkoholu matki Maria Nurowska w autobiograficznej powieści *Po tamtej stronie śmierci*. Nałóg jest u niej powodem do wstydu za matkę, wspomnienia o stanach niekontrolowania pijanego ciała czy emocji córka opisuje realistycznie, odrzucając tę jej osobowość, nie zgadzając się ani na wybielanie przeszłości, ani pozostawanie w roli dorosłego dziecka alkoholiczki. Piszę o tym więcej w rozdziale poświęconym wstydomi.

⁵⁷ S. Sontag, *Choroba jako metafora*, s. 10.

⁵⁸ Mam na myśli potrójne życie intymne, jakie prowadził Gałczyński w czasie wojny poza granicami kraju, zanim do niego wrócił w 1946 roku. Chodzi o romanse z Marią Stobecką, którą poznał w lazarecie jenieckim w 1944 roku i z którą miał syna; Lucyną Wolanowską, którą spotkał około 1945 roku i która również zaszła z nim w ciążę, a także Anielą Micińską, która pojawiła się na drodze poety w 1946 roku, przed powrotem do Polski. Ze wszystkimi trzema kobietami Gałczyński był związany intymno-erotycznymi relacjami, w których – jak twierdził – szukał ucieczki od samotności i tęsknoty za żoną. Kira Gałczyńska poświęca temu wątkowi cały rozdział w biografii matki, tłumacząc: „Chcę teraz, w książce o mojej matce, raz jeszcze uporządkować owe trzy spotkania i próbować na nie spojrzeć oczami Natalii. Nigdy z nią na ten temat nie rozmawiałam, bo nie istniała potrzeba takich rozmów ani ze strony mojej matki, ani tym bardziej mojej. [...] Dla Natalii tamte trzy epizody w życiu jej męża znały tył, co nic. Całym swoim powojennym życiem dała temu jednoznaczny

weną czy wrażliwością, ale także nieprawdopodobne poświęcenie i troska o zdrowie oraz spokojne życie – z perspektywy psychologicznej mogłyby być opisane jako relacja współuzależnionej żony od uzależnionego męża. Przedstawione są jednak jako oznaka wyjątkowo silnej miłości, którą Gałczyńska otaczała męża, oraz estymy, z jaką traktowała jego talent i dorobek poetycki. Prawdopodobnie była to dla niej jedyna metoda najpierw otrząśnięcia się z szoku⁵⁹, a następnie funkcjonowania w burzliwym związku w taki sposób, by nie stać się ofiarą, nie stracić twarzy i własnego honoru.

Po pewnym czasie wybryki Konstantego [Natalia – A.G.] nauczyła się przyjmować z kamiennym spokojem. „Przy całym swoim ciepłe i uroku Natalia miała w sobie jakąś wyniosłość, którą Konstanty zresztą w niej pielęgnował – wspomina Julia Hartwig – zachowywała się trochę tak, jakby była ponad to, jakby ta strona życia męża zupełnie jej nie dotyczyła”⁶⁰.

Postawa chłodnego dystansu, opanowania, rozpościerania wokół siebie aury tajemnicy, zapadanie się w siebie oraz racjonalne podejście do rutynowych wybryków męża pomogły Gałczyńskiej trwać w związku z człowiekiem, którego pokochała, oraz zachować *status quo*. Uchodziła przecież za mężę poety, jedyną kobietę, którą naprawdę wielbił, wybawicielkę z tarapatów i opiekunkę podczas kryzysów czy chorób, ale także enigmatyczną i niedostępną kobietę o arystokratycznym pochodzeniu i egzotycznej urodzie, przyciągają-

dowód. I to chyba jest najważniejsze”. K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, s. 171–172 (zob. rozdział *Trzy kobiety*, s. 171–195). Warto zastanowić się nad tym, czy kobieciarstwo Gałczyńskiego można traktować w kategoriach kolejnego nałogu. Czy nietypowe opanowanie, jakie Natalia Gałczyńska zachowała po otrzymaniu informacji o potrójnym życiu męża, można postrzegać w kategoriach nie tyle stoickiego spokoju czy rewolucji obyczajowej, ile samokontroli, maskowania lub wyparcia?

⁵⁹ „Ten pierwszy straszny okres z Konstantym wydał mi się trzęsieniem ziemi. Nic nie rozumiałam. Chciałam uciec i znów zostać nieodpowiedzialną uczennicą. Miałam niewiele lat! A po paru tygodniach, kiedy wszystko minęło, wydało mi się, że jestem znacznie starsza i dojralsza. A przecież to miało wrócić jeszcze tyle, tyle razy...” N. Gałczyńska, *Natalia opowiada. Nie wiedziałam o nim nic*, s. 92.

⁶⁰ A. Arno, *Niebezpieczny poeta*, s. 80.

cej adoratorów. Z biografii córki wywnioskować można, że przywoływanymi z pamięci chwilami beztróskiego szczęścia, idylli młodości, matka wypierała zapewne ze świadomości nieszczęścia związane z cyklami uniesienia i depresji, problemy ze zdrowiem i z finansami. W pamięci córki natomiast dwubiegunowe stany rozchwiania ojca zapisały się jako mroczny czas kłótni czy apatii, który wprowadzał dysharmonię, niepokój w życiu oraz psychice dziecka i o którym wołałaby nie pamiętać.

Nie lubię o tym mówić. Przede wszystkim dlatego, że czas jego choroby radykalnie zmieniał oblicze domu, w którym rosłam, dojrzewałam: z wesołego, przyjaznego, gwarne go stawał się ponury, bezdźwięczny, pusty i nijaki. Taki, jak sto innych znanych mi wokół. Alkoholowe okresy ojca nigdy nie były dla mnie tym, czym bywają podobne „biesiady” u innych: żadnych żartów, żadnej lekkości (jaką pozornie daje alkohol), żadnego jaśniejszego momentu⁶¹.

W żadnym z okresów chorób Natalii Gałczyńskiej jej mąż nie był obecny – gdy walczyła z ziarnicą, Konstanty Ildefons przebywał w obozie jenieckim, a jej depresja i wyniszczające nadciśnienie objawiły się już po jego śmierci. Wspólne życie było zatem rozpięte między stanami chorobowymi poety i między różnymi miastami/regionami Polski, po których rodzina przemieszczała się w celu zapewnienia mu lepszej rekonwalescencji i/lub warunków do pracy. Choć zaczęło się od zainicjowanej przez Gałczyńskiego przeprowadzki do Szczecina, to organizatorką tych tułaczek była żona-matka, poświęcająca cały swój czas, energię, pieniądze na lokalizowanie wspólnego życia w utopijnym miejscu, mającym zapewnić uzdrowienie i czas wiecznej szczęśliwości, oraz na aranżowanie przestrzeni, w której czteroosobowa rodzina (z Gałczyńskimi mieszkała i przemieszczała się babka Wiera) mogłaby wieść codzienne życie. Podobnie jak Katarzyna Kobro w pierwszym okresie swojego małżeństwa ze Strzeмиńskim, Natalia weszła w rolę żony zawsze przy mężu-artyście, jego opiekunki, pielęgniarki, sekretarki, asystentki, aprowizantki, logistyczki, pocieszycielki, powierniczki, pierwszej czytelnicz-

⁶¹ K. Gałczyńska, *Nie gościę tej lampy przy drzwiach...*, s. 211.

ki i recenzentki; stała się uosobieniem bezpieczeństwa i spokoju, dającym schronienie i ratunek schorowanemu, zagubionemu mężczyźnie. Do tego była córką starzejącej się matki i matką dorastającej córki. W jednym z fragmentów wspomnień Natalii spisanych przez Kirę pojawia się wzmianka o niepokojącym i samolubnym zachowaniu Gałczyńskiego wobec żony po urodzeniu się dziecka:

Kira była wrzaskliwa i nieznośna. Wieczorami dosłownie waliłam się z nóg, nieraz zasypiałam przy kolacji. Kot był teraz pełen pomysłów twórczych i wciąż się chciał dzielić ze mną tym, co go zajmowało. [...] byłam zajęta, śpiąca, nieuważna, ciągle zmęczona. Czasem wybuchała złością: „Jaka się z ciebie zrobiła nudna, banalna baba!”⁶².

Mimo tego, że Natalia przytacza scenę, w której mąż zdradza swoje oblicze tyrana, to od razu tłumaczy zachowanie męża, wybiela jego postawę i odsłania pokorny stosunek podporządkowania, w którym istniała latami: „Wiedziałam, że to nie egoizm, po prostu moja ciągła obecność była mu potrzebna jak powietrze. W końcu musiałam sobie tak zorganizować życie, żeby wszystko wyglądało, jakby robiło się samo, i żeby ja zawsze świeża i chętna, była jak dawniej pod rękę”⁶³. Kira Gałczyńska nie komentuje tych wspomnień; gdy opisuje postawę matki, próbuje wniknąć w jej psychikę. Niczym narrator wszechwiedzący relacjonuje wewnętrzne rozterki Natalii, zadaje retoryczne pytania, nad którymi mogła się zastanawiać w momencie życiowych zwrotów akcji. W ten sposób córka narratyzuje biografię, zbliża się w formie bardziej do gawędy, klasycznej XX-wiecznej fabuły, literackiej prozy⁶⁴ niż faktograficznego życiorysu.

⁶² N. Gałczyńska, *Natalia opowiada. Nie wiedziałam o nim nic*, s. 123.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Wydana w 2013 roku powieść Kiry Gałczyńskiej *Jeszcze nie wieczór* zdradza cechy fikcyjnej opowieści mocno jednak zakorzenionej w autobiograficznym kontekście. Autorka celowo szyfruje postaci, zniekształca wydarzenia, myli tropy, lecz jednocześnie wprowadza cię sugestii, że może chodzić o prawdziwych bohaterów i ich historie. Co ciekawe, głównym tematem tej opowieści jest upadek – metaforyczny, ale też mechaniczny, powodujący złamanie nogi, operację ortopedyczną, hospitalizację, rehabilitację itp. Na autobiograficzny trop lektury może naprowadzać także otwierająca powieść dedykacja autorki: „Profesorowi

Rzeczywistość, z jaką Natalia miała teraz do czynienia, stanowiła dla niej kolejne wyzwanie: ona sama z chorobą – ciężką chorobą – nauczyła się współżyć, dawać sobie z nią radę. Nigdy nie pozwoliła jej zaplanować nad swoim życiem. A co będzie z Konstantym, znacznie od niej psychicznie słabszym? Tego Natalia nie wiedziała. I kiedy popatrywała posmutniałymi nagle oczami na pochylone ramiona męża, coraz lepiej rozumiała, że dla nas wszystkich idą czasy trudne. Czasy, które przede wszystkim od niej będą wymagały nieznanego jeszcze wysiłku. Czy mu podoła?⁶⁵

Po pierwszym zawale poety w czasie krótkiego pobytu w portowym mieście na „Ziemiach Odzyskanych”⁶⁶ Gałczyński przenieśli się na Mazury (do miejscowości Pranie), a następnie po jego drugim zawale wprowadzili się do kamienicy przy alei Róż w Warszawie, zamieszkiwanej między innymi przez ówczesnego ministra kultury Włodzimierza Sokorskiego, w której doszło do ostatniego, śmiertelnego zawału. Te trzy miasta tworzą wierzchołki topograficznego trójkąta, w który wpisuje się topologia chorób w tej rodzinie. Po śmierci Gałczyńskiego bowiem warszawskie opustoszałe mieszkanie i wspomnienia wspólnych radosnych chwil na Mazurach stały się powodem żałobnej stagnacji, a w końcu depresji Natalii Gałczyńskiej, z której wyzwoliły ją dopiero wydarzenia związane z upamiętnieniem pobytu jej męża właśnie w Szczecinie. W miejscu, gdzie

dr. hab. Jarosławowi Deszczyńskiemu oraz Jego zespołowi z Kliniki Ortopedii i Rehabilitacji Szpitala Bródnowskiego – z wdzięcznością za pomoc w bezradziej sytuacji, za wiedzę, serdeczność i uśmiech”.

⁶⁵ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, s. 216.

⁶⁶ Ten moment początku choroby serca Gałczyńskiego jego żona sprawozdawczo opisała w liście do przyjaciółki, Li Ładoszowej: „Kot ma prawdopodobnie zapalenie mięśnia sercowego na tle zatrucia kofeiną. Zdjęcia rentgenowskie i elektrokardiogram mają tę diagnozę potwierdzić. Dziś było dwóch lekarzy. Ma dostawać co dzień glukozę, nie ruszać się, nie pisać, nie denerwować się i jadać dużo słodkich rzeczy. [...] Jest bardzo niecierpliwy i prócz ataków bólów ma jeszcze ból ciągły w klatce piersiowej. Wyobrażasz sobie, jakie to wszystko jest łatwe w obcym jeszcze mieście, w niezorganizowanym domu. Poza tym Kot upiera się, że to nie żaden mięsień sercowy, za to przeziębienie, że gdyby wypił kwiatu lipowego i wypocił się pod pierzyną, toby mu wszystko przeszło...” *Ibidem*, s. 215.

zaczęła się historia choroby Konstantego, skończyła się (a przynajmniej zatrzymała) choroba Natalii.

Natalia chorowała. Chore było jej ciało, ale przede wszystkim dusza. Lekarze stwierdzali ogromne skoki ciśnienia [...]. O żadnych lekarskich nie chciała słyszeć, brała jedynie więcej niż dotychczas środków nasennych. Ale nie znaczy to, że spała lepiej czy dłużej. [...] Tkwiła w odrętwieniu, którego na dobrą sprawę w jej oczach nic nie mogło przerwać. [...] Inicjatywa nadania budowanemu właśnie statkowi imienia poety wypłynęła od samych stoczniowców w poprzednim roku [1963], w dziesięciolecie jego śmierci [...]. Kiedy wiadomość ta dotarła do Natalii, spowodowała wielką przemianę w jej życiu. Skończył się ów trwający długie lata letarg, w jaki zapadła po śmierci Konstantego. [...] Tak, przełom – według mnie wyraźny i zauważalny – nastąpił, gdy ze Szczecina nadeszła owa radosna wiadomość⁶⁷.

Kira Gałczyńska traktuje szczecińskie przedsięwzięcia w kategoriach punktu kulminacyjnego w życiu matki po śmierci męża. Z jej opowieści przebijają troska i próby zagospodarowania czasu pogrążonej w żałobie i letargu matki, zmotywowania jej do aktywności i poświęcenia uwagi sobie. Natalia odmawiała wszelkich propozycji podróży do Krakowa, Anina, Nieborowa, na Mazury – miejsc bezpośrednio kojarzących się jej z latami spędzonymi tam z poetą. Cały czas i energię poświęcała na działalność wydawniczą i edytorską wokół dzieł Konstantego Ildefonsa, obsesyjnie gromadziła i pielęgnowała archiwum poety⁶⁸, dbała o dobre imię i popularyzowanie twórczości męża, w czym znajdowała spełnienie. „Praca z Gałczyńskim, dla Gałczyńskiego, o Gałczyńskim – to był jeden z celów życia

⁶⁷ Ibidem, s. 261–262.

⁶⁸ Redaktor naczelny „Przekroju”, gdzie poeta publikował swoją twórczość, oraz przyjaciel rodziny Gałczyńskich – Marian Eile – wspominał: „Żywa Natalia Gałczyńska po śmierci męża zaczęła zdradzać objawy »kompleksu Władysława Mickiewicza«, jak to nazywaliśmy w redakcji. Pilnie i troskliwie gromadziła cały dorobek zmarłego męża, za co jej chwala. I trochę, jak Władysław Mickiewicz, w swym kulcie dla poety posuwała się do brązownictwa. Zaczęło się od natarczywego domagania się, żeby jej oddać wszystkie rękopisy Gałczyńskiego, i pretensji o to, że nie były one traktowane z należytyym pietyzmem. Pewnie, że zasługiwały na to”. Ibidem, s. 257.

Natalii⁶⁹ – komentuje córka. Z jednej strony dawało jej to poczucie obcowania z niezżyjącą już osobowością męża, z którego codziennym życiem, chorobą i pracą była niemal syjamsko związana, z drugiej zaś strony – taki rodzaj aktywności służył jedynie wyciszeniu symptomów ubiernienia, paradoksalnie nie prowadził do zmiany, lecz utrwał stan tkwienia w przeszłości, indywidualnej stagnacji.

Impulsem do zmiany okazała się najpierw szczecińska uroczystość wodowania okrętu, któremu nadano imię „K.I. Gałczyński”, i zaproszenie Natalii Gałczyńskiej do pełnienia funkcji jego matki chrzestnej. Biografistka zwraca uwagę, że chwile uroczystego podniesienia bandery, traktowanie przez władze oraz ówczesne media żony poety z nobilitacją i niezwykłą atencją rozbudziły matkę z inercji – brylowała w świetle kamer, udzielała wywiadów, z radością uczestniczyła w bankietach, a kolejne pomysły szczecińskiego upamiętniania postaci Gałczyńskiego o choczko wspierała, odwiedzając coraz częściej i chętniej Szczecin, który „uznała [...] za swoje miasto”⁷⁰. Największe zmiany przyniosła jednak podjęta pod wpływem córki decyzja o wyruszeniu w rejs, najpierw na „K.I. Gałczyńskim”, a później na innych okrętach podróżujących po całym świecie. Kira przyznaje, że nie wierzyła w to, by matka uległa jej namowom i dokonała takiego wyczynu, była zaskoczona odważną i spektakularną, jak na poprzednie lata zastoju, decyzją⁷¹ oraz jej podekscytowaniem w planowaniu wyjazdu. Co więcej, gdy po pierwszych rejsach Gałczyńska nagle poważnie zachorowała na zapalenie żył, tylko dzięki

⁶⁹ Ibidem, s. 272.

⁷⁰ Ibidem, s. 262. Z listu do doktora Jana Wegnera wyczytać można pełną zachwytu, niemal wyidealizowaną relację o szczecińskich uroczystościach, w których Gałczyńska brała udział: „Wodowanie było cudowną uroczystością. [...] Dzień był wspaniały, słoneczny, w stoczni pełno ludzi, dzieci z kwiatami, muzyka, orkiestra Filharmonii Szczecińskiej, chór studentów, recytujący Siemion, dokerzy w swoich malowniczych kombinezonach i hełmach jak hutnicy, marynarze, atmosfera ludowej zabawy, tak charakterystyczna dla poezji Konstantego. Widziałam siebie na Kronice Filmowej i słyszałam własny głos w audycji »Tydzień w kraju i na świecie«. [...] Czy to nie piękne? Statek będzie chodził do portów Ameryki Południowej. Zaofiarowano mi jeden rejs. Skorzystam z niego w przyszłym roku”. Ibidem, s. 266.

⁷¹ Ibidem, s. 277.

opiece córki⁷² i świadomości o zaplanowanej następnej podróży stanęła niebywale szybko na nogi.

Zaskoczenie córki łączy się tu z uznaniem dla przemian, jakie matka zaczęła wprowadzać do dotychczasowej egzystencji, ale przede wszystkim dla rozwoju jej osobowości i uzdrowicielskiego wpływu, jakie miało na nią podróżowanie. Oto bowiem córka ujrzała jeszcze bardziej samodzielną, silną, odważną kobietę, podejmującą heroiczne wyzwanie porzucenia na dłuższy czas lądowej codzienności, bezpiecznego środowiska, w którym przebywała, a co najważniejsze – spełniającą się we własnej pracy translatorskiej i pisarskiej. Po śmierci męża sytuacja bycia kobietą w podróży, kilkumiesięcznego funkcjonowania na statku, w swego rodzaju nie-miejscu, poznawanie nowych ludzi i odległych zakątków świata pozwoliły na uwolnienie się z ram życia w cieniu męża-poety, wyzwoliły twórczą energię. Ruch, tranzytowość, dystans geograficzny i czasowy, a jednocześnie odizolowanie i zamknięcie w jednej określonej przestrzeni – podobnie jak w przypadku Niki Strzemińskiej – zgodnie z tradycją conradowską uruchomiły praktykę pisarską.

Zaczęło się od listów do córki i wnuka, które w *Srebrnej Natalii* Kira Gałczyńska przytoczyła zapewne dla ukazania procesualności wprawek pisarskich na różnych etapach: od listów przez notatki aż do powieści. Warto zwrócić uwagę na to, że Natalia Gałczyńska już przed odejściem męża rozwijała swoje zdolności przekładowe – w 1947 roku opublikowała w „Odrodzeniu” anonimowo pierwsze próby tłumaczeń z języka rosyjskiego, by w latach 50. rozwinąć pasję do regularnej pracy tłumaczki literatury pięknej. Najlepszy twórczy okres, zarówno translatorski, jak i prozatorski, przypadł jednak na lata 60. i 70. Przypadek? Niekoniecznie. Wtedy bowiem Gałczyńska intensywnie podróżowała statkami po świecie, nie musiała martwić

⁷² Do przyjaciółki Li Ładoszowej Natalia pisała: „Całe szczęście, że obeszło się bez udaru, wylewu, paraliżu i innych strasznych rzeczy. Po prostu atak ciśnieniowy. Nikogo oprócz Kiry do mnie nie wpuszczają. Masz rację, to jest nadzwyczajna córka. Dla mnie w chorobie to sama miłość, sama troska i oddanie. Do końca życia jej tego nie zapomnę”. Ibidem, s. 296. Gdy w 1975 roku matka autorki umarła nagle na wylew, córka była poza Warszawą, z czym do dziś nie może się pogodzić, obarczając się winą za niefrasobliwość. Zob. ibidem, s. 303.

się o utrzymanie, które zapewniały tantiemy z wydanych dzięki niej dzieł Gałczyńskiego, i co najważniejsze – wreszcie była w stanie zupełnie samodzielnie dysponować swoim czasem, który poświęcała nie na pielęgnowanie męża-poety, lecz własną pracą artystyczną. Po 1950 roku Natalia Gałczyńska opublikowała między innymi przekłady utworów Żitkowa, Ignatowa, Tichonowa, Gorkiego, Hercena, *Opowiadania abchaskie*, a po przerwie związanej z pogorszeniem się stanu zdrowia i śmiercią poety opracowała najważniejsze w swoim dorobku tłumaczenia dzieł: Dubowa, Bergholc, Riczego, Leskowa, zwłaszcza opowiadania, dramaty i listy Czechowa. W tym samym czasie wydała bajki: *Iv i Finetta: na motywach ludowych bajek francuskich* (1962), *O wrózkach i czarodziejach* (1963), *Firoseta i czary: bajki znad Morza Śródziemnego* (1975) oraz *Księżę i kuksańce: baśń neapolitańska* (1985). A pod pseudonimem Anna Glińska – powieści dla dziewcząt: *Kasia i inne* (1963), *Gdzie mój dom* (1968), *Dom na Celnej* (1972), *Powrót do Santa Cruz* (1972), *Spotkajmy się w Bangkoku* (1973; podstawą powieści były listy pisane do córki z rejsu dalekowschodniego). Trzeba przyznać, że to imponujący dorobek.

O tym procesie wybijania się na niepodległość, emancypacji matki od ciężaru obowiązków małżeńsko-rodzinych córka pisze ostrożnie. Nie konstruuje opowieści o życiu Natalii Gałczyńskiej przed i po, nie dzieli jej życiorysu na dwa okresy: miłosnej udręki i twórczej wolności. Trudno jednak nie zauważyć, że traktując szcześcińskie wydarzenia oraz następujące po nich rejsy jako pozytywne epicentrum w biografii matki, nadaje im znaczenie i wartość. Dzięki temu Natalia Gałczyńska nie pozostaje wyłącznie tytułową „srebrną Natalią”, którą w poezji stworzył Konstanty Ildefons Gałczyński, nie jest tylko ukochaną muzą poety z lirycznych antyfon, jednocześnie pogańską boginią i madonną, wyidealizowaną efemerydą⁷³. W oczach córki i jej opowieściach (od)zyskuje podmiotowość, zdobywa indywidualną przestrzeń intelektualno-artystyczną, miejsce w historii literatury i środowiska literackiego, własną historię życia

⁷³ „Ta Natalia z wierszy to także nie była ta żywa Natalia, to była Natalia wymagowana [...]. Obraz Natalii to był obraz z jego wierszy” – wspominał i komentował Marian Eile. A. Arno, *Niebezpieczny poeta*, s. 82–83.

sprzed poznania męża-poety, w trakcie małżeństwa, ale również po jego śmierci, gdy zaczęła nowy rozdział w biografii. Choć w projekcie nostalgicznego upamiętniania rodziców w auto/biograficznych i wspomnieniowych narracjach⁷⁴ Kira Gałczyńska stara się traktować ich obojga z takim samym szacunkiem, podziwem, a nawet afirmacją, to uwagę zwraca silna emocjonalna więź z matką oraz nobilitacja jej postaci i duma z dokonań, co w portretowaniu ojca⁷⁵ zostaje przysłonięte postawą córki zdystansowanej, a miejscami nieco ironicznej.

Chore (na) rodziny

[...] nie wszystkie formy przywiązania odczuwa się jako optymistyczne [...]*.

Lauren Berlant

Choroby mogą toczyć ciało, psychikę i pamięć pojedynczej osoby, ale potrafią dławić również całe rodziny. Niekiedy bywa i tak, że to właśnie rodziny są główną przyczyną chorób. W badanej przeze mnie literaturze auto/biograficznej kobiet doświadczenia dysfunkcji somy i psyche układają się w ciąg przyczynowo-skutkowy oraz nakładają na struktury relacji między poszczególnymi członkami rodziny. Sprawy komplikują się tym bardziej, gdy nie można odróżnić przyczyn i objawów, źródeł i efektów, gdy fizyczne splata się z emocjonalnym, a afektywne z defektywnym, gdy rodzina to jeden organizm, którego poszczególne narządy owładnięte są chorobą. Defektywne rodziny – tak można by nazwać, korzystając z dekonstrukcyjno-

* L. Berlant, *Okrutny optymizm*, przeł. K. Bojarska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/346/669/> (dostęp: 1.03.2018).

⁷⁴ W 2014 roku nakładem Wydawnictwa Marginesy autorka wydała wznowienie biografii matki pod tytułem: *Srebrna Natalia, czyli Palcem planety obracasz*.

⁷⁵ Por. chociażby: *Konstanty syn Konstantego* (Warszawa 1983) czy *Zielony Konstanty, czyli Opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* (Warszawa 2000).

-psychoanalitycznej kategorii⁷⁶, te współzależności między bliskimi sobie osobami, które opierają się na funkcjonowaniu w napięciach między stanami uchodzącymi za „zdrowe”, „normalne” a tymi, które uznawane są za zaburzenia, psychopatie. A co jeśli okazuje się, że „zaburzenie” pozwala na „normalność”, a szaleństwo jest stałym i potrzebnym elementem codzienności? Kiedy to, co wymyka się definicjom zdrowia i choroby staje się wymagającym kuracji problemem, a kiedy jest podstawą tożsamości podmiotu czy rodzinnej relacji?

W wybranych do analizy narracjach temat choroby (na) rodziny czy defektywnych rodzin występuje pod różnymi postaciami – od zakłóceń procesów pamiętania przez nałóg wzmagający depresję aż po traumy pogłębiające pogarszający się stan psychofizyczny – profilując życie prywatne autorek i bohaterek/bohaterów opowieści. W interpretacjach tekstów pod kątem kwestii związanych z kondycją umysłu rozważania nad defektywnością są ważne, ponieważ

[w] kontekście literatury użyć można słowa „defekt” jako pojemnej kategorii, zapożyczyć je do próby objęcia refleksją tego, co występuje pod nazwami „choroby”, „fizycznej ułomności”, „szaleństwa” [*madness*], „choroby psychicznej” [*mental illness*] czy poszczególnych jednostek chorobowych [„depresja, „AIDS” etc.], a co posiada swoje literackie reprezentacje w formie tekstualizacji doświadczenia medycznego. Przy tym należy pamiętać, że nie jest to określenie pejoratywne, nie może przejmować negatywnego wartościowania – braku jako czegoś gorszego, a choroby jako kary⁷⁷.

Co więcej, pojęcia afektu i defektu – kluczowe dla opisu osobistych relacji międzyludzkich – dotyczą „ludzkich uczuć i namiętności, związanych z psychicznymi aspektami cierpienia, bólu, ekstazy, radości, smutku, a także zawiera[ją] w sobie odmienny sposób

⁷⁶ Chodzi mi o kategorię defektu opisaną w badaniach literatury nie tylko patograficznej przez Iwonę Boruszkowską: *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016; oraz szerzej eadem, *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*, Warszawa 2018.

⁷⁷ Eadem, *Defekty*, s. 13.

emocjonalnej percepcji zewnątrz [...]”⁷⁸. Przebywanie choroby czy przebywanie z chorobą oraz praktykowanie pisania staje się więc nie tylko próbą łączenia pozornie wykluczających się czynności, lecz zazwyczaj okazuje się też „psycho-fizyczno-biograficzną strategią”⁷⁹.

W powieściach Magdaleny Tulli, inspirowanych autobiograficznymi historiami, motyw choroby Alzheimera matki oraz związany z tym paradoks pamięci i problem doświadczenia czasu pełnią istotną funkcję w podwojonym procesie kształtowania opowieści o przeszłości. Matka bohaterki – ocalona z obozów Żydówka żyjąca w kamuflażu i emocjonalnej hibernacji – nigdy nie ujawniła fragmentów informacji o swoich wojennych losach i pochodzeniu, gdyby nie zakłócenia w jej pamięci, wywołane postępiem choroby. Córka ma możliwość bycia świadkinią i obserwatką etapów przeprowadzenia inwentaryzacji pamięci tylko dzięki pomieszaniu się porządków przeszłości i teraźniejszości podczas podejmowania przez matkę prób zlokalizowania się w określonym czasie i przestrzeni.

Pod koniec zawartość jej pamięci, zwłaszcza dalszych przegródek, zawierających fakty z dojrzałego życia, niszczała zrzucona na stertę, jak po trzęsieniu ziemi. Odnajdywały się w niej coraz to inne okruchy przeszłości. Po kilka oderwanych zdarzeń układających się w skomplikowane wzory, w coraz to nowe konfiguracje. Na tym polegała jej choroba. [...] Pod koniec dyżurowałam w mieszkaniu mojej matki przez całe dni. Nie od razu zorientowałam się, że to, co najgorsze, wydarza się nocą. To właśnie nocą należało tam być. Moja matka budziła się w ciemności i wstawiała, nie zapalając światła. Żeby je zapalić, musiałaby pamiętać, gdzie są kontakty, a przecież w tej ciemności nie wiedziała nawet, kim jest, który mamy rok i co to za miejsce⁸⁰.

Codziennosc zdeteminowana chorobą polega tu więc na przyjmowaniu przez córkę różnych ról, tylko nie roli własnej, rzeczywistej, właściwej, a także losów nieznanych krewnych. Córka musi również

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem, s. 15.

⁸⁰ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011, s. 29, 33.

przewidywać lub wyczuwać konteksty i synchronizować się z nimi, co sprawia, że konfrontuje się z traumatyczną, nieznaną przeszłością matki i części rodziny.

Wiedziałam, że w tym wszystkim w najmniejszym stopniu chodzi o mnie. Pojawiłam się w życiu mojej matki jako pomoc domowa z możliwością podejmowania w razie potrzeby dodatkowych ról. Musiałam tylko się orientować, kim jestem tego popołudnia. Ostrożnie badałam sytuację, żeby się do niej dopasować, sprawdzałam grunt, podpierając się co prawda osobistym doświadczeniem, ale w sposób niezobowiązujący i tak dyskretnie, jak to tylko możliwe. [...] – Ale kiedy przywieźli cię do obozu... – zaczęła po chwili. Gdyby ni stąd, ni zowąd chlusnęła mi w oczy gorącą herbatą nie poczułabym się bardziej zaskoczona, dotknięta, wytracona z równowagi. Nie przywieźli mnie do obozu! Sama mnie tam wtrąciła, mimochodem, jakby przez nieuwagę, i nie było jej z tego powodu ani trochę przykro. Rola, która dostała mi się tego dnia, była za trudna. Wolałabym uciec za kulisy, ale nie było kulis [...] ⁸¹.

Nieobecność obu podmiotów – matki i córki – wobec siebie samych, spowodowana przymusem albo odszukiwania tożsamości ⁸², albo ciągłego przepostaciowienia, łączyła się z próbami samookreślenia oraz rekonstrukcji losów własnej rodziny i umiejscowienia w niej siebie. Co ciekawe jednak, te dziwne i trudne sytuacje wywołane chorobą dają córce możliwość zaaranżowania zażytych relacji, których potrzebowała jako dziecko czy dorastająca dziewczyna, lecz nigdy nie były one możliwe. Gdy matka próbuje odnaleźć i uporządkować swoją przeszłość w poprzemieszczanych przegródkach własnej pamięci, otwiera przed córką-nie-córką te zakamarki psychiki i wnętrza, które pokazują ją jako innego, nieznanego człowieka i dzięki którym przez oddalenie staje się bardziej oswojona, zrozumiała, bliska i „własna” ⁸³. Nie jest to i tak stan wymarzony, wy-

⁸¹ Ibidem, s. 35–36.

⁸² „– Kim jestem? – pytała zażenowana własną niewiedzą, ale zbyt niespokojna, żeby ją ukrywać. Imię i nazwisko. Zawód. Adres”. Ibidem, s. 33.

⁸³ Chora matka obsesyjnie szuka w pamięci tego, co stało się z jej dzieckiem; nie może sobie przypomnieć, że oddała je do rodziny męża w Mediolanie, co wywołuje lęk i niepokój połączony z wyrzutami sumienia.

tęskniony przez córkę, ponieważ odbywa się kosztem emocjonalnej dysharmonii dorosłego dziecka opiekującego się chorą matką, nawet w takiej sytuacji niezasługującego na odpowiednie miejsce, szacunek, czułość.

W narracjach Tulli pojawia się jeszcze jeden rodzaj chorobliwego stanu – upokorzenie. To zasadniczy wątek w analizowaniu postaci dziecka/córki w powieści, która nieraz mogłaby być traktowana jako *alter ego* autorki. Zarówno bohaterka prozy, jak i sama Tulli traktują poniżenie, upokorzenie jako chorobę, która w rodzinie, między bliskimi sobie ludźmi oraz w społeczeństwie potrafi siać spustoszenie, niczym robak toczyć organizmy poszczególnych osób, całych grup, wspólnot, narodu.

Nie, nie chciałam być ofiarą. Takiej plamy nie miałam dotąd w swoim życiorysie. Poniżano mnie, owszem. Ale nie do tego stopnia. Wychowałam się w kraju, w którym poniżanie obywateli było głównym sposobem komunikowania się z nimi w szkołach, w zakładach pracy, w urzędach i na ulicy⁸⁴.

Skutki zatrucia upokorzeniem są zazwyczaj nieodwracalne i tragiczne dla psychiki jednostki, ale przede wszystkim dla otaczających ją ludzi. Co jednak najgorsze, wirus jest zaraźliwy, przechodzi z osoby na osobę, rozprzestrzenia się w szybkim tempie i okazuje się odporny na terapię.

To były nasze wspólne doświadczenia: żyliśmy w opresji, doznając tych samych upokorzeń, przed którymi nie było jak się bronić. Decydowano za nas, jakbyśmy nic nie znaczyli, poniżano nas w szkole, w wojsku, w pracy i na porodówce, takie były zwyczaje. Reguły naszego życia były tak wszechobecne, że niewidoczne jak powietrze. Nie wszyscy ucierpieli w tym samym stopniu. Najbardziej ci, którzy jakoś odstawali. Upokorzenia nie są związane tylko z tym systemem, w którym żyliśmy, to jedno z najbardziej uniwersalnych doświadczeń. [...] Ludzie potrafią wiele wybaczyć, ale wybaczać upokorzenia jest najtrudniej, tego się nie

⁸⁴ Ibidem, s. 37.

da zrobić tak na pstryknięcie palcami. Za upokorzenie niektórzy z nas byliby gotowi ukarać cały ten świat⁸⁵.

Doświadczenie traumatyzującego lub długotrwałego upokorzenia czy poniżenia może prowadzić również do depresji, która nie jest już tylko jednym z rodzajów zaburzeń psychicznych przydarzających się ludziom o określonym typie osobowości i/lub znajdującym się w grupie podwyższonego ryzyka, lecz stanowi chorobę cywilizacyjną. Form depresji jest wiele, od stadiów klinicznych przez nawracające, sezonowe aż po lżejsze stany obniżonego samopoczucia, a ich przyczyny mogą być najróżniejsze. Znamienne, że depresja jest przejawem nie tylko indywidualnych problemów życiowych, ale może wiązać się także ze społeczno-politycznymi nastrojami oraz być produktem konsumpcyjnej i patriarchalnej kultury – oczekiwania, narzucane role, przemocowe schematy, stereotypowe podejścia, krzywdzące opinie, szczególnie wobec kobiet, doprowadzają do rozpadu wewnętrznych struktur związanych z pewnością siebie i równowagą psychiczną. Leczenie przez farmakologię czy psychoterapię nie zawsze daje oczekiwane rezultaty i bywa poddawane krytyce przez przedstawicieli współczesnych dyskursów akademickich.

Alternatywne podejście do depresji proponuje chociażby Ann Cvetkovich, która krytykuje patologizujące ujęcia emocji nieoptymistycznych, uchodzących za te, które należy korygować. Badaczka sugeruje, że jako lek na niektóre stadia depresji najlepsza może okazać się praktyka twórcza, w tym pisanie. W kontekście topologii choroby to o tyle ważne, że procesy kreatywne są przez nią rozumia-

⁸⁵ *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, fot. M. Grynborg, Kraków 2017, s. 97, 191. Tulli idzie w swoich rozważaniach na temat upokorzeń dalej i prawdopodobnie korzystając z rozpoznai Andrzeja Ledera (*Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*), twierdzi, że współcześnie w Polsce mamy do czynienia z wynikającym z wielowiekowych relacji pańszczyźnianych i poddańczych, zaborów, klęsk powstańczych z dziedziczeniem upokorzenia pokoleń, co jest wynikiem politycznego i społecznego rozpadu wspólnoty narodowej. Zob. też: *Jak rozmawiać z koleżanką z PIS-u i nie rzucić się jej do gardła? Z Magdaleną Tulli rozmawia Justyna Dąbrowska*, „Wyborcza Kobiet” (specjalne wydanie „Gazety Wyborczej”), 3–4.03.2018, s. 22–23.

ne jako przekształcenia oraz wzajemne wpływy wnętrza i zewnątrz, psyche i somy, uczuć, myśli i tekstu.

Jeśli o depresji pomyśleć jako o blokadzie, impasie czy utkwieniu, to lek na nią może leżeć w pewnych postaciach elastyczności czy kreatywności bardziej niż w pigułkach albo w zmianie struktury genetycznej. [...] Definiowana w relacji wobec pojęć blokady czy impasu, twórczość może zostać pomyślana jako forma ruchu, ruchu manewrującego umysłem wewnątrz czy też dookoła pewnego impasu, nawet jeśli ów ruch niekiedy zdaje się być ruchem wstak czy też postacią ucieczki⁸⁶.

Wyjścia, a może jakiegoś rodzaju ucieczki z impasu, blokady uczuć i znalezienia lekarstwa w pisaniu spróbowała Anda Rottenberg, która latami funkcjonowała w stanie permanentnej depresji, leczonej przede wszystkim farmakologicznie i terapeutycznie. Tym wątkiem otwiera autobiografię, sugerując, że proces pisania jest zbieżny z pewnego rodzaju przełomem, który pozwolił na złapanie dystansu i stworzenie autopatograficznej⁸⁷ „kroniki” jej życia. Znana historyczka i krytyczka sztuki opisuje wieloletnie balansowanie między heroizmem a katastrofą w łączeniu roli samotnej matki i zawodowej pracy na wysokim stanowisku, ujawnia bezradność wobec narkomanii syna oraz poczucie winy za nieprzepracowane problemy doprowadzające do konfliktów rodzinnych.

Obudowana tabletkami, zdrętwiała od znieczulenia, tkwiłam już wówczas w kokonie niepełnej obecności. Poranna pastylka szczęścia, żeby przeżyć dzień. Żeby sprostać dyrektorskim zadaniom. [...] – Bierze pani środki, które dają moim pacjentom w szpitalu. Oni leżą w łóżkach, a pani cały czas pracuje! – mówiła Grażyna M., moja lekarka pierwszego kontaktu. Bo jeśli nie praca – to co? Należało trzymać pion; z pozycji poziomej można się nie podnieść po krótkim liście [od syna] [...]⁸⁸.

⁸⁶ A. Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, Durham 2012, s. 21–22, cyt. za: I. Boruszkowska, *Projekt depatologizacji uczuć negatywnych. O książce Ann Cvetkovich „Depression: A Public Feeling”*, „Wielogłos” 2017, nr 2 (32), s. 122.

⁸⁷ Na temat autopatografii jako odmiany piśmienności choroby zob. I. Boruszkowska, *Autopatografia*.

⁸⁸ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, Warszawa 2009, s. 9–10.

Pracoholizm przykrywający depresję, bezsilność i nieodpowiednio sformułowana niezgoda na nałóg jedyne go syna (czy możliwe, że odziedziczony po dziadku hazardziscie?), wyrzuty sumienia spowodowane zaniedbywaniem starzejącej się w samotności matki, przejawiającej syndrom głodujących przeżywców⁸⁹, kompulsywnie łaknącej i gromadzącej zapasy żywności – wszystko to wytyczało trajektorie codzienności, która zmieniała się w walkę autorki o przetrwanie.

Poczułam się osaczona. Poczułam, że wszystko spadnie na mnie, a ja już nie potrafię temu sprostać. [...] Naczynie z uczuciami już się przepełniło. Nie znalazłam w sobie nawet dobroci. [...] Wyłączone funkcje uruchamiające uczuciowość i wyobraźnię. Pozostawała tylko wiedza, że nie podołam zwiększonej porcji, że jest mnie samej za mało na to wszystko, na podwojenie tego, co dotychczas dźwigałam z największym trudem. Tak o tym myślałam. Że ciężar ponad siły. Że już teraz nie umiem utrzymać pionu, a co dopiero za rok? Nie widziałam światła w tunelu⁹⁰.

Opowieść Rottenberg nie jest jednak przykładem pokrzepiającego wyjścia z choroby. Nie chodzi tu o autoterapię, raczej o bezpośrednie wyjawienie prawdy, o auto/prowokację, która ma doprowadzić

⁸⁹ Rottenberg wspomina: „Część dostaw [od mamy – A.G.] wędrowała także do mnie, do Warszawy, nie tylko w postaci rozlicznych odmian schabu, boczku i bekonu [...], ale także kawy i herbaty, konserw rybnych, warzywnych i mięsnych [...]. Spędziłam z nią wtedy [w 1986 rok – A.G.] jakieś dwa tygodnie. Pierwsze dwa tygodnie od czasu mojego dzieciństwa, kiedy byliśmy tylko we dwie. Najpierw, przez pierwszy tydzień, chodziłam do szpitala i porządkowałam mieszkanie, opróżniając przy okazji dwie lodówki i przekazując pani Jance z parteru wszystkie tłuste zapasy. [...] Niestety, wkrótce znów zaczęła myszковать nocami po kredensie”. Ibidem, s. 144. Przyczyną kompulsywnych zachowań matki było to, że przeżyła wraz ze swoją matką blokadę Leningradu, która trwała od 1941 do 1944 roku. Z braku dostaw żywności, w wyniku głodu, silnego mrozu, wycieńczenia i bombardowań zginęło wtedy około miliona osób. Pojawiały się też przypadki kanibalizmu. Zob. szerzej: A. Reid, *Leningrad. Tragedia obłąkanego miasta 1941–1944*, Kraków 2012.

⁹⁰ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, s. 57–58.

autorkę do odzyskania czucia⁹¹. W tym przypadku autobiografia służy wywołaniu szoku, ma potrząsnąć posadami pozornej równowagi, przełamać wyciszenie i sztuczny spokój zapewniany przez farmaceutyki, które zdaniem autorki wyjaławiają z emocji⁹². Depresja⁹³, rozpacz, smutek, płacz, krzyk, gniew, pogrążenie się w żałobie jest tym, czego autorka potrzebuje i czego oczekuje, będąc w „naturalnym” stanie afektywnym po stracie. Właśnie dlatego pisze. W ten sposób jej narracja mieści się w antypatologizującym dyskursie mówienia/ /pisania o emocjach, które klasyfikowane są jako negatywne, a okazują się podstawowymi elementami konstrukcji psychicznej. To także przykład na to, jak autobiografia staje się nie tyle platformą do eksperymentów masochistycznej gry, ile progiem do wyzwolenia.

⁹¹ J. Tokarska-Bakir, *Odzyskiwanie czucia*, „Dwutygodnik” 2009, nr 1, www.dwutygodnik.com/artukul/19-odzyskiwanie-czucia.html (dostęp: 3.03.2018).

⁹² Taka jest opinia autorki, ale należy mieć na uwadze, że w wielu przypadkach choroby depresyjnej stosowanie farmaceutyków jest konieczne, a pozostawienie chorego bez leczenia farmakologicznego byłoby poważnym zaniedbaniem medycznym i etycznym.

⁹³ Depresja zdaje się dla Rottenberg raczej stanem egzystencjalnym, a nie tylko chorobowym. To jakby figura uczestnictwa w życiu – pisanie, czytanie, kuratorowanie, budowanie relacji z ludźmi, codzienności. Organizuje emocje i funkcjonowanie w świecie do tego stopnia, że autorka sprawia wrażenie biernie pogodzonej z tym stanem, akceptującej wszystkie jej przejawy. Widać to dobrze w cytacie z wydanego już kilka lat po *Proszę bardzo* dziennika, w którym opis depresyjnego stanu jest jednocześnie przykładem postrzegania przez autorkę życia jako tekstu: „Coraz częściej dopada mnie poczucie, że żyję tutaj w jakimś, otwartym w dniu przyjazdu, nawiasie, którego cała zawartość jest tylko elementem wtrąconym do głównej narracji, mniej ważnym dopowiedzeniem czy uszczegółowieniem, niemającym w zasadzie wielkiego wpływu na zasadniczą treść opowieści, do jakiej można sprowadzić każde pojedyncze życie, a więc także i moje. W tym nawiasie uczestniczę w rozmaitych naukowych seminariach, zabieram głos w dyskusjach i biesiaduję. A także chodzę na koncerty i spotkania z ciekawymi ludźmi, wypożyczam i czytam książki, coś piszę, coś publikuję i obiecuję, że znów coś napiszę albo coś wygłoszę, albo zrobię jakąś wystawę. Z zewnątrz wygląda to tak, jakbym żyła w realnej rzeczywistości, a nie w jakimś wirtualnym balonie. Ale subiektywnie raczej płynę nad ziemią, jak jedna z moich ulubionych bohaterek ostatniej książki Olgi Tokarczuk, która już nie jest żywa, choć jeszcze nie umarła”. A. Rottenberg, *Berlińska depresja*. *Dziennik*, Warszawa 2018, s. 253–254.

Przeciwieństwem ubiernienia i zamrożenia uczuć jest między innymi ich toksyczne i nadmiarowe uzewnętrznianie. Emocjonalne zwyrodnienie czy toksyczny układ między matką a córką został opisany w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff. Przytłaczające tło historyczne tej narracji nakłada się na niezdrową i nierówną sytuację między tą, która ma władzę, i tą, która jest podporządkowana, między tą pałającą nienawiścią i tą okazującą troskę. U Keff rodzina – składająca się z matki, córki i braku ojca⁹⁴ – choruje na przemoc, której najpierw matka doświadczała w czasie Holocaustu, a którą następnie okazała córce. Ofiara zmieniła się w kata dręczącego swoją ofiarę. Ten zamknięty krąg prywatnej tyranii okazuje się błędnym kołem bez wyjścia – córka nie istnieje bowiem poza relacją z matką, poza tożsamością Ocalonej Żydówki. Usia jest – zgodnie ze swoim imieniem – przeznaczona wyłącznie do słuchania, jej podrzędna rola ogranicza się do przejmowania na siebie cierpiętniczej postawy i opowieści matki o jej traumatycznych losach wojennych.

Siedzę u niej żuję coś nie słucham, a ta i tak nadaje
to nadawanie odwieczne mnie anihiluje,
ja jako ja nie mam tu istnienia, jestem kabiną akustyczną,
czy jakby stawem w lesie, głos tu się niesie wyraźnie⁹⁵.

Ta jednostronna relacja może przypominać sytuację między psycho-
terapeutą a pacjentem. Przy czym w tym wypadku epatująca krzywdą
matka-pacjentka redukuje pozycję córki-parapsychotherapeutki
do roli niemającej żadnych uczuć, praw i głosu marionetki, którą
można sterować. „Matka zagarnia dla siebie całą przestrzeń nar-
racyjną, jest głosem, a córka trwa z nią w ekosystemie, niczym za-
chwianej symbiozie. Brak tożsamości córki to warunek *sine qua non*
tej relacji – gdyby było inaczej, w ogóle nie opłacałoby się mieć córki”⁹⁶.

⁹⁴ „Prosimy o zrozumienie, // Że ojca zostawimy poza nawiasem tej tutaj histo-
rii, // Ale taki jest nasz przypadek”. B. Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Kraków
2008, s. 68.

⁹⁵ Ibidem, s. 19.

⁹⁶ M. Janion, I. Filipiak, *Zmagania z Matką i Ojczyzną*, w: B. Keff, *Utwór o Matce
i Ojczyźnie*, s. 83.

*Gdyby twoje życie było równie tragiczne jak moje
Mogłabym czasem z tobą porozmawiać jak z kimś
Kto ma legitymację istnienia
Lecz ty nie znasz tych cierpień, wolna od tych krzywd, od esencji życia
Więc słuchaj, nastaw się, mój cwelu.*

*Teraz, kiedy Hitler, który mi wymordował rodzinę
I Stalin, oby go piekło pochłonęło, nie żyją
Tylko ty mi zostałaś, moje dziecko
Z bliskich⁹⁷.*

Tyrady matki, kompulsywne mówienie i obsesyjne rozpamiętywanie tragicznych wydarzeń⁹⁸ mają na celu przede wszystkim usidlenie córki w granicach matczynego terytorium i opowieści, tak aby nie była w stanie funkcjonować poza strukturą symbiotyczną, a która okazuje się raczej pasożytniczą zależnością. Emocjonalny szantaż matki skierowany przeciw córce i uniemożliwiający jej emancypację, zdobycie samodzielności, zbudowanie poczucia własnej wartości jest tak naprawdę oznaką samotności i słabości – kat nie istnieje bowiem bez ofiary, a jego władza bywa bardziej pozorna niż totalna. Ratunkiem z tej chorej więzi mogłoby być albo pojednanie między kobietami, albo unicestwienie matki-kata, matki-potwora.

W ostatnim porywie pragnienia bycia usłyszana. Usia przybiega do tej larwy głuchej, do tej krwiopijczyni (z której krew wypito). Aby dać jej szansę zostania matką.
Chce jej dać szansę, żeby ją mogła przeprosić.
Poza tym chce żądać Wpuszczenia do Historii,
Zwolnienia ze Smyczy. Wysłuchania Żalów i Pretensji,
oddalanych zawsze z niewiarygodnym
jazgotem. Trzeba się pożegnać, powiada Usia,
z wrabianiem jej w poczucie winy. [...]

⁹⁷ Ibidem, s. 58–59.

⁹⁸ Co ciekawe, podobny mechanizm można odnaleźć w narracji Sylwii Zientek, gdzie matka autorki także traktuje córkę jako jedyną słuchaczkę, powierniczkę, która jest zmuszona do wysłuchiwanie jej żalu związanego z nieudanyim życiem oraz krwawych opowieści o wołyńskiej rzezi.

Usia! – odpowiada Meter. – PONIEWIERAĆ MATKĘ TO TY UMIESZ DOBRZE.

A skoro masz takie pretensje i skoro ci nie odpowiadam jako twoja Matka,

To mnie zabij. Proszę!

*

Zabić cię, myśli Usia, jak cię nie zabili Niemcy,
dwie armie przynajmniej, dywizje pancerne, czołgi i lotnictwo
całe cztery lata, to ja mam dać radę?⁹⁹

Problem jednak w tym, że pojednanie wymaga nierealnej w tym wypadku sytuacji dialogu, przyznania się do błędu, wyznania win, a matkobójstwo oznaczałoby wyeliminowanie części także własnej tożsamości, tej, która była ściśle związana z oprawcą.

Odbywająca się na planie psychiczno-emocjonalnym sadystyczno-relacyjnej między matką i córką u Keff momentami przywodzi na myśl historię uzależnienia opisaną w *Pianistce* przez Elfriede Jelinek. Stopień toksyczności w tych dwuosobowych rodzinach i psychopatyczne zachowania ich członkiń pozwalają na paralelne ujęcie. Uwagę zwracają szczególnie marionetkowe postaci córek, traktowane przedmiotowo przez rodzicielki i pozostające pod całkowitą ich jurysdykcją, a jednocześnie snujące w wyobraźni plany matkobójcze.

Matka, za każdym razem bez uprzedzenia, odkręca pokrywę JEJ czaszki, zuchwale sięga ręką od góry do środka, szpera i grzebie. Przewraca wszystko do góry nogami i nie odkłada niczego na dawne miejsce. Po krótkim zastanowieniu wybiera coś, ogląda przez lupę, a potem wyrzuca. Coś innego z kolei bierze ostrożnie i pucuje szczotką, gąbką i ściereczką do kurzu. Potem energicznie wyciera do sucha i przykręca z powrotem. Zupełnie jak nóż w maszynie do mielenia mięsa¹⁰⁰.

Zarówno u Keff, jak i u Jelinek matki traktują córki jak własność, którą można wykorzystać do osobistych celów, chociażby do skatalizowania lęków, fobii, traum, frustracji. Kierowanie ich przejawów

⁹⁹ Ibidem, s. 56–57.

¹⁰⁰ E. Jelinek, *Pianistka*, przeł. R. Turczyn, Warszawa 2012, s. 28–29.

wobec najbliższej osoby pozwala na kontrolę prywatności oraz usytuowanie się w bezpiecznej i komfortowej pozycji – przemoc w rodzinie zazwyczaj jest bowiem ściśle chronioną tajemnicą. Córki, pragnąc wyzwolenia z patologicznego klinczu, wpadają w manię szukania sposobu na ucieczkę lub rewanż. Ataki wzajemnej agresji słownej (Keff) i fizycznej (Jelinek) doprowadzają do eskalacji konfliktu, nie wpływają na zmianę modelu relacji, nie rozwiązują problemów.

[...] Matka szarpie swoją historię
za skórę, za flaki, zanurza rękę w trzewiach padliny,
nigdy nie wiadomo co wyciągnie,
tyfus, *wostocznyje obłasti*, głód w Wołgogradzie, getto we Lwowie,
[...] Przenosi swoją duszę zajadle utęsknioną do tego głodu wybuchów
i śmierci,
i wyje jak hiena, heu heu: a co ty wiesz, co ty myślisz, co ty
sobie wyobrażasz?!

A co ja! Pierdol się, hieno!

Ja czytam co innego, co innego oglądam, czego innego słucham!¹⁰¹

Ty szmato, ty szmato jedna, drze się Erika z wściekłością na nadrzędną instancję, i wczepia się palcami w ufarbowane na ciemny blond włosy matki z siwymi odrostami. [...] Erika targa teraz upiększane przez nią samą włosy. Szarpie je wściekle. Matka płacze. [...] Córka wraca zapłakana ze zdenerwowania. Wyzywa matkę od perfidnych kanalii, mając jednocześnie nadzieję, że matka zaraz się z nią przeprosi. Pełnym czułości pocałunkiem. Matka grozi, że Ericę ręka odpadnie, bo uderzyła matkę i szarpała ją za włosy. Erika szlocha coraz głośniejsze, bo nagle zaczyna być jej żal, bo przecież mamusia całe życie poświęca się dla niej bez reszty. Cokolwiek Erika robi przeciwko matce, bardzo szybko zaczyna tego żałować, ponieważ kocha swoją mamusię, którą zna już od najwcześniejszego dzieciństwa¹⁰².

¹⁰¹ B. Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, s. 39.

¹⁰² E. Jelinek, *Pianistka*, s. 11–12.

Narracje Keff i Jelinek sugerują zatem, że dla tych rodzin nie istnieje skuteczna kuracja przeciw chorobliwym napięciom. Niespełnione marzenia matek i córek o poświęcaniu sobie uwagi, zrozumieniu, empatii, czułości zasilają pokłady żalu i rozgorzyczenia; sprawiają, że deficyt zmienia się w nadmiar, a chroniczny stan okazuje się w końcu nieuleczalny.

Z perspektywy wspomnianych wyżej przypadków defektywnych rodzin na szczególną uwagę zwraca również trylogia Ewy Kuryluk. Skala chorób w jednej rodzinie wydaje się bowiem wprost niemożliwa do wyobrażenia, gdy w trakcie lektury *Goldiego*, *Frascati* i *Feluniego* przyjrzeć się temu tematowi skrupulatnie. Autobiografka sugeruje, że gdyby nie choroba serca i zawały ojca¹⁰³, Karola Kuryluka, losy rodziny, a szczególnie Marii i Piotra¹⁰⁴, z pewnością potoczyłyby się inaczej, w domyśle – mniej tragicznie. „Budda ze Zbaraża”, Łapka – jak go nazywali żona i dzieci – gwarantował bezpieczeństwo, stabilność, ratunek z opresji, tworzył fundamenty bardzo bliskich relacji między wszystkimi członkami rodziny; był jak szalupa dla rozbitków z tonącego statku szaleńców. Artystka wykorzystała figurę *stultifera navis* w wizualnej twórczości, konstruując cykl instalacji *Statek* (2006) i *Statek zabawka* (2007), przywołujący prastarą symbolikę statku żywych, umarłych, szalonych, rozbitków, piratów. Powstał on po odnalezieniu przez artystkę po śmierci matki fotografii ukrytych w zimowych butach i pamiętek (w tym modelu statku

¹⁰³ Kuryluk miał trzy zawały serca. Choroba nasiliła się w 1967 roku w wyniku antysemickiej nagonki PZPR na PWN (którego był dyrektorem) po publikacji w encyklopedii zapisów rozróżniających obozy koncentracyjne i obozy zagłady. Demonstracje uliczne nawołujące do ukarania żydowskich „encyklopedystów”, którzy mieli być wrogami ludu knującymi spisek syjonistyczny, doprowadziły do drugiego zawału serca. Kuryluk zlekceważył hospitalizację i wyjechał do Budapesztu na targi książki, gdzie zmarł w wyniku trzeciego zawału. Tuż po jego śmierci nastąpiły represje w PWN, a kilka miesięcy później doszło do Marca 1968 roku.

¹⁰⁴ „– W Tworzech Piotruś zapomniał, że był geniuszem [...]. Na egzaminie wstępnym był najmłodszy, zdał najlepiej [...], profesor Buras gratulował nam wybitnie uzdolnionego syna. Nie wierzył, że Piotruś ma siedemnaście lat. Karol był dumny jak paw [...] – Gdyby nas nie zostawił samych, nasz *Wunderkind* byłby dziś znanym fizykiem”. E. Kuryluk, *Frascati. Apoteoza topografii*, Kraków 2009, s. 129.

wykonanego z kości słoniowej) upchniętych w pawlaczu, co uruchomiło najpierw falę pytań o nieznanne postaci, a następnie umożliwiło dotarcie do informacji o dotkliwych wydarzeniach z przeszłości.

Najbardziej bolesne wspomnienia dotyczą zarówno momentu nagłej, niespodziewanej straty ojca, po której nastoletnia córka musiała przejąć obowiązki głowy rodziny, jak i postępujących chorób psychicznych matki oraz brata. Syn odziedziczył przede wszystkim holocaustową traumę po matce, objawiającą się u niej żółtymi halucynacjami, majakami, lękiem przed maskującymi się byłymi hitlerowcami, strachem przed denuncjacją, porwaniami, podsłuchami zakładanymi przez Urząd Bezpieczeństwa, brakiem zaufania do opieki lekarskiej i szpitalnej przypominającej – jej zdaniem – metody eksperymentów medycznych nazistów czy warunki panujące w gettach¹⁰⁵. Schronienie przed dramatycznymi sytuacjami w świecie iluzji, wyobrażeń, intelektu to cechy dominujące w opowieści o co-

¹⁰⁵ „– Zakład dla psychicznie chorych to takie lepsze getto – podjęła mama po pauzie – budzi popłoch. Nie śmiałam nawet prosić znajomych, żeby ze mną pojechali do Tworek, wiedziałam, że odpadną po jednym razie. [...] – Po wojnie nie wiedziało się wiele o chorobach psychicznych – pokiwała głową. – Chory wstydydził się, ukrywał. Pamiętał, że pierwszymi ofiarami Hitlera byli pacjenci niemieckich szpitali psychiatrycznych. Karolek uważał zakład za ostateczność, ale jak we mnie wstąpił demon...” Ibidem, s. 56, 124. W podobnym krytycznym tonie o metodach leczenia psychiatrycznego wypowiada się Kira Gałczyńska w swoich wspomnieniach dotyczących stanów depresyjnych ojca: K. Gałczyńska, *Nie gaście tej lampy przy drzwiach...*, s. 210. Wspomnienia Marii Kuryluk o metodach leczenia chorób psychicznych i warunkach panujących w szpitalach psychiatrycznych dotyczą oczywiście czasów przedwojennych i tużpowojennych. Współcześnie wiele z tych metod jest uznawanych za niehumanitarne i są one wycofane z praktyki, a opieka nad pacjentami i warunki panujące w placówkach/szpitalach prawdopodobnie są nieco lepsze. Obecnie wciąż zdarzają się co prawda nieprawidłowości w funkcjonowaniu systemu czy zwyrodniałe praktyki pseudolekarzy (zob. np. J. Kopińska, *Obóz koncentracyjny w dziecięcym psychiatryku*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 22.07.2015). Ale na szczęście – w przeciwieństwie do realiów panujących w przeszłości – takie zdarzenia są ujawniane publicznie przez dziennikarzy, wrażliwszy personel czy same ofiary, które zaczynają mówić o problemie, a społecznie tuszowanie takich przypadków jest uznawane za karygodne. Należy mieć zatem nadzieję, że reformy leczenia psychiatrycznego w Polsce wyrugują model i system rodem z XIX wieku, a wobec zachowujących się nieetycznie osób pracujących w szpitalach psychiatrycznych coraz częściej będą wyciągane konsekwencje prawne.

dzienności i przestrzeni domowej owładniętej chorobą w rodzinie Kuryluków. Znamienny dla autobiograficznej trylogii hermetyczny język to nie tylko strategia retoryczna, lecz także efekt psychologicznej niemoty – przykład na to, jak ogromnego znaczenia nabrał w życiu Kuryluków trud artykulacji niewyraźnego doświadczenia choroby psychicznej, a ponadto efekt „drakońskich” metod leczenia elektrowstrząsami ciężarnej matki¹⁰⁶ czy przedawkowania psychotropowych leków u brata¹⁰⁷. Autorka znalazła jednak unikatową formę w oddawaniu ambiwalencji między silnymi uczuciami więzi rodzinnych a stanami uciążliwymi oraz niedostępnymi dla osoby zdrowej.

– Z wdzięczności nie do zniesienia maltretowałam Karola – wbiła oczy w podłogę. – Oby mi wybaczył! – odpukała. – Nie miał ci nic za złe. Byłaś chora, mamó – wydusiłam bez przekonania. – Karol był śmiertelnie chory na serce – jęknęła. – Mój wrzask skrócił mu życie – uderzyła się w piersi. [...] – W Marcu strugałam wariatkę, żeby ocalić Frascati. – Strug... gałaś? – zająknęłam się z wrażenia. – Nie było innej rady – odmruczała – wykombinowałam, że wariatki nie ruszą. – Dłatego krzyczałaś? – Darłam się na cały dom, żeby wszyscy wiedzieli – skinęła głową. – Nakręcałam się, żeby wpaść w trans – dodała – przestałam brać leki zapisane przez docenta. – Symulowałaś paranoję? – Na potęgę – odparła. – Spotkała mnie za to straszna kara, wywabiłam z siebie bestię. [...] Po Marcu docent A. walił we mnie psychotropami, bo umierał ze strachu, że wyjdzie na jaw, kto zacz [...] – W szpitalu sama odstawałam blond chamkę ze strachu – wymamrotała niewyraźnie – bałam się jak za okupacji. A może nawet bardziej? – Czego, mamó? – Lekarzy nie aż tak – odparła – pielęgniarek bardziej, salowych jeszcze

¹⁰⁶ „– Ścierpłam cała na myśl o Mikusi w ciąży z Piotrusiem. – Na twarzy cioci napęczniały blizny. – Szoki insulinowe... elektrowstrząsy... [...] – Mama dostawała w ciąży z Piotrusiem...? – Ciocia skinęła głową. – Jak mogliście z ojcem dopuścić...? – Nie wiedzieliśmy [...]” E. Kuryluk, *Feluni. Apoteoza enigmy*, Kraków 2019, s. 238.

¹⁰⁷ „– Zdaniem psychiatry mamy [chodzi o Bolesława Ałapina – A.G.] Piotruś nie był leczony, ale »pacyfikowany« lekami dla świętego spokoju personelu, ciociu, halucynacje, bezsenność i zaburzenia mowy to skutki uboczne »drakońskiej medykalizacji«” Ibidem, s. 245.

bardziej, pacjentów najbardziej. Po pizamie nie poznasz szmalcownika – skrzywiła się – on ciebie tak¹⁰⁸.

Autorka oddaje również sinusoidalny tryb funkcjonowania między okresami, gdy choroba matki wyciszała się i zaostrzała, a dokonuje tego przez zestawianie scen ze swojego dzieciństwa, gdy panował (pozorny) spokój lub zaburzały go wstrząsające wydarzenia. Matka potrafiła być troskliwa, kiedy na przykład walczyła o to, by córka wyzdrowiała z zapalenia wsierdza i stawów¹⁰⁹, ale zmieniała się w nieprzewidywalną i opętaną opresorkę, na której zachowania rodzina musiała nauczyć się reagować. Choroba to nasilała się, to wyciszała, zasadniczo bez konkretnych, racjonalnych powodów, lecz niekiedy wpływ na to miały zewnętrzne okoliczności. Po lekturze *Goldiego* i *Frascati* wydawało się, że najtrudniejszy okres przypadł po śmierci Kuryluka, nakładającej się na wydarzenia Marca 1968. Ale uciążliwe stany Maria Kuryluk miała już wcześniej: po urodzeniu córki i śmierci Teddy'ego, podczas drugiej ciąży, po urodzeniu Piotra lub gdy Kurylukowie mieszkali w ambasadzie w Wiedniu. Paranoidalne zachowania i schizofreniczny język zdradzały symptomy zaostrzającej się choroby:

Mama miotała się po rezydencji, raz po raz wpadając do mojego pokoju. [...] – Tabuś – wrzasnęła – tabuś! Dyndają – śmiała się do rozpuku – w swoich własnych sadach. Na gałęziach własnych czeresni. Tabuś! Dyndają. A zasrani letnicy się bujają i grają se Mozarta. A w czym bujają zasrane dupy, osesku? – W hamakach? – Brawo! – Zaklaskała. – Gładziuteńka – gładziła się po ramieniu – pierwszorzędna chitynka.

¹⁰⁸ E. Kuryluk, *Frascati*, s. 121, 115, 196.

¹⁰⁹ Kuryluk wykorzystuje doświadczenia choroby także w swoich autofotografiach. W serii fotografii zatytułowanej *W łóżku* dokumentuje momenty, kiedy w chorobie ma „czas na książki i sen na jawie”. Wspomina, że kiedy w wieku 8 lat leżała w łóżku z zapaleniem wsierdza, mięśnia i stawów przez cały rok, przeczytała najważniejsze dzieła literackie, które ukształtowały jej światopogląd i wrażliwość. Wyznaje też: „W czasie choroby, a również po anestezji i operacji, przychodzą mi do głowy najlepsze pomysły”. Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia / Ewa Kuryluk. Kangaroo with the Camera 1959–2009. Autophotography*, Kraków 2009, s. 139–145.

Eksport, import, Rapaport – zakrzuszyła się ze śmiechu. – Kombinat zasranej Samsy robi szmal na hamakach z przemianowanych braci. Tabuś! Tabuś! Tabuś! Mama dławiała się ze śmiechu. Pobieglam po wodę, zadzwonił telefon. [...] Odłożyłam słuchawkę, żebyś nie słyszał, jak mama wrzeszczy na całą ambasadę: – Milion hamaków! Dwa miliony hamaków! Trzy miliony hamaków! Teddy Gleich, słyszałeś? Przetwórnica zasranej Samsy wykonała plan¹¹⁰.

Wpływ na pogłębienie się choroby miało również klimakterium, o czym Ewa Kuryluk dowiedziała się od Zofii Bielińskiej, która zwróciła na to uwagę po latach:

– Co mogło spowodować u mamy ten rzut choroby, ciociu? – Po emigracji docenta Ałapina nikt nie trzymał ręki na pulsie, kochańciu, Mikusia chodziła do przychodni od przypadku do przypadku, jedna lekarka zapisywała to, druga tamto – odparła. – A ja, idiotka, zorientowałam się dopiero, gdy Mikusia wyładowała w Tworkach, że zaczęło się przedwcześnie klimakterium. – Puknęła się w czoło. – Wybuch choroby u Piotrusia spowodowało opóźnione pokwitanie [...] – Mikusia trafiła w Tworkach na wyjątkowo marną lekarzkę, kochańciu, niefachową i nieetyczną – dorzuciła. – Z miejsca przedawkowała insulinę i wstrząsy elektryczne [...]¹¹¹.

¹¹⁰ E. Kuryluk, *Goldi. Apoteoza zwierzczkowości*, Kraków 2011, s. 79, 81–82 (korzystam z wydania drugiego – poprawionego i rozszerzonego względem wydania pierwszego z 2004 roku).

¹¹¹ Eadem, *Feluni*, s. 242. To pierwszy raz, gdy Kuryluk wspomina o ewentualnych biologicznych (a nie tylko traumatycznych) źródłach zaburzeń psychicznych matki. Zaskakujące jest jednak bardziej to, że Marię Kuryluk leczył ten sam lekarz psychiatra, do którego trafił Konstanty Ildefons Gałczyński, gdy zmagał się z depresją i alkoholizmem. Zob. wspomnienie Kiry Gałczyńskiej, *Nie gasicie tej lampy przy drzewach...*, s. 210. Z ogromnym zdumieniem odkryłam, że Bolesław Ałapin nie tylko przyjaźnił się z rodziną Gałczyńskich i rodziną Kuryluków, ale także pisał (oprócz tekstów naukowych) poezję i prozę. Do obszernego wspomnienia biograficznego Ałapina autorstwa Tadeusza Nasierowskiego został dołączony aneks z dwoma wierszami napisanymi w 1944/1945 roku [zob. idem, *Bolesław Ałapin (1913–1985)*, „Postępy Psychiatrii i Neurologii” 1995, nr 4, s. 189–204]. Niebywałe w kontekście choroby psychicznej i żółtych halucynacji Marii Kuryluk oraz jej zachwyty nad malarstwem van Gogha okazuje się to, że psychiatra również podzielał fascynację życiem i twórczością francuskiego impresjonisty. W wierszu *Van Gogh* Ałapin poruszył kwestię

Obsesyjnym zachowaniom matki z czasem zaczęły towarzyszyć problemy wrażliwego i wyjątkowo przywiązanego do niej Piotra, u którego w dzieciństwie zdiagnozowano początki gruźlicy, a który uległ załamaniu nerwowemu po śmierci ojca i nasileniu choroby matki, a w końcu sam zaczął chorować na schizofrenię. W dzieciństwie Piotr Kuryluk był traktowany w domu jak *Wunderkind*, przejawiający dużą wrażliwość, nadzwyczajne talenty (gra na fortepianie) i ponadprzeciętny intelekt (studia fizyki rozpoczął w wieku 17 lat). Jednak od dziecka chłopca przerażały leżące na podłodze włosy w zakładzie fryzjerskim czy wymówione nawet przypadkiem słowo „abażur”. Po wydarzeniach Marca choroba Piotra postępowała, aż zaczął trafiać do szpitali psychiatrycznych. W *Felunim* Kuryluk opisała szczegółowo etapy pogorszenia się stanu brata, zwłaszcza po pobycie w Branicach (dawn. Branitz), ujawniając niehumanitarne w tamtych czasach metody „leczenia” osób psychicznie chorych. Zdaniem Marii Kuryluk szpital w Branitz słynął już w czasach wojny z eksterminowania pacjentów:

– O Branitz mówiło się *Heil Hitler! Hier ist Arbeit bis zum Aus* – wymamrotała mama na krótko przed śmiercią [...]. Z Branitz szła już prosto droga do T4 – mama użyła skrótu od Tiergartenstrasse 4: berlińskiego adresu urzędu do tajnej likwidacji chorych psychicznie¹¹².

Mimo stosunkowo krótkiego pobytu w tym miejscu Piotr wycofał się z funkcjonowania w rzeczywistości jeszcze bardziej, a depresję i psychozę wzmocnił przymus „znormalnienia”.

Zarówno matka, jak i córka w opowieściach o chorym bracie często zwracają uwagę na to, w jaki sposób postępująca choroba umysłu wpływała degradująco na ciało młodego mężczyzny. Z przy-

właściwie nierozrwalnego w przypadku tego artysty połączenia choroby psychicznej z działalnością artystyczną, obłądki i szału twórczego. Choć wątek ten pozostaje na marginesie moich głównych rozważań, to bezpośrednia zależność obojga (pacjentka–lekarz) oraz zbieżność fascynacji, perspektyw, metafor stosowanych do poetyckich opisów choroby i sztuki przez Ałapina oraz Kuryluk nie pozwala mi myśleć o tej relacji wyłącznie w kategoriach przypadku czy zbiegu okoliczności.

¹¹² E. Kuryluk, *Feluni*, s. 191–192.

toczonej w *Felunim* relacji wizyty Ewy w Branicach wyłania się obraz brata fizycznie zdegradowanego i przypominającego jej więźnia gułagu lub obozu koncentracyjnego:

Po kilku krokach zobaczyłam przed sobą brata, ale go w pierwszej chwili nie poznałam. Pod zakratowanym okienkiem siedział na niskim zydłu jak na rycinie Käthe Kollwitz zgarbiony tkacz w granatowym drelichu. Głowę miał ogoloną na lyso, po twarzy spływał pot. Boże! [...] Drelich wisiał na nim jak na strachu na wróble, powłóczył nogami i kaszłał. [...] A serce, bronchit, praca jak w obozie? Boże! Włożyłam rękę do kieszeni spodni i zacisnęłam, żeby nad sobą zapanować¹¹³.

W następnych latach – po samopodpaleniu, śmierci klinicznej, wegetowaniu w szpitalach – jego stan psychofizyczny pogorszył się do tego stopnia, że w końcu doszło do zupełnego zerwania kontaktu z ludźmi, nawet najbliższymi, i zaniemówienia. Piotr Kuryluk nigdy już nie wrócił do zdrowia¹¹⁴, a jego matka do końca życia obwiniała za ten stan rzeczy nieudolną i przemocową służbę zdrowia psychicznego, uważając, że zarówno ona, jak i jej syn stali się więźniami podwójnie, przez chorobę i przez system.

– Piotruś nie miał w szpitalu ani trochę słońca – mama przysiadła na kanapie przy oknie. – Po twoim wyjeździe do Stanów [1981 rok – A.G.] trafił do piętnastoosobowej sali z zakratowanym oknem, na zatęchłym parterze. Między łózkami nie było odstępu na szafkę nocną – rozejrzała

¹¹³ Ibidem, s. 196–197.

¹¹⁴ Podczas analizowania tematu choroby w wymienionych narracjach zdałam sobie sprawę z tego, że mniej więcej w tym samym czasie, od połowy lat 70. do lat 90., gdy Maria i Piotr Kurylukowie leczyli się w szpitalu w Tworkach, mogła pracować tam Nika Strzemińska, która była lekarzem psychiatrą. Z szacunkowych wyliczeń wynika, że po zakończeniu pełnienia lekarskiej służby na statkach Strzemińska wykonywała praktykę lekarską w tamtejszej placówce. Nie udało mi się jednak dotrzeć do konkretnych dat pełnienia przez nią tej funkcji (dyrekcja szpitala nie odpowiedziała na mój list z prośbą o podanie dat pracy). Gdyby jednak udało się potwierdzić ten fakt w odpowiednich dokumentach, obraz relacji między psychiatrą a jej chociażby potencjalnymi pacjentami z Tworek w kontekście praktykowania autobiograficznego pisania o rodzinie (i chorobie) mógłby przedstawiać się niezwykle interesująco.

się po pokoju. – Zresztą, co komu po szafce, nikt nie miał nic wspólnego – machnęła ręką. – Personel zarabiał grosze, okradał pacjentów – westchnęła – pacjenci siebie nawzajem. [...] W stanie wojennym szpital pękał w szwach. Zmniejszyli racje żywności, mało komu chciało się odwiedzać chorych. Puchli z głodu, wysychali na szczapy [...], bili się o chleb. [...] Walczyłam o życie Piotrusia, bo sam dał za wygraną. Pozwalał sobie odebrać, co mu zostawiłam, piżamę, pantofle. Kuśtykał półgoły, na bosaka, nie upominał się o papierosy z depozytu, palił pety z podłogi. Ale zaparłam się jak we Lwowie – podniosła oczy na niebo – codziennie jechałam do Tworek¹⁵.

Efektom okoliczności życia Ewy i Piotra Kuryluków w rzeczywistości zakłócającej poczucie bezpieczeństwa – ale także w przekonaniu, że szaleństwo i żydowskie pochodzenie to tajemnice rodzinne, a mieszkanie na Frascati to jednocześnie kryjówka i miejsce emocjonalnych tortur – mogła być utrata wewnętrznego balansu, inercja, które w przypadku Piotra skutkowały poważnym stanem psychicznym prowadzącym do autodestrukcji, natomiast w przypadku Ewy objawiały się poczuciem obowiązku, wytłumieniem własnych negatywnych emocji i przymusem zracjonalizowanego zachowania. Jednocześnie konsekwencjami zapewnienia opieki chorującym na paranoję oraz schizofrenię matce i bratu, a także efektami toksycznej zależności, osamotnienia czy nawet ucieczki¹⁶ – przed dotkliwie obecnym szaleństwem w tej rodzinie – była konieczność obrania ratującej siebie strategii istnienia. Odziedziczone paranoiczne lęki, wypierane ze świadomości traumatyczne doświadczenia artystka zapisała zarówno w swojej autobiograficznej prozie, jak i w sztuce wizualnej. Pisarka twierdzi bowiem, że właśnie szaleństwu matki zawdzięcza niejedno, przede wszystkim to, że nie jest marną artystką:

Szaleństwo jest uciążliwe, ale zarazem konieczne nam potrzebne – by uzewnętrznić i zwerbalizować, co każdy chowa w sobie. Oczywiście dla dziecka, w domu, na co dzień, choroba psychiczna matki to

¹⁵ E. Kuryluk, *Frascati*, s. 55–56.

¹⁶ „– Przylatujesz, odlatujesz, nie chcesz z nami zostać na zawsze? – Może kiedyś, mamo. – Zjeżyłam się cała na myśl o powrocie do kraju na stałe”. Eadem, *Feluni*, s. 251.

męka. Bywało więc, że nienawidziłam mamy, bo chciałam mieć przyjemne, wygodne życie z tatą. Ale przecież, gdyby się rozwiódł albo zostawił mamę, jak wielu mężczyzn zostawia swoje chore żony w szpitalach psychiatrycznych, byłibyśmy zupełnie inną rodziną. A ja bym była bez wątpienia mierniejszym człowiekiem i słabszą artystką. [...] To z szaleństwa, które mam po mamie, powstaje moja sztuka. Artystka musi z natury rzeczy odbiegać od normy, gdyż ma za zadanie wyrazić nie normę, ale całą skalę życia. Artyści „w normie”, to artyści słabi¹¹⁷.

Czytam te słowa jednocześnie z esejem Kuryluk pochodzącym z 1979 roku oraz trzecią częścią trylogii z 2019 roku i znajduję zaskakująco dużo punktów zbieżnych między tymi tekstami. W nich bowiem artystka odsłania eksploatowane przez siebie na wszystkich polach twórczości rozumienie związku choroby i sztuki. W eseju *Studiować śmierć* pisze:

Ucho Van Gogha traktuje się nie od dziś jako symbol pokrewieństwa między sztuką a obłądem, między aktem twórczym a cierpieniem i autodestrukcją. W heroiczno-tragicznych mitologiach artystycznych stworzenie dzieła równa się bolesnemu porodowi, a za wydanie na świat owocu prawdziwie genialnego płaci się życiem. Przenośnia ta pod wieloma względami zdaje się odpowiadać prawdzie. Jeśli pewnego dnia poznamy lepiej funkcjonowanie mózgu, systemu nerwowego i przemiany materii, okaże się może, że produkcja artystyczna jest procesem quasi-patologicznym, choć choroba ta pewne osobniki utrzymuje przy życiu. Artyści cierpią zwykle – i pragną cierpieć. Chcą uczestniczyć w konwulsjach czasu, w którym przyszło im żyć, odrzucając spokój i dobrobyt na rzecz prywatnej apokalipsy¹¹⁸.

Idąc tym tropem, warto zastanowić się, czy fenomeny szaleństwa matki i brata sytuują się bliżej sztuki niż choroby. Może ich szaleństwo lub ucieczkę w obłąd¹¹⁹ należałoby postrzegać w kategoriach

¹¹⁷ *Piękny dzień. Rozmowa Ewy Kuryluk z Agnieszką Drotkiewicz*, „Dwutygodnik” 2009, nr 15, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/525-piekny-dzien.html> (dostęp: 6.03.2018).

¹¹⁸ E. Kuryluk, *Studiować śmierć*, „Teksty Drugie” 1979, nr 3 (45), s. 189.

¹¹⁹ W rozmowie Kuryluk z Bilińską pada hipoteza o symulacji choroby przez młodego Kuryluka, który mógł nie tylko odziedziczyć ją po matce, ale przede wszystkim naśladować matczyne szaleństwo: „– W życiu Mikusi było zawsze

performatywnych gestów radykalnej sztuki, traktującej życie w chorobie jako narzędzie do jej wyrażania? Czy możliwe, że „prywatna apokalipsa” Miriam Kohany i zwłaszcza autodestrukcja Piotra Kuryluka to ich wybór oraz plan realizacji artystycznego *opus magnum*? Ewa Kuryluk zdaje się sugerować taką możliwość, snując hipotezę o sobie jako szalonej-artystce, która w tak zwanym szale twórczym [sic!] upodabnia się bardziej do spotkanego przypadkiem pacjenta ze szpitala psychiatrycznego niż artysty „w normie”:

Ferdek odwrócił się do nas na moment. Miał błędny wzrok, rozgorączkowaną twarz i spieczone wargi. Na głowie stały mu dęba czarne włosy. Miotał się, skakał i tańczył. „Grał” na krosnach jak na fortepianie. Przeklinał i pisał, chichotał i parsknął śmiechem. Śpiewał, wył, gwizdał. Pracował w natchnieniu jak artyści, gdy ich nikt nie widzi. Wciełał *furor divinus* i był mi bliski. Czyż nie stałabym się „Ferdkiem”, gdyby mnie skazali na kreację w zakładzie psychiatrycznym? Pokryłam się gęsią skórką na myśl, że miałabym szansę w warunkach skazujących na zagładę umysł ścisły brata¹²⁰.

Wydaje się zatem, że autobiografka może realizować w swojej sztuce pewien autoterapeutyczny plan – wywłaszcza własną świadomość, akceptuje wszystkie, nawet te najbardziej graniczne odczucia, nie tyle dąży do zasklepienia ran po bolących wspomnieniach, ile ciągle je odnawia i twórczo przetwarza, by stanowiły pożywkę dla artystycznej pasji¹²¹. Ale autoterapia to jednak nie wszystko. Najważniej-

tyle symboliki – stwierdziła Zosia po zgonie mamy. – I tyle enigmaty, ciociu. [...] – Piotruś to tajemnicza osoba. – Skinęła głową. – Nie wiadomo, czy zachorował, czy podjął decyzję wycofania się w chorobę? – wymamrotała pod nosem. – A to nie wychodzi na jedno, ciociu? [...] – Mikusia bała się, że Piotruś jest skazany na koronę cierniową... – I wierzyła, ciociu, że jest odporny jak korona cierniowa. – Kto wie, kochańciu, czy to wszystko nie utwierdziło Piotrusia w skłonnościach autodestrukcyjnych? [...] – Obserwując mamę i Piotrusia, zadawałam sobie często pytanie, ciociu, czy ich choroba nie poszukuje, jak moja sztuka, formy, koloru i metafory?”. Eadem, *Feluni*, s. 164–165.

¹²⁰ Ibidem, s. 202.

¹²¹ W jednym z fragmentów rozmowy między córką a matką pojawia się w tym kontekście ciekawy wątek choroby i pasji. Maria Kuryluk tłumaczy: „W chorobie pragnęłam imitacji pasji – wyznała. – Chrystusa? – No nie! Nie zwiariowałam

szy pozostaje wątek „szaleństwa w rodzinie” i twórczej autokreacji¹²², który przedstawić można następująco: Kuryluk jako artystka jest w pewien sposób „szalona”, a dzięki jej twórczości oraz obłędowi sytuującemu się blisko sztuki matka i brat mogą stać się wyjątkowi – szaleni jak artyści.

do cna, żeby imitować rany sprzed dwóch tysięcy lat – zamachała rękami. – Jestem świadkiem naszej pasji – zaakcentowała – mamusi, tatusia, Hildchen. Tylu – zatoczyła łuk ręką – aż po sam horyzont. Miliony spalono, ja ocalałam. Po co? – wbiła we mnie oczy”. E. Kuryluk, *Frascati*, s. 145–146. O ile zatem szaleństwo Marii Kuryluk było związane z syndromem ocalonej z Zagłady, która swoje życie psychiczne „poświęcała” wyrzutom sumienia oraz upamiętnianiu zamordowanych rodziców i siostry, o tyle można by uznać, że narracyjno-wizualny projekt Ewy Kuryluk jest w pewnym stopniu kontynuacją praktyki utrwalania historii rodziców i brata przez „ofiarowanie” nie własnego życia, lecz sztuki.

¹²² W kontekście choroby i sztuki warto również na marginesie wspomnieć o artystycznej pracy Joanny Rajkowskiej, zatytułowanej *Basia*, w której artystka przedstawia historię choroby swojej matki. W szesnastominutowym filmie kamera podąża za kobietą – ubraną w zbyt dużą pasiastą piżamę i trzymającą kurczowo czarną torebkę – która wchodzi do rzeki i próbuje przejść na jej drugi brzeg, snuje się po małej miejscowości (Świecie), jakby nie znała przestrzeni ani celu swoich wędrówek. Tą kobietą jest artystka, która wcieliła się w postać własnej matki, chorej na alzheimera i przed śmiercią umieszczonej w szpitalu psychiatrycznym z powodu załamania nerwowego. Pogrążanie chorej w chaosie, niepamięci, strachu wobec nierozpoznawalnej i nieznannej nagle otaczającej rzeczywistości, ośpienie lekami doprowadziły matkę artystki do całkowitego wykluczenia ze świadomości i codziennego życia. Rajkowska postanowiła odtworzyć ten proces pustoszenia psychiki przez chorobę pamięci, ukazując doświadczenie matki na sobie, by w ten sposób spróbować je lepiej zrozumieć. Artystka tłumaczy: „Ja byłam w Świeciu moją matką. Z całym jej przerażeniem, z przepaścią, z której wynurzała się od czasu do czasu, ze świadomością nieodwracalnych zmian, jakie niesie choroba. Miałam wrażenie, że matka mnie zalała, że weszła wszystkimi otworami, że jestem wobec niej i jej strachu bezbronna. Wiedziałam co się ze mną dzieje, ale nie potrafiłam tego kontrolować, ani tym sterować. Miałam wrażenie, że matka mną idzie i mną się boi. Śmiertelnie się boi”. J. Rajkowska, *Basia*, wydarzenie, film, 16 min. Zob. <http://www.rajkowska.com/pl/filmy/190> (dostęp: 9.03.2018). Projekt *Basia* Rajkowskiej przypomina mi instalacje Kuryluk *Tryptyk na żółtym tle* oraz *Kraków 1946*, w której artystka również zastosowała element wcielania się w postać matki. Stworzyła fotograficzne kolaże, które ukazują artystkę siedzącą na ławce w parku lub imitującą zaawansowaną ciążę, ubraną w płaszcz, buty, ulubioną chustkę matki, z jej twarzą wyciętą z powiększonych fotografii zamiast swojej. Motyw przepostaciowienia się córek w matki jest ważnym elementem współczesnej wizualnej twórczości autobiograficznej.

Estetyki autobiograficznych hybryd

(Irena Solska i Anna Sosnowska, Maria Boniecka
i Magdalena Budzynowska, Wanda Hegdorn, Dorota Terakowska
i Katarzyna T. Nowak / Małgorzata Szumowska)

Autobiografia nie stanowi realistycznego odwzorowania biografii. To, w jaki sposób twórczość literacka jest wypełniona doświadczeniami autorek/autorów, wiąże się z obieraniem przez nie/nich określonych strategii autobiograficznych. Lektura tekstów podejmowana ze świadomością stosowanych konwencji literackich pozwala na ukazanie nakładających się, przenikających, a czasem wyraźnie zarysowanych kategorii estetycznych tego hybrydycznego gatunku.

Można by zatem dokonać próby przeanalizowania autobiografii pod kątem tych, w których autorki-córki przedstawiają własną rodzinę, matkę, siebie, realizując kategorię tragizmu – piękna, wzniosłości, patosu, oraz tych, które zbliżają się w formie do kategorii komizmu¹. W tekstach pierwszego i drugiego typu należy również

¹ Na rynku książki autobiograficznej można znaleźć wiele narracji amatorskich, których w tym miejscu nie analizuję. Ich cechą dominującą jest nostalgiczne, sentymentalne, a nawet miejscami kiczowate konstruowanie opowieści o przeszłości, w tym o rodzinie, własnym życiu. Przykładem takich narracji może być m.in.: trylogia Moniki Jaruzelskiej *Towarzyszka panienska* (Warszawa 2013), *Rodzina* (Warszawa 2014), *Oddech* (Warszawa 2015); oraz książki Magdaleny Marczyńskiej, *Uśmiecham się, jak chciałaś* (Warszawa 2008); Marii Diatłowieckiej, *Mozaika rodzinna* (Warszawa 2010). Wyjątek stanowi wydana niedawno autobiograficzna narracja Haliny Rubin *Czas odnaleziony. Podróże z moją matką* (przeł. K. Środa, Wołowiec 2018), w której kluczową kwestią jest relacja między matką a córką. Autorka nie unika co prawda typowej dla opowieści biograficznych idealizacji postaci, ale udaje się jej nie wprowadzać patosu i nadmiernej mitologizacji. W wielu miejscach narracji autorka podkreśla, jak wielką miłością, zaufaniem i uznaniem darzy matkę, która była i jest dla niej wzorem do naśladowania. O tej intymnej relacji Halina Rubin nie wstydzi się pisać otwarcie i czule, podkreślając siłę więzi determinującej do przeżycia nieludzkich czasów. Matka po latach wyznała córce, że bezgraniczna miłość do dziecka oraz obowiązek ratowania ludzkiego życia motywowały ją do walki o przetrwanie, córka zaś bezustannie dowodzi, że swoje istnienie zawdzięcza odwadze i nadzwyczajnej zaradności matki. Obie były pewne, że w czasie wojny i Zagłady jedna nie przetrwałaby bez drugiej. Niezwykle ważnym uzupełnieniem peregrynacji w przeszłość autorki są relacje z podróży do Polski, Rosji i na Białoruś w celu odnalezienia brakujących lub niepełnych elementów biograficznej mozaiki, potwierdzenia zapamiętanych dawno faktów, odwieczenia zmienionych przez historię miejsc. Towarzyszące tym wyprawom wyobrażenia, często nieprzystające do rzeczywistości, uczucia nadziei przekształcające się ostatecznie w rozczarowanie, smutek i żal autorka opisuje, ujawniając nie tylko procesy głębokiej autoanalizy, ale także literacki talent.

dostrzec elementy odnoszące się do sentymentalizmu, nostalgii, a nawet kiczu. Tak sproflowany zbiór warto przestudiować, przywołując utwory, które w warstwie formalnej zbliżają się do kontrastujących ze sobą tragizmu i komizmu. Rzecz komplikuje się jednak, gdyby podjąć interpretację utworów według innych kategorii estetycznych: groteski, ironii. Nasuwają się wtedy pytania o to, czy w literaturze polskiej istnieją autobiografie, które w komiczny, ironiczny lub groteskowy sposób przedstawiają familijną lub osobistą historię. Czy opis specyfiki wyznań i relacji pozwala na dystans, na konstruowanie opowieści z pewnego czasowego oraz emocjonalnego oddalenia wpisanego w tryb autobiograficznego tworzenia? Jeśli nawet w historii autobiograficznej literatury polskiej występuje nieznaczna liczba utworów przedstawiających problematykę konstelacji rodzinnych w komiczny, ironiczny czy groteskowy sposób, to trzeba by zastanowić się między innymi nad powodem niepopularności takich realizacji, warto zapytać o płynność genologiczną tekstów, a także o motywacje i skutki wyboru przez autorki takiej formy literackiej. Może się bowiem okazać – co po raz kolejny potwierdzałoby odrębność i wyjątkowość tego pisarstwa – że podział na kategorie estetyczne w literaturze autobiograficznej kobiet po 1989 roku wymyka się klasycznym rozróżnieniom i schematycznym klasyfikacjom.

Autobiografizm jest bodaj najbardziej interdyscyplinarną strategią twórczą. Współcześnie dostępność archiwów, możliwość dotarcia do nieznanych dokumentów i ich digitalizacji, a przede wszystkim powszechność medium internetowego i narzędzi eksplorowania przestrzeni wirtualnej otworzyły ramy literatury autobiograficznej oraz zmieniły wzory i konwencje pisarskie. Auto/biografia przestała być już tylko chronologiczną i książkową opowieścią o życiu; formy autobiograficzne przemieszczają i lokują się poza granicami *stricto* literackimi. W narracjach badanych przeze mnie pod tym względem można zatem spotkać zdigitalizowane i zreprodukowane dokumenty rodzinne wydobyte z archiwów lub odnalezione w domu po śmierci rodziców, listy lub e-maile, fotografie osób i szczególnie ważnych przedmiotów, ale także wypisy z dokumentacji medycznej lub prawnej, prywatne notatki, drzewa genealogiczne, spisane z nagrań lub filmów rozmowy, fragmenty wierszy lub prozy, a nawet omó-

wienia autobiografii wydawanych przez znajomych w zbliżonym czasie i czytanych przez autorki, które wplatają w opowieść swoje przemyślenia po ich lekturze. Oprócz spisanych narracji interesujące są również te formy autobiograficzne, które odbiegają od tradycyjnej postaci i wykorzystują inne artystyczne media – posłowie do pamiętnika², wywiad rzeka³, powieść graficzna⁴, strona internetowa⁵, monodram teatralny⁶ czy film fabularny⁷. Autorki-córki starają się dzięki nim stworzyć opowieść o rodzinie, matce, konkretnym etapie jej życia i/lub twórczości, przybliżyć czy utrwalić postać i pamięć bliskiej im osoby, ale też opowiedzieć o swojej roli bycia nierozzerwalnym ogniwem tych doświadczeń.

Oczywiste różnice wynikające ze struktur formalnych tych realizacji nie stanowią sedna moich rozważań, bardziej interesują mnie podobieństwa między klasycznymi ujęciami auto/biografii a niekonwencjonalnymi sposobami budowania i przekazywania prywatnych historii. Ważne jest także zwrócenie uwagi na te aspekty obu typów auto/biograficznej praktyki, które unaoczniają relację między zmianami nośników narracji a wybieranymi przez autorki konwencjami opowieści.

² *Córka o Matce (w rocznicę urodzin Matki mojej)* [posłowie A. Sosnowskiej], w: I. Solska, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1978.

³ Mam na myśli np. komplementarny do *Proszę bardzo* wywiad rzekę z Anią Rottenberg: *Rottenberg. Już trudno. Rozmawia Dorota Jarecka*, Warszawa 2013.

⁴ W. Hagedorn, *Totalnie nie nostalgia: memuar*, rys. J. Frąś, Warszawa 2017.

⁵ Strona internetowa poświęcona Marii Antoninie Bonieckiej, założona i prowadzona przez jej córkę Magdalenę Budzynowską: http://mab.budzynowski.info/polski/strona_glowna.

⁶ Monodram teatralny Aliny Świdowskiej, córki Adiny Błady-Szwajgier, zrealizowany na podstawie scenariusza opartego na pamiętniku matki *I więcej nic nie pamiętam* (Warszawa 2010). Monodram był grany w Teatrze na Woli w Warszawie w 2010 roku. Więcej na ten temat zob. *Zwyczajna córka. Rozmowa Remigiusza Grzeli z Aliną Świdawską*, „Wysokie Obcasy”, 9.02.2010, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,7529287,Zwyczajna_corka.html (dostęp: 3.04.2018)

⁷ Chodzi mi o omawiany dalej film Małgorzaty Szumowskiej *33 sceny z życia*, który powstał na podstawie autobiograficznych doświadczeń autorki.

Uznanie i dystans wobec rozedrgania

Kilkunastostronicowe wspomnienie o matce – wybitnie utalentowanej, znanej w całej Polsce i poza jej granicami aktorce Irenie Solskiej (właściwie Karolinie Florze, z domu Poświk) – jej córka Anna Sosnowska rozpoczyna od idealizującego i patetycznego opisu enigmatycznej kobiety, której uroda i talent obrosły legendą.

Nieznana Panu była młoda kobieta z pięknymi, puszystymi, rudymi włosami, o cudownej cerze, smukła i niesłychanie fascynująca, w niebywałych kapeluszach-tacach, kapeluszach-wiadrach, w sukniach spletanych, aksamitnych, lub szeleszczących jedwabiach pachnących „Houbigant’em”, która zapełniła moje kompletnie nią zaczarowane dzieciństwo⁸.

Do wydanego w 1978 roku *Pamiętnika* Solskiej opracowująca go prof. Lidia Kuchtówna dodała posłowie córki z okazji 103. rocznicy urodzin artystki, zapewne napisane specjalnie na tę okazję. Jubileusz profiluje tutaj styl wspomnienia i jego lekturę – celem jest upamiętnienie wielkiej postaci przez opublikowanie relacji osoby najbliższej, kochającej i adorującej, ale także znającej osobiste niuanse i uchylającej rąbka tajemnicy prywatnego życia „muzy artystów”. Córka wymienia szczegółowo liczne talenty matki oraz chwali jej zaangażowanie i pasję twórczą, kreśląc portret złożony przede wszystkim z superlatywów i zalet. Drobiazgowość pamiętanych elementów jest zadziwiająca i wzmaga w czytelniku poczucie dostępu do dotąd nieznanego, elitarnego przestrzeni domowej Solskiej oraz przybliża jej codzienność i pozasceniczne cechy charakteru w relacji do dziecka, ale także otaczających ją ludzi. Co najważniejsze, w tej narracji córka niemal zupełnie usuwa się na dalszy plan, pozostaje w cieniu wielkiej i sławnej matki, nie wykorzystuje okazji do powiedzenia czegoś o własnej biografii, zdaje się nawet nie mieć takiego zamiaru. Wszystkie wzmianki o swoich odczuciach, emocjach i stosunku córki do matki mają na celu ukazanie jakiegoś składnika jej osobowości

⁸ *Córka o Matce*, s. 191.

w kontekście publicznym i prywatnym. Wniknięcie w intymne zakamarki psychiki Solskiej za pośrednictwem jej jedynej córki odbywa się w trybie raczej uwznioślającym niż obnażającym – z wypowiedzi Sosnowskiej przebijają szacunek, uznanie i podziw dla wyjątkowej postaci, która jakby przy okazji, na drugim planie jest jednocześnie jej matką.

Fantazję, pomysłowość, szybkość myślenia, zawsze mierząc siły na zamiary, zachowała przez całe życie. A także optymizm i wiarę we własne pomysły, choćby najbardziej nierealne, co pomagało ogromnie do ich realizacji... Przy dziecinnej naiwności, przebiegłość w układaniu planów działania. A także niezłomność w ich przeprowadzaniu. [...] Właściwie czuła się dobrze dopiero w dużym napięciu, tak dalece, że gdy go nie było przez chwilowe szczęśliwe zdarzenie losu, sama wówczas starała się napięcie stworzyć i szukała trudności, by je zwalczać. Było w tym częściowo spełnienie jej wielkiej ambicji, ale może w największym stopniu przyzwyczajenie nerwów do nastroju dramatu na scenie i raptowne poczucie pustki, gdy nie było zewnętrznego ciśnienia, jak to ma miejsce u ryb głębinowych⁹.

Spomiędzy warstw retoryki utrwalającej sławę matki gdzieniegdzie przebija obraz Solskiej schorowanej i nerwowo, a nawet psychicznie rozedrganej. Sosnowska mówi o tych stanach z dystansem, w granicach dobrego smaku, dlatego fragmenty dotyczące choroby nie są ekshibicjonistyczne. Oprócz wyrozumiałości można by ewentualnie doszukać się w stosunku córki do matki pewnego rodzaju pobłażliwości. Córka zdaje się nie podchodzić serio do wszystkich chwiejnych stanów matki-artystki, traktując jej niekiedy skrajne nastroje i dziwne zainteresowania jako stały element oryginalnego życia.

[...] zdeprimowana ogarniającym ją kalectwem, które zahamowało jej pracę sceniczną, bała się wykonywać jakiegokolwiek czynności ręcznej i wpadała niemal w psychozę: „bo ja wyleję, bo stłukę, bo nie potrafię?... [...] Czasem było trudno pomówić z nią samą, zawsze się dokoła niej kręciły jakieś wierne służki, wielbicielki, biedniejsze koleżanki, dziwacy i cudotwórcy. [...] Z czasem miewała najprzykrzejsze dla niej

⁹ Ibidem, s. 193–194.

samej manie prześladowcze, które psuły jej stosunki z jak najbardziej oddanymi ludźmi. Na ogół jednak była entuzjastyczna i pogodna, oraz obdarzona niezwykłym zmysłem humoru. Kiedyś, po zastaniu w jej domu jakiejś hordy wariatek sekty „tybetańsko-wegetariańskiej” [...], zapytałam, po co te potwory gromadzi. Zaczęła się wtedy ogromnie śmiać, choć przed chwilą brała te misteria na serio¹⁰.

Anna Sosnowska mgliście wzmiankuje o bardzo ważnym etapie w życiu Ireny Solskiej, kiedy to podczas okupacji niemieckiej prowadziła w warszawskim mieszkaniu działalność konspiracyjno-ratowniczą. W czasie wojny aktorka otrzymała pokaźny przydział spirytusu, po czym sprzedała go z zyskiem, a za zgromadzony kapitał zakupiła nielegalną wtedy wełnę, którą potajemnie handlowała. Dzięki tej konspiracyjnej inicjatywie była w stanie utrzymać siebie, ale przede wszystkim ukryć i zaopiekować się kilkunastoma innymi osobami, w tym także pracującymi u niej Żydówkami. Córka pisze, że „talent sceniczny posłużył i tu do »wmawiania w klienta«, który mu nawet często nie był potrzebny”¹¹. Ale nie tylko – jej mistrzowskie zdolności aktorskie przekazywane podopiecznym niejednokrotnie wybawiały z opresji podejrzane Żydówki, które dzięki lekcjom mistyfikacji i gry z oprawcą mogły również zbudować w sobie fundamenty pewności siebie i odwagi, kluczowe dla ocalenia życia. O heroicznej postawie i działalności córka wspomina jakby anegdotycznie, przedstawiając tę historię jako jeden z epizodów bujnego życia. Wiadomo jednak, że Solska była bardzo oddana „nowej roli”, angażując się w pełni w misję ratowania, co potwierdzają świadectwa Ocalonych złożone w Instytucie Yad Vashem. Wiadomo też, że córka wyemigrowała z Polski i w latach powojennych zabiegała o nie-rozgłaśnianie tej sprawy¹², prawdopodobnie ze względu na krążące

¹⁰ Ibidem, s. 192, 198.

¹¹ Ibidem, s. 201.

¹² Pisze o tym Patrycja Dołowy, która dotarła do świadków, listów i nieznanych powszechnie informacji na temat wojennej działalności Ireny Solskiej: P. Dołowy, *Gwiazda po drugiej stronie muru. Okupacyjne losy Ireny Solskiej*, „Wysokie Obcasy”, 6.12.2014, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,17076569,Gwiazda_po_drugiej_stronie_muru__Okupacyjne_losy_Ireny.html (dostęp: 17.03.2018). Wzmiankuje też o tym zięć Solskiej w rozmowie

historie o kolaboracji jej syna, a wnuka Solskiej, z gestapo, co doprowadziło do jego egzekucji przez AK¹³. Sosnowska nie rozwija także obszerniej informacji, że od 1953 do 1958 roku jej matka przebywała już schorowana i samotna w Domu Aktora w podwarszawskim Skolimowie, gdzie opiekowały się nią kuzynki i koleżanki oraz gdzie umarła¹⁴.

Swoje wspomnienie o matce córka kończy podniosłym i szczegółowym passusem na temat jej ostatnich chwil po śmierci, który jest jednak zapośredniczony przez listy, nie stanowi naocznej relacji, choć został napisany w konwencji dającej takie złudzenie: „stosownie do swej ostatniej woli udrapowana w białe prześcieradło, wyglądała po śmierci jak najpiękniejszy posąg grecki i miała wyraz triumfu, szczęścia i spokoju. Nareszcie zwyciężyła drzenie”¹⁵. W tym wypadku konwencja okazuje się nadrzędna i dużo istotniejsza od rzeczywistości, a użyte forma i język korelują z motywacjami pisarskimi córki, wypełniając zadanie stworzenia legendy o matce-artystce.

Przeanalizowałam w tym rozdziale posłowie Anny Sosnowskiej do pamiętnika Ireny Solskiej pochodzącego z 1978 roku celowo i ze

o jego konspiracyjnych i emigracyjnych losach: *Przygoda w służszej sprawie. Rozmowa Anny Jarmusiewicz z Janem Pawłowskim*, „Rzeczpospolita”, 27.02.2005.

¹³ „1 sierpnia 1944, w momencie wybuchu powstania warszawskiego, Solska była sama z Jaśkiem. »To wszystko było jak koszmar, jak bolesny sen« – zanotuje po latach. W pierwszych dniach powstania Jasiek został aresztowany i po miesiącu rozstrzelany wyrokiem sądu polowego AK. [...] Po paru latach w liście do brata podsumuje Solska ten trudny okres: »Śmierci naszego Jaśka nie powstrzymałam – chciałam zabić rozpacz pracą. Nie dało się. Może za ciężka dla moich sił była praca na Dolnym Śląsku i powojenne warunki, przede wszystkim ludzie tacy, jakich dawniej nie znałam, nie byłabym chciała znać. Mimo względy, jakie mi okazywano, rozchorowałam się«. L. Kuchtówna, *Irena Solska*, Warszawa 1980, s. 213.

¹⁴ „W pamiętniku [...] w końcu 1954 roku pisze jako ostatnie słowa: »Mam serce ciężko chore. Żyję wspomnieniami. Chwila obecna nie zawsze uspokaja. Żyję tęsknotą za córką. Paryż daleko – tak chora, jak jestem, nie mogę do niej jechać. Przestałam się leczyć. Decyduje Bóg – zdecyduje o naszym dalszym życiu. Czekałam na wyrok ostateczny ze spokojem, wiarą«. Ibidem, s. 225.

¹⁵ *Córka o Matce*, s. 199–200, 202.

świadomością wykroczenia poza obrane w badaniach ramy czasowe. Decyduję się jednak na to dlatego, by lepiej unaocznić problematykę relacji między przekształceniami estetycznych konwencji w autobiografistyce po 1989 roku a znaczeniem tego typu tekstów u wybranych autorek. W tym przypadku zadanie stworzenia tekstu na zamówienie, na konkretną okazję zdominowało konstrukcję narracyjną i ton wypowiedzi.

Podobne mechanizmy można odnaleźć w następujących przytoczonych przeze mnie formach autobiograficznych, w których autorki próbują „przywrócić dobre imię”, „odkłamać życie i twórczość”, „zadośćuczynić wyrządzonym w przeszłości krzywdom”, odzyskać należyte miejsce w historii, zrehabilitować postaci matek, korzystając nie tylko z zasobów prywatnych archiwów, ale przede wszystkim tworząc dokumentalny kolaż, powołując się na materiały odnalezione w archiwach instytucji politycznych, aktach sądowych, teczkach IPN-u, w inwentarzach i protokołach, w słownikach biograficznych czy prasie. Proces odszukiwania śladów przeszłości przypomina więc w tych wypadkach prowadzenie kwerend bibliotecznych oraz polega na skrupulatnym, a nawet dosłownym odczytywaniu archiwów.

Córczyne rewindykacje

Następna bohaterka nie należała w PRL-u do partii, była „niezaangażowanym w budowę socjalizmu obywatelem”¹⁶, dawną żołnierką Armii Krajowej, inteligentką, nauczycielką, publicystką, pisarką, redaktorką wydawanego w Szczecinie czasopisma „Ziemia i Morze”, której polityczną postawę można określić jako skrajnie i jawnie „reakcyjnystyczną”. Mowa o Marii Antoninie Bonieckiej, której córka Magdalena Budzynowska (wraz ze swym synem i jednocześnie wnukiem Bo-

¹⁶ M. Boniecka, *Ucieczka za druty*, Londyn 1975, s. 150.

nieckiej Aleksandrem Budzynowskim) podjęła decyzję o stworzeniu internetowego archiwum poświęconego biografii matki¹⁷.

Szczecińskie losy pisarki, przypadające na okres od 1946 do 1965 roku, mogą być opisane i scharakteryzowane w najróżniejszy sposób – od uwznioślającej, posągowej opowieści o niedocenionej, prowincjonalnej autorce, przez biograficzną narrację o pracowitej, zaangażowanej pedagożce i społeczniczce, po historię o ambitnej, konsekwentnej kobiecie złamanej przez peerelowski system. Mimo tego, że Boniecka spędziła w Szczecinie tylko – lub aż (biorąc pod uwagę konsekwencje) – 19 lat, czas ten zaważył dotkliwie na całym życiu jej i rodziny. Represje doprowadzające do zmarginalizowania jej postaci, rezygnacji i załamania nerwowego przyspieszyły decyzję o ucieczce ze Szczecina i z Polski.

Historia jej życia określana jest przez córkę jako tragiczna ze względu na polityczny wymiar wydarzeń od 1951 roku, kiedy do Urzędu Bezpieczeństwa wpłynął pierwszy donos na przejawiającą „wrogi stosunek do PRL i antypaństwowe wypowiedzi”¹⁸ Boniecką, aż do 1965 roku, kiedy wraz z całą rodziną na stałe wyemigrowała do Australii. Budzynowska tłumaczy, że decyzja o przygotowaniu wspomnianego internetowego archiwum „wywołana jest poczuciem odpowiedzialności za odkłamanie życiorysu, [...] obowiązkiem przedstawienia faktów przeciw kłamstwom [...] zabezpieczenia Prawdy o matce”¹⁹. Przyznaje też jednak, że potrzeba ochrony pamiętek po matce (rękopisów, dokumentów, fotografii), zebranych w kilku pudłach znalezionych podczas likwidacji mieszkania po jej śmierci, pojawiła się po sygnale z Polski o zainteresowaniu życiorysem i działalnością Bonieckiej (anons w „Wiadomościach Polskich”

¹⁷ Strona internetowa poświęcona Marii Antoninie Bonieckiej, http://mab.budzynowski.info/polski/strona_glowna (dostęp: 20.04.2015). Ponieważ od czasu poddania przeze mnie analizie materiałów zamieszczonych na stronie internetowej Budzynowska cały czas uzupełnia szczegółowe informacje dotyczące życia oraz twórczości matki, część przywołanych tu kwestii mogła już zostać albo zostanie w przyszłości uściślona lub zmieniona.

¹⁸ Wypis z karty z b. biura „C”, IPN O/Wa WK-3647/07 (archiwum Bonieckiej). Cyt. za: *ibidem*.

¹⁹ M. Budzynowska, *Powstanie strony*, w: *ibidem*.

wydawanych w Sydney zamieścił w 1990 roku szczeciński dziennikarz Bogdan Twardochleb). Córka wyznaje, że wcześniej nie czuła potrzeby zajmowania się prywatnym archiwum matki zdeponowanym w kartonach wywiezionych z Polski, jednak po decyzji o złożeniu dokumentów i pamiątek w szczecińskiej Książnicy Pomorskiej całość dokładnie skopiowała i dokonała skrupulatnej selekcji, wybierając te z nich, które zostały zapakowane do „czarnej walizki” i przekazane do instytucji²⁰. W 1991 roku, podczas spotkania w Książnicy Pomorskiej, zdaniem Budzynowskiej władze Pomorza Zachodniego deklarowały chęć „zadośćuczynienia krzywdy, ponizenia, poniewierki... Marii Bonieckiej... zapisanej na trwałe w życie literackie i kulturalne Szczecina”²¹. Kariera pisarki rzeczywiście przypadła na pracę na „Ziemiach Odzyskanych” – choć nie należy zapominać o jej przedwojennych sukcesach pedagogicznych oraz działalności konspiracyjnej w okupowanej Warszawie²² – ale to właśnie w tym miejscu, w tym mieście doświadczyła największych i najdotkliwszych prześladowań. Ta prawidłowość stanowi jeden z najważniejszych punktów zwrotnych w jej losach, a także uwidacznia się w twórczości – doświadczenia uzasadniają temat utworów i ich formę.

Niemal 20 lat pełnych poświęcenia i zaangażowania w tworzenie środowiska intelektualnego na „Ziemiach Odzyskanych” w ramach tak zwanego osadnictwa literackiego i kulturowego okazało się dla Bonieckiej mrzonką, fałszywą obietnicą, „zmarnowaną szansą”, bolesnym w skutkach etapem biografii. Zaangażowanie pisarki w budowanie fundamentów oświatowo-kulturalnych w Szczecinie należałoby widzieć jako wyraz samoświadomości – Boniecka bowiem, wychowana w mieszczańskim, inteligenckim domu warszawskiego adwokata, wykształcona i ukształtowana według przedwojennych tradycji wolnościowych, należąca do Armii Krajowej i walcząca

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² W całym tekście korzystam z najaktualniejszych i najdokładniejszych informacji, jakie znalazłam o życiu Marii Antoniny Bonieckiej, zawartych w artykule Pawła Szulca (IPN, Oddział w Szczecinie): idem, *Maria Boniecka – koleje losu prowincjonalnej pisarki*, w: *Kariera pisarza w PRL-u*, red. M. Budnik, K. Budrowska, E. Dąbrowicz, K. Kościewicz, Warszawa 2014, s. 232–259.

w powstaniu warszawskim, odznaczała się mocnym kręgosłupem moralnym, była nieustępliwa, nieustannie zaznaczała własną podmiotowość i niezależność. Zderzenie atrakcyjnych wyobrażeń o powojennym budowaniu od podstaw kultury w nowo osiedlanym mieście z surowymi realiami skutkowało również rozczarowaniem i buntem – Boniecka po latach, tworząc na emigracji *Ucieczkę za druty*, dała wyraz swojemu rozczarowaniu, graniczącemu z rozgoryczeniem. Narracja nie traci swego rewindykacyjnego charakteru, Boniecka bezkompromisowo stworzyła antynostalgiczny obraz Szczecina, opisując poczynania „kolegów” po fachu, poddając demitologizacji ich rolę w budowanie oświatowych, kulturalnych, artystycznych fundamentów „Ziem Odzyskanych”, nie szczędząc słów krytyki na temat ówczesnych szczecińskich realiów.

Z dokumentów w archiwum Bonieckiej wiadomo, że po wyjeździe do Australii, oprócz spisania *Ucieczki za druty*, podjęła współpracę z redakcją Radia Wolna Europa, londyńskimi „Wiadomościami” i „Tygodniem Polskim”, dziennikiem „Nowy Świat” wydawanym w Stanach Zjednoczonych, australijskimi redakcjami „Słowa Polskiego” i „Wiadomości Polskich”, a także pracowała nad książką przedstawiającą polską emigrację. Pisarka, poświęcając się rodzinie i dzieląc „zwykły los emigranta”²³, nigdy nie zerwała łączności z traumatyczną przeszłością, nawet przyzwyczajona do realiów wolnościowych nie zaznała spokoju i pozostała w paradygmacie ofiary, dawnego autorytetu wysuniętego na/poza margines.

W tym kontekście zastanawiająca jest przede wszystkim relacja między doświadczeniem obcowania córki Bonieckiej z nieznanymi wcześniej dokumentami a decyzją o „skrupulatnej selekcji” przekazywanego archiwum, którą Budzynowska uzasadnia „brakiem zaufania do dokonujących się przemian politycznych w Polsce w tamtym czasie”²⁴. Obcowanie z materialnymi emblematami przeszłości, dotykanie i czytanie po raz pierwszy rękopisów matki wprowadza autorkę w stan ciekawości i „nerwowego podniecenia”, który wiąże się z niepokojem wywołanym brakiem poczucia bezpieczeństwa

²³ M. Boniecka, *Ucieczka za druty*, s. 155.

²⁴ M. Budzynowska, *Powstanie strony*.

w dopiero co wyzwolonej od komunizmu (dawnej) ojczyźnie oraz nieufnością wobec instytucji ze względu na polityczne aspekty tego przedsięwzięcia.

Nie bez znaczenia pozostaje też sformułowana przez córkę idea stworzenia wirtualnego repozytorium:

Publikując [informacje – A.G.] poświęcone polskiej pisarce Marii Antoninie Bonieckiej, pragniemy, wykorzystując fakty, przedstawić odkłamana historię życia pisarki, wolną od fałszu i przekręceń zadanych przez władze PRL-u a powtarzane do dziś. Pragniemy także wydobyć na światło działalność i twórczość Bonieckiej zepchniętą i konsekwentnie utrzymywaną w niebycie²⁵.

Internetowe archiwum zawierające zdigitalizowane kopie i przedruki urzędowych dokumentów (doniesienia, oświadczenia, wyroki), zaprezentowane w sposób charakterystyczny dla platform wykorzystujących hiperłącza, ma na celu potwierdzenie wiarygodności podawanych informacji oraz służy podkreśleniu tego, że jest to jedyne „prawdziwe”, oparte na historycznych tekstach źródło wiedzy o życiu, twórczości i działalności Marii Bonieckiej. Moim zdaniem pojęcie prawdy jest dla Budzynowskiej kluczowe, nie satysfakcjonuje jej bowiem prawdopodobieństwo wydarzeń i upublicznienie wspomnieniowej opowieści o relacjach rodzinnych, o związku matki i córki, lecz wydaje się jej zależeć na dostarczeniu czytelnikowi „prawdziwych” informacji o peerelowskiej rzeczywistości, na weryfikacji faktów i stworzeniu właściwego (czytaj: jedyne słusznego) obrazu rzeczywistości.

Rewindykacyjny charakter projektu córki wiąże się z wyzwaniem postawionym zarówno odbiorcy, jak i konkretnym urzędowi, instytucjom. Odpamiętanie i należyte upamiętnienie są powiązane z upominaniem się o „wyłonienie z niebytu”, z niepamięci życiorysu i dorobku matki. Podjęte przez Budzynowską zadanie stworzenia – nazwijmy to wprost – pomnika Marii Bonieckiej przyszło do niej „z zewnątrz” i w konsekwencji zostaje „na zewnątrz” przekierowane przez sformułowanie konkretnych pytań i zarzutów do szczeciń-

²⁵ Ibidem.

szych urzędów, miejskich instytucji, jakby replikowanych z opowieści matki. Dotyczą one zarówno złamanych obietnic pielęgnowania pamięci o szczecińskiej działalności społeczno-kulturalnej matki, jak i „skandalicznego stanu [jej] pozycji książkowych”²⁶, bardzo nie licznie znajdujących się w Książnicy Pomorskiej, Bibliotece Głównej Uniwersytetu Szczecińskiego i Miejskiej Bibliotece Publicznej.

Moje wszystkie dotychczasowe doświadczenia podszeptowały że nie powinnam tam być, że chyba to nie z tymi ludźmi, nie z tym Urzędem wchodzić mam w umowę ZABEZPIECZENIA PAMIATEK co także rozumiałam jako zabezpieczenie Prawdy o mojej Matce. Poczulałam nieokreśloną grozę... i spontanicznie nazwałam wówczas uroczystość przekazania archiwum i pamiątek „drugim pogrzebem Marii Bonieckiej”. [...] Nie widziałam potrzeby i nie podejmowałam kontaktu ze spotkanymi niegdyś w Szczecinie ludźmi, urzędem, ale – co ważniejsze, wymagające podkreślenia – nikt nie kontaktował się ze mną, od wyjazdu ze Szczecina. Uważałam że ze swojej strony dokonałam zabezpieczenia archiwum, pozostawałam pełna wiary, że społeczeństwo szczecińskie podjęło dalszy ciąg pracy, dotrzymując tym obietnicy wobec swojej „wpisanej na trwałe w życie kultury Szczecina” mieszkanki. Przez myśl mi nie przeszło że mogłoby stać się inaczej. Pomimo że z Polski całe dziesięć lat wiało ciszą. Grobową²⁷.

W związku z poczuciem zaniedbań i rozczarowaniem córka podjęła się kolejnego – po stworzeniu strony internetowej – projektu utrwalenia postaci i pisarstwa matki. Budzynowska rozpoczęła go w ramach uczczenia 40. rocznicy śmierci pisarki przypadającej w 2018 roku. Polega on na digitalizacji całych utworów Bonieckiej oraz wydawaniu ich drukiem w postaci reprintów. Dotychczas w tej formie udostępnione zostały na stronie internetowej (w formatach e-bookowych PDF, MOBI, EPUB): *Szklane kulki*, t. 1: *Opowieść o Justynie*; *Księga miłości i cierpienia*; fragment *Uciezki za druty* (rozdział *Dlaczego nie należałam do partii*); opowiadanie *Nad wodą*. W ten sposób spadkobierczyni wypełnia zadanie utrwalania i upowszechnia-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Cytuję ze strony internetowej według pisowni oryginalnej.

nia twórczości zapomnianej pisarki, „przywracania Pamięci Marii Bonieckiej”, pragnąc dowartościować jej artystyczne dokonania oraz oddać należyty szacunek jej pasji i poświęceniu dla literatury, kultury.

Magdalena Budzynowska intensywnie śledzi wszelkie naukowo-historyczno-kulturalne działania związane z utrwalaniem i rozpowszechnianiem twórczości Marii Bonieckiej. W swoich poszukiwaniach jest skrupulatna i dociekliwa – mimo tego, że na co dzień żyje w Australii, ma zaskakująco dużą wiedzę na temat aktywności podejmowanych przez badaczy/badaczki ze Szczecina i nie tylko. Miałam okazję się o tym przekonać po opublikowaniu w jednej z monografii – poświęconej szczecińskiej literaturze – artykułu o *Ucieczce za druty Bonieckiej*²⁸. Budzynowska nawiązała wtedy ze mną korespondencję, dzięki której miałyśmy okazję wymienić opinię na temat tekstu i biografii jej matki. Sprawą problematyczną okazał się wątek żalu i dowartościowania, który ja jako literaturoznawczyni i Budzynowska jako córka-spadkobierczyni traktujemy diametralnie różnie. Przywołuję tę sytuację ze względu na ważną w kontekście konwencji autobiograficznych kwestię formy i funkcji trybu upamiętniającego mówienie/pisanie o matce przez córkę.

Polemika na temat definicji żalu i dowartościowania, którą przeprowadziłyśmy w korespondencji e-mailowej, oraz kategoryczny sprzeciw Budzynowskiej wobec mówienia/pisania o tych emocjach w odniesieniu do biografii Marii Bonieckiej kierują moją uwagę na retorykę i konwencję, jakimi córka posługuje się w swojej argumentacji. Wydaje mi się bowiem, że weryfikacja rozpowszechnianych współcześnie faktów i interpretacji dotyczących życia oraz twórczości szczecińskiej pisarki w niektórych momentach przybiera postać rewizji i kontroli obiegu informacji, w pewnym stopniu retuszującej praktyki upamiętniania według jedyne, wyznaczonego przez córkę scenariusza. W biografizujących świadectwach Budzynowskiej o Bonieckiej zdaje się nie być miejsca na odstępstwa od opowieści,

²⁸ Chodzi o mój artykuł: *Kryptonim „Kultura” (Maria Boniecka, „Ucieczka za druty”)*, w: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*, red. S. Iwasiów, J. Madejski, P. Wolski, Szczecin 2016, s. 417–428.

która – co ciekawe – dotyczy jedynie wąskiego fragmentu jej interesującego życiorysu. Córka skupia się przede wszystkim na szczecińskim okresie pracy matki i tragicznych konsekwencjach wydarzeń prowadzących do emigracji, a tylko skrótowo przedstawia panoramę życia i twórczości sprzed wojny lub tuż po niej, jeszcze zanim Bonieccy trafili do Szczecina. To ważne z perspektywy badań nad autobiograficznym konstruowaniem narracji, ponieważ pokazuje odstępstwo od standardowych praktyk tworzenia opowieści rozpiętej na przestrzeni niemal całego życia bohaterki-matki.

Co prawda można zapewne uznać, że córka koncentruje się wyłącznie na tych elementach losów rodzicielki dlatego, że pamięta je najlepiej i one właśnie odcisnęły największe piętno na całej rodzinie. Nie można jednak nie zauważyć, że mechanizm skupiania w soczewce pamięci i przeszłości tylko tego konkretnego etapu egzystencji pisarki może zubażać, a nawet nieco zniekształcać obraz jej artystyczno-politycznej biografii. Trudno znaleźć szczegółową opowieść o rodzinnym, inteligenckim, warszawskim domu Bonieckiej, o jej działalności w Armii Krajowej podczas wojny, o przejściowych etapach na drodze ucieczki między Warszawą, Sopotem a Szczecinem i w końcu Australią, jak też o szczegółach życia na emigracji. Te elementy układanki czytelniczka/czytelnik może złożyć w chronologiczną całość dopiero, gdy dotrze do skrawków informacji w różnych, rozproszonych i skąpo pomieszczonych na stronie internetowej źródłach, a także zakamuflowanych w prozie Bonieckiej, które nakierowują na tropy biografii.

Aktywność córki pisarki nie jest zatem oparta jedynie na wywoływaniu przez uczucia miłości, tęsknoty i uznania uszlachetnieniu oraz utrwaleniu w historii postaci Marii Bonieckiej, lecz w niektórych kwestiach zdradza pewne cechy resentymentalnego podejścia do przeszłości. Magdalena Budzynowska, oprócz ogromnej, cennej pracy przypominania i upamiętniania twórczości matki, zdaje się również artykułować własne stanowisko w sprawie minionych wydarzeń oraz wskazywać na to, że dotyczyły one też jej prywatności, relacji z matką, osobistych emocji związanych z życiem w opresji i narzuconym losem emigrantki.

Przeciw nostalgii

Z poprzednią parą bohaterek – matką i córką – kolejną autorkę łączy wspomnienie dzieciństwa spędzonego w Szczecinie oraz życie na emigracji w Australii. Nie zaryzykowałabym jednak wymienienia dodatkowych analogii, ponieważ projekt Magdaleny Budzynowskiej sytuuje się w zupełnie innym polu autobiograficznym²⁹ niż utwór Wandy Hagedorn. *Totalnie nie nostalgia. Memuar* to jedyna w swoim rodzaju autobiograficzna powieść graficzna, która we współczesnej polskiej literaturze zajmuje miejsce wyjątkowe. Dzieje się tak z kilku istotnych względów. Po pierwsze, wśród realizacji przeżywającego renesans gatunku powieści graficznej w Polsce można znaleźć niewiele wspomnieniowych opowieści o rodzinie i własnym życiu, w dodatku autorstwa kobiet³⁰. Po drugie, konwencja narracji Hagedorn – z którą doskonale współgrają rysunki Jacka Frąsia – wypełnia wskazywany przeze mnie we wstępie do tego rozdziału niedomiar, a nawet brak komicznych, ironicznych czy groteskowych autobiografii. Po trzecie zaś – co dla mnie kluczowe – zastosowane w powieści graficznej kategorie estetyczne z obszaru komizmu nie spływają poruszanej przez autorkę problematyki, która bynajmniej nie jest zabawna czy banalna. Tragikomiczną wymowę utworu wprowadzają już słowa pierwszego rozdziału:

Pierwsze 11 lat życia spędziłam w „odzyskanym-dla-macierzy-Szczecinie”. Było to dzieciństwo katolickie, patriarchalne i pe-er-el-owskie, czyli depresyjno-opresyjno-represyjne. Całkiem banalne w tamtym czasie. Nabawiłam się tam ciężkiego stanu obcości, to znaczy chronicznego bycia-nie-stąd, i tak mi już zostało³¹.

Autorka daje więc na wstępie sygnał czytelnikom, by nie wpadli w pułapkę uproszczenia – to, że opowieść ma formę graficzną, nie

²⁹ Więcej o kategorii pola autobiograficznego piszę w rozdziale *Praktyki artystyczne w polu autobiograficznym*.

³⁰ O polskich komiksach autobiograficznych, w tym autorstwa kobiet, pisze T. Pstrągowski, *Polski komiks autobiograficzny*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2 (5), s. 33–47.

³¹ W. Hagedorn, *Totalnie nie nostalgia: memuar*, s. 17–18.

musi zmniejszać poziomu intymności, skomplikowania czy powagi podejmowanych tematów. Komunikuje to również tytuł, w którym kategoryczne zaprzeczenie nostalgii oraz wskazanie na gatunek memuarystyczny profiluje lekturę i sytuuje powieść graficzną w określonych kontekstach współczesnej autobiografistyki.

Nadrzędnym kontekstem są tutaj osobiste powieści graficzne autorstwa Alison Bechdel, z których zresztą Wanda Hagedorn obficie i raczej nieskrycie czerpie inspirację, koncepcję oraz strukturę narracyjną³². Zanim zwrócę uwagę na konkretne podobieństwa i różnice między utworami obu autorek, chciałabym pokrótce przyjrzeć się bliżej twórczości najślawniejszej amerykańskiej autorki powieści graficznych. W jej obu bardzo popularnych i licznie nagradzanych powieściach graficznych/komiksach – *Fun Home*³³ i *Jesteś moją matką?*³⁴ – główną zasadą organizującą narrację jest rodzina: relacja z ojcem w pierwszym przypadku, w drugim zaś relacja z matką. Motyw odnajdywania własnej homoseksualności, tożsamości oraz uzyskiwania całkowitej osobistej emancypacji spleta się tu zarówno z historią gejowskiego coming outu w Stanach Zjednoczonych lat 70./80. oraz ukrywaniem przez ojca-kryptogeja swojej orientacji seksualnej, jak i z psychoterapeutycznymi oraz feministycznymi teoriami dotyczącymi przecięcia psychicznej pępowiny z matką. Oba utwory Bechdel są komiksodramatami, wielopoziomowymi, miejscami bardzo zawikłanymi opowieściami o intymności, doprawionymi intertekstualnymi nawiązaniem do teorii psychoanalizy czy historii literatury (zwłaszcza twórczości Virginii Woolf). Poza warstwą przepracowywania poważnych problemów dostrzegam jednak w tych narracjach, zwłaszcza w *Jesteś moją matką?*, autoironiczne elementy – sposób słownego i graficznego portretowania własnych przemyśleń, poszukiwań, zachowań zdradza dystans, który autorka

³² W obu powieściach graficznych autorki opowiadają i interpretują swoje sny lub przytaczają rozważania po lekturach psychoanalitycznych oraz feministycznych teorii.

³³ A. Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. W. Szot, S. Buła, Warszawa 2009.

³⁴ Eadem, *Jesteś moją matką? Komiksodramat*, przeł. P. Piotrowska, Warszawa 2014.

przemycy w szczegółach, ale tak, by nie wyeksponować ich zanadto, zachowując proporcje.

Z perspektywy badań relacji matka–córka powieść graficzna *Czy jesteś moją matką?* interesuje mnie najbardziej, nie sposób jednak interpretować jej w zupełnym oderwaniu od dylogicznego tła. Opowieść o trudnych emocjach między Alison i jej matką – niedoszłą aktorką – w pewnym sensie bowiem splata się z historią o życiu z ukrywającym swoją seksualną tożsamość ojcem, przenoszącym frustracje na rodzinę. Matka, która zrezygnowała z marzeń o karierze scenicznej, by spełnić marzenie (?) / wypełnić obowiązek (?) posiadania męża i dzieci³⁵, poświęciła się roli narzuconej przez patriariat oraz męża despotę. Czy można więc wnioskować, że to tu właśnie leży problem trudnych relacji między matką i córką? Choć wydawać by się mogło, że głównym źródłem negatywności jest przede wszystkim postać ojca, z którym relacje Bechdel przepracowała w poprzedniej książce, to równie istotna pozostaje potrzeba przeanalizowania swojej więzi z matką przez rozprawienie się z nawarstwiającymi się latami powikłanymi uczuciami niezrozumienia, żalu, niedowartościowania czy uzależnienia. Co ważne, proces emancypacji od rodzicielki wiąże się ściśle z praktyką pisarską – autorka wyznaje wprost:

Chodzi o to, że nie mogę napisać tej książki, dopóki matka siedzi w mojej głowie. Ale jedynym sposobem, żeby przestała siedzieć w mojej głowie, jest napisanie książki. To paradoks³⁶.

Wyzwolenie się z układu podporządkowania staje się zatem wymogiem powstania narracji i na odwrót – jej stworzenie daje możliwość wyzwolenia. Z tego klinca Bechdel znajduje wyjście dzięki teoriom psychoanalitycznym i feministycznym, chociaż wydaje się, że nie traktuje ich bezkrytycznie. Interpretacje snów, analizowanie wspo-

³⁵ „Mama nigdy nie dostała roli dla typowej debiutantki, z dumą mawiała, że już w wieku dziewiętnastu lat dostawała role charakterystyczne. Jej pierwszą rolą na uniwersytecie była bezimienna »Druga Pani de Winter« w *Rebecce*. Następną rolą główną w *Dziedzicze*. [...] Dlaczego nie zostałam aktorką? Ech, chciałam wyjść za mąż i mieć dzieci”. Ibidem, s. 94.

³⁶ Ibidem, s. 23

mnień z dzieciństwa, odgrywanie w pamięci scen służyć ma przede wszystkim dotarciu autorki do własnego „ja”, wolnego od emocjonalnych więzów i więzi krwi³⁷.

Komiksodramat Bechdel nie ma na celu przedstawienia biografii matki, to opowieść autobiograficzna, w której matka jest istotnym, ale nie wyłącznym ogniwem łańcucha współzależności. W trakcie opowieści jej postawa zostaje przez córkę lepiej zrozumiana, przez co rozbite mogło zostać skamienienie wywołujące zranienia w obu kobietach. Proces samoświadomości i emancypacji został domknięty. Pozostaje tylko pytanie o to, czy w jakikolwiek sposób przyczyniło się to do wyzwolenia także matki z jej niewdzięcznej roli? Jej głos bowiem oddano tylko pozornie, w opowieści o „ja” nie ma miejsca na drugą podmiotowość, z uciążliwego wpływu której autorka pragnie się uwolnić.

W aspekcie pozycjonowania roli oraz opowieści matki w narracji córki u Bechdel i Hagedorn można doszukać się cech wspólnych, z tą jednak zasadniczą różnicą, że w *Totalnie nie nostalgii* to matka sama dobrowolnie unika wniknięcia w opowieść o dysfunkcyjnej rodzinie. Zarówno Hagedorn, jak i Bechdel skupiają uwagę czytelników na własnych losach w kontekście rodzinnych komplikacji, a postawy ich matek – wycofanych, biernych, unikających konfrontacji – wydają się zbieżne. Tyle że amerykańska autorka raczej samodzielnie kontroluje obecność matki w swojej narracji, w przeciwieństwie do utworu polsko-australijskiej autorki, której to matka podejmuje decyzję o pozostaniu na marginesie wspomnieniowej historii. Prolog kończy znacząca dla dalszego trybu opowieści sekwencja scen, z której wynika stosunek rodzicielki do pisarskich zamiarów autorki

³⁷ Pisze też o tym Dorota Jarecka w recenzji powieści graficznej: „Obserwujemy, jak Bechdel rodzi książkę o matce, jednocześnie wydając na świat nową siebie. To nowe Ja, uwolnione od starej skorupy, jest trochę bardziej autentyczne niż to poprzednie. Pisarka-rysuniczka mówi o tym, jak rozstawała się z obrazem matki, przekuwając to rozstanie we własne wyzwolenie. Zachodzi tu artystyczne in vitro, gdzie matką jest psychoanaliza, a ojcem – rysunek. I wszystko wiadać jak w laboratorium – krok po kroku”. D. Jarecka, *Najmocniejszy komiks od czasu „Mausa”? Głośna książka „Jesteś moją matką?” już w Polsce*, http://wyborcza.pl/1,75410,16083189,Najmocniejszy_komiks_od_czasu__Mausa__Glosna_ksiazka.html (dostęp: 31.03.2018).

i entuzjastycznej reakcji na ten pomysł jej trzech młodszych sióstr. Autotematyczna formuła wprowadzenia do powieści graficznej wzmacnia wydźwięk reakcji matki, która podczas rozmowy na Skypie postanawia chyłkiem opuścić pokój, czyli symbolicznie i zdecydowanie, choć bezgłośnie i pokornie (według patriarchalnej tresury?), zaakcentować swój sprzeciw wobec „grzebania w przeszłości”.

Była najwyższa pora zadzwonić do mamy i dziewczyn i powiedzieć im wreszcie o memuarze. [...] wszystkie były już na nogach, świeżutkie i uśmiechnięte – moje trzy młodsze siostry i mama, siedząca jak zawsze strategicznie za Izą, na kanapie, pół metra od drzwi, żeby móc łatwo wykonać dyskretny exodus, kiedy nasza rozmowa stawała się dla niej za „ciężka”. [...]

– Słuchajcie, zanim zaczniemy sobie rozmawiać, mam wam coś ważnego do powiedzenia... chcę napisać memuar... [...] O sobie, o was, o mamie, o ojcu oczywiście... Chyba zacznę od Szczecina, jeszcze nie wiem... więc... chciałabym wiedzieć, czy się zgadzacie w nim być...

– Ale Wandulka, pominiesz oczywiście nasze imiona i nazwiska?

– Nie mogę, mam, to ma być prawdziwy memuar.

– O nieeee! [...]

– Ale co kogo obchodzi, co się działo w naszej rodzinie? Po co to wszystko wywlekać? Grzebać się w przeszłości?

– Mam, właśnie czytam książkę *Heroiny*, o kobietach i o pisaniu... Posłuchaj: „Tylko wtedy nasze historie zostaną opowiedziane, jeżeli napiszemy je same... Musimy być swoimi heroinami”.

– Jakie my tam heroiny, Wandulka!

– Ale to jeszcze nie wszystko! To będzie memuar graficzny!

– O Boże, to w dodatku będzie nas widać! [...]

Mama wyszła z pokoju i nie wiedziałam, czy zgodziła się w końcu, czy nie. Będę musiała nad nią popracować, pomyślałam [...]³⁸.

Gest separacji, wymknięcia się z ram memuaru autorka wykorzystuje (celowo?) do tego, by pokazać, jaki wpływ miały na matkę depresja, opresja i represje zafundowane przez katolickie, patriarchalne życie kobiety (żony, matki) w PRL-u. Ich konsekwencją jest lęk przed wstydem upublicznienia rodzinnej, intymnej przeszłości, któ-

³⁸ A. Bechdel, *Jesteś moją matką?*, s. 14–15.

rą matka prawdopodobnie nawykła skutecznie zamiatać pod dywan. Dobrowolne usytuowanie się zatem poza ramami córkowej opowieści – mimo tego, że i tak pozostaje w jej centrum – nie jest więc dla matki traumatyczne, stanowi świadomy wybór zgodny z przypisaną jej przez społeczeństwo i męża-despotę-mizogina rolę. Ubiernienie matki wzmacnia postać babci, która dla małej Wandy jest autorytetem emancypacji, świadomości feministycznej i (bi)seksualnej, co pomaga dziewczynce w pokonaniu przeszkód dojrzenia. W tej narracji bulwersuje więc przykryte przez warstwę niedomówień funkcjonowanie w nierównej relacji władzy i przemocy.

W odniesieniu do pozycji, jaką w narracji wyznacza autorka swojej matce, polemizowałabym z opinią jednego z krytyków, który twierdzi, że

pewne obrazy nie chcą się tu połączyć w całość, jak w przypadku matki, która wydaje się przypadkową ofiarą niedemokratycznego przydziału przestrzeni narracyjnej. Nie sposób zgadnąć, w jaki sposób wojownicza wileńska ekshizyjantka z pierwszego rozdziału zamienia się w ten spotykany później pustostan, przystający na rolę milczącego świadka i ofiary domowej przemocy³⁹.

Akurat tej historii nie trzeba łączyć w całość i na siłę uspoźniać, by spróbować zrozumieć mechanizm rządzący paradoksalnymi czy nawet całkowicie absurdalnymi sytuacjami biograficznymi. Lektura genderowa nasuwa wnioski – wpadnięcie lub wrzucenie w zamknięte i błędne koło „depresyjno-opresyjno-represyjnych” relacji (rodziny, społecznych) tłamsi choćby najbardziej wojownicze kobiety, które niejednokrotnie toczą walki na polach wewnętrznych, by przetrwać, nawet w niezgodzie z samą sobą. Do tego wszystkiego dochodzi problem niedopasowania małżeństwa ze względu na różnice klasowe oraz politycznie uprawomocniona w PRL-u przewaga „samopatriantów” wiejskiego pochodzenia nad inteligenckimi „ekspa-

³⁹ D. Arest, *Polska Rzeczpospolita Wujków Obmacywaczy*, „Dwutygodnik” 2017, nr 1 (203), <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6993-polska-rzeczpospolita-wujkow-obmacywaczy.html> (dostęp: 3.04.2018).

triantami”⁴⁰. Hagedorn wydaje się podskórnie wyczuwać ten nielogyiczny i nierozwiązywalny problem, więc szanuje decyzję matki oraz nie eksploatuje jej biografii zanadto, nie żeruje na cierpieniu osoby i tak już dość skrzywdzonej. Dlatego kładzie nacisk na postawę ojca i jemu oddaje znaczną część narracyjnej przestrzeni – „niedemokratyczność” jest zatem celowa i funkcjonuje jak koło ratunkowe, a nie niedopracowanie czy bagatelizacja.

W przeciwieństwie do Bechdel, autorka wykazuje się więc większą dozą empatii wobec matki, którą postrzega jako ofiarę systemów. W tym wypadku bezkompromisowa krytyka postaw rodzicielskiej, ostentacyjne odcięcie się od jej doświadczeń nie pomogłoby w dochodzeniu do samoświadomości, budowaniu opowieści o krystalizowaniu się „ja”. To tyranizujące systemy ponoszą odpowiedzialność za doświadczenia dziewcząt dojrzewających ze świadomością narzucanych im ról. Mimo tego, że indoktrynacja w dziewczęcość, której naczelnymi zasadami były posłuszeństwo, wstydlivość, skromność i pokora, pochodziła zarówno ze strony ojca, jak i matki, to obwinianie jej za to nie pozwoliłoby wyjść poza matkobójcze, a więc również przemocowe mechanizmy. Jak bowiem zaznacza Hagedorn, ale także większość autorek należących do jej pokolenia, dorastanie w strukturach władzy, przemocy, wstydu, upokorzenia – okazywanych na ulicach, w szkołach, domach – nie było niczym niecodziennym czy skandalicznym, lecz stanowiło banalne doświadczenie każdej młodej osoby w tamtym czasie. Ciekawe jest więc to, że nienostalgiczna estetyka wzmacnia wymowę podejmowanych w tej narracji skomplikowanych tematów; autorka do lektury „zaprasza wszystkich, którzy wolą »prawdę« o dzieciństwie w PRL-u od słodkich, zamglonych lub podkolorowanych obrazów”⁴¹.

Powieść graficzna autorstwa Hagedorn, z rysunkami Frąsia, przeplata kwestie inicjacji w dorosłość oraz kobiecość z wiwisekcją społecznej oraz domowej tyranii w sposób jednocześnie dowcipny i bezwzględny. Rozliczenie z przeszłością nie polega tu na piętrze-

⁴⁰ Pisze o tym Inga Iwasiów w recenzji powieści graficznej: *Sok malinowy*, „Znak” 2017, nr 4 (743), s. 100–103.

⁴¹ Ibidem.

niu traum i szukaniu winnych, lecz na przeanalizowaniu poszczególnych etapów wchodzenia w dorosłość z dystansu czasowego i przestrzennego oraz ze świadomością nieodwracalności wydarzeń. W ten sposób autorce memuaru udało się zachować proporcje i balans w komicznym, (auto)ironicznym, a jednocześnie niestereotypowym i niebanalnym mówieniu o sprawach ważnych i trudnych.

Dwie sceny z życia z matką

Rok po śmierci Doroty Terakowskiej (właściwie Barbary Rozalii Terakowskiej) jej córka Katarzyna T. Nowak wydała biografię *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*⁴². Trzy lata później jej druga córka Małgorzata Szumowska napisała natomiast scenariusz i wyreżyserowała film *33 sceny z życia*⁴³, który w dużej mierze opiera się na autobiograficznych doświadczeniach autorki. Dwie siostry, córki znanej pisarki, opowiedziały o swoich relacjach z matką w zupełnie inny sposób, nie tylko wykorzystując różne media, ale także zamykając opowieść w osobnych konwencjach. To dość wyjątkowy przypadek, rzadko bowiem zdarza się, żeby taka rodzinno-artystyczna konstelacja została przedstawiona z dwóch odmiennych perspektyw.

Miesiąc po śmierci Terakowskiej umarł jej mąż Wojciech Szumowski. Dwie siostry poczuły się nagle jak sieroty, gdyż bliskie relacje z rodzicami zawsze były w ich życiu kluczowe:

Nasz dom rodzinny, który dawał nam poczucie siły i bezpieczeństwa, w niecałe pół roku przestał istnieć. To była rodzina, w której liczyli się ludzie, a nie meble i nie to, co „inni powiedzą”. Nieraz dochodziło do afer, ale mieliśmy świadomość, że możemy wzajemnie na siebie liczyć. [...] Po ich śmierci czułyśmy się jak dzieci, które nie wiedzą, dokąd pójść⁴⁴.

⁴² K.T. Nowak, *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*, Kraków 2005.

⁴³ *33 sceny z życia*, scen. i reż. M. Szumowska, Polska, Niemcy, 2008, 95 min.

⁴⁴ *Zwykła chwila. Rozmowa dwóch siostr*, „Twój Styl”, listopad 2008, cyt. za: <http://katarzynanowak.art.pl/chwila.htm> (dostęp: 3.04.2018).

Doświadczenia straty i osamotnienia wywołały potrzebę ich artystycznego utrwalenia – u Nowak właściwie od razu po odejściu matki, z którą była mocno związana, u Szumowskiej nieco później, kilka lat po śmierci matki i ojca, z którym z kolei łączyła ją silna więź. Proces żałoby przebiegał u obu córek-artystek indywidualnie i raczej nie był wspólnym przeżyciem. Ciekawe jest jednak to, że zarówno dla Nowak, jak i Szumowskiej ani książka, ani film nie wiązały się z autoterapią. Celem opowieści nie miało być wyleczenie, uzdrowienie, żałobne przepracowanie, lecz uchwycenie (słowne, wizualne) konkretnych emocji, przeżyć, lęków, natręctw wywołanych przez graniczną sytuację utraty ukochanych rodziców, kiedy dorosłe córki nagle przestały być czyimiś dziećmi oraz zrozumiały, jak kruche, niepewne może być istnienie i jak śmierć potrafi zmieniać priorytety. W rozmowie siostr, przeprowadzonej po premierze filmu, każda z nich opowiada o tym wprost:

Katarzyna T. Nowak: Dużo ludzi uważa, że ten film to terapia. Sposób, by poradzić sobie z żałobą.

Małgorzata Szumowska: To bzdura. Ten film może być terapią dla widza, nie dla mnie.

K.T.N.: Wiem. Mam listy od czytelników, którzy piszą, że moja książka o mamie pomogła im oswoić śmierć. Mnie nie pomogła. Więź z matką przez ostatnie dziesięć lat była za silna, a przyjaźń z nią – za krótka. Teraz szukam w ludziach tego, co ona mi dawała. [...] Przeczytałam gdzieś, że kiedy umiera ci matka, musisz pożegnać się nie tylko z nią, lecz także z osobą, którą byłaś. Więc ja ciągle jestem „w budowie”, jak mówią programiści i uczę się siebie.

M.S.: Można przejść przez największe piekło i dalej funkcjonować⁴⁵.

Nowak na początku narracji wyjaśnia, że jej biografia matki nie jest typowa dla tego gatunku, to raczej kolaż wspomnień, skojarzeń, stop-klatek z przeszłości, rozmów z rodziną i ze znajomymi, prywatnej korespondencji Terakowskiej. Biografka pragnie przedstawić obraz jej życia i twórczości w sposób dokumentacyjny, jak najbardziej zbliżyć się do faktów, szczegółów niezwykle barwnej egzysten-

⁴⁵ Ibidem.

cji i nietypowej osobowości, a co najważniejsze – stworzyć opowieść bez żadnych uników.

Biografowie opierają się na starych listach, pamiętnikach... Ja nie mogę skorzystać z podobnych źródeł, bo mama niczego takiego nie zostawiła, a jeśli miała, to zniszczyła. Nie rozmawialiśmy też o przeszłości, o jej dzieciństwie, o przodkach... Żyliśmy dniem dzisiejszym i przyszłością. [...] Pisząc tę książkę, opieram się na wywiadach, których udzieliła, na zachowanych e-mailach, na rozmowach z ludźmi, którzy ją znali, i na swojej pamięci. Niektóre daty mogą się nie zgadzać, a fakty zacierać, bo piszę o nich tak, jak je zapamiętałam, a przecież pamięć bywa zawodna⁴⁶.

Nadrzędny cel sprawia, że trudno jednoznacznie określić konwencję tej narracji. Autorka stara się wytlumić i zastąpić dziecięcą wizję dorastania w artystycznym, inteligenckim domu, w którym życie rodzinne odbiegało od narzucanych i przyjętych norm społecznych, wprowadzając do opowieści kontekst środowiskowy, zewnętrzny. W ten sposób tworzy wizerunek Terakowskiej oparty przede wszystkim na anegdotach z życia prywatnego, codziennego, splatającego się z działalnością pisarsko-dziennikarską oraz aktywnością towarzyską. Taka segmentowa, raczej rwana opowieść z jednej strony oddaje adekwatnie stan wiedzy i pamięci córki na temat życiorysu matki oraz wprowadza dystans z elementami komizmu czy suspense, z drugiej zaś – może zniekształcać obraz, zawężając go do tych elementów biografii, które mają służyć stworzeniu określonej figury matki.

Inaczej podeszła do tego zadania Szumowska, której film nie ma na celu przedstawić biografii matki/rodziny czy życia reżyserki. To obraz fikcyjny, tyle że z wieloma elementami autobiograficznymi, któremu bliżej do parabolicznej opowieści o doświadczeniach uniwersalnych, pokoleniowych.

Cały czas – i w czasie choroby matki, i po śmierci rodziców – robiłam notatki. Krótkie, niekiedy jednozdaniowe zapisy tego, co mnie

⁴⁶ K.T. Nowak, *Moja mama czarownica*, s. 19.

zaskakiwało zarówno w sobie, jak i w reakcjach moich znajomych. Nie miałam wtedy pojęcia, że będę robiła film. Zapisywałam nie tyle własne emocje, ile dziwne zachowania ludzi. [...] Kiedy byłam w ciąży, trafiłam na te zapiski. Zrozumiałam, że moje poprzednie filmy pokazywały śmierć patetycznie, poetycko i nieprawdziwie. Jak mogło być inaczej, skoro nie wiedziałam nic na ten temat? [...] nie chciałam zrobić filmu autobiograficznego. Przekraczać granice intymności? Po co? Nie chciałam, by ludzie nerwowo pytali: Jak to, zrobiłaś film o śmierci własnych rodziców? Pisząc scenariusz, wprowadziłam mnóstwo fikcyjnych wydarzeń. Dzięki temu nie miałam wrażenia, że opowiadałam o sobie. Czuję się silna, doskonale wiedziałam, czego chcę⁴⁷.

W efekcie powstał komediodramat z odniesieniami do autobiografii; jeśliby go zestawić z książkową opowieścią Nowak – oczywiście ze świadomością odrębności gatunkowych – to na plan pierwszy wypłyną różnice przede wszystkim w stopniu nasycenia indywidualnością i intymnością. Co prawda Szumowska i Nowak wspominają w rozmowie o podobnych emocjach, jakie pojawiły się w trakcie długiego procesu towarzyszenia matce w umieraniu:

M.S.: W tym czasie chciałam normalności. Siedziałam w szpitalu przy łóżku matki i rozmyślałam co sobie kupię, jakie spodnie, o jakim kroju, w jakim kolorze... Absurd. Nigdy do głowy by mi nie przyszło, że w obliczu śmierci będę rozmyślała o spodniach!

K.T.N.: Ja myślałam o tym, co będę robiła wieczorem albo po prostu chciałam jak najszybciej wyjść. Nie kojarzyłam osoby leżącej w łóżku z moją matką. To była ona i nie ona jednocześnie⁴⁸.

Jednak filmowa wersja opowieści o tamtych chwilach – choć bardzo realistyczna, a momentami dosłowna⁴⁹ – nie sprowadza się do autoanalitycznych rozważań nad egzystencją głównej bohaterki, *alter ego* autorki, czy przepracowywania relacji z odchodzącymi rodzicami, lecz prezentuje wybrane sceny z życia, które mogłyby stanowić eg-

⁴⁷ *Zwykła chwila*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Sceny w szpitalu czy balangi-stypy były dosłownym odwzorowaniem doświadczeń reżyserki i jej siostry.

zemplum dla tego typu ogólnoludzkich, a zwłaszcza kobiecych doświadczeń. W aspekcie autorskich motywacji obie wersje opowieści znacząco się różnią – Nowak dąży bowiem do znalezienia odpowiedzi na nurtujące ją pytania o osobowość matki i jej związek z córką, Szumowska natomiast skonstruowała historię 30-latki przekraczającej etap bycia córką i dorosłą, samodzielną kobietą, zmagającą się z nieoczekiwanymi obezwładniającymi uczuciami samotności oraz odpowiedzialności.

Po wydaniu *Mojej matki czarownicy*, a przed premierą filmu siostry, Nowak próbowała jeszcze raz podjąć temat opisu doświadczeń śmierci matki, tym razem w konwencji powieściowej. W konstrukcji psychicznej bohaterki *Kobiety w wynajętych pokojach*⁵⁰ autorka zawarła własne emocje oraz stosunek do jednocześnie bolesnych i „dziwacznych” wydarzeń, co przejawia się w chaotycznej, nerwowej, a nawet tragikomicznej warstwie opowieści. Zapewne ten tryb pisania autobiograficznego zakamuflowanego w fikcji zbliża powieść do historii filmowej. W biografii matki bowiem Nowak skupiła się raczej na odszukiwaniu podobieństw między losem jej a własnym, na przyglądaniu się sobie i przeglądaniu w sobie nawzajem, przyznawaniu się do własnych zaniedbań czy nadużyć i pogodzeniu z tymi, które były udziałem rodzicielki.

Szukałyśmy siebie chaotycznie – krzykiem, wrzaskiem, wybrykami, niekiedy naiwnie, na pewno nieudolnie – wzajemnie siebie krzywdząc. Jedna o drugiej myślała: „Nie kocha mnie, nie akceptuje, brak jej wrażliwości”. [...] Apodyktyczna, władcza, agresywna, uparta do niemożliwości, w ciągłym biegu. Nie czuła się dobrze w rodzinnym domu, wręcz z niego uciekała. [...] Wszędzie musiała być pierwsza, jeśli nie najlepsza, to najgorsza. Byleby inna. Próbowwała odnaleźć siebie nawet w partii. I w macierzyństwie, które przyszło zbyt wcześnie i od którego też uciekała. I w gazetach, w których koledzy, z powodu jej nieznośnego charakteru, nazywali ją „ta straszna Terakowska”. Nawet w domu, który stworzyła, bywała straszna⁵¹.

⁵⁰ K.T. Nowak, *Kobieta w wynajętych pokojach*, Kraków 2007.

⁵¹ Eadem, *Moja mama czarownica*, s. 17.

Autorka dzięki procesowi biografotwórczemu była w stanie zbliżyć się do matki jeszcze bardziej, lepiej ją zrozumieć, co jednak okazuje się dramatycznym paradoksem, ponieważ uzmysławia, że ma to związek z jej śmiercią i sytuacją żałoby.

Przez ostatnie lata próbowałam odkryć, jak to się stało, że mama, w młodości szalona imprezowiczka, później politycznie zaangażowana dziennikarka, nagle, w dojrzałym wieku, zaczęła pisać takie książki, jak *Tam gdzie spadają Anioły*, *Ono czy Poczwarka*. Gdybym kupiła te książki i nie znała ich autora, nigdy bym nie pomyślała, że napisała je moja matka. Do dziś mam wrażenie, że wciąż na nowo ją poznaję. [...] Ja znalazłam w jej książkach to, czego szukałam. Ona znalazła to, co zgubiła⁵².

Córka jednak nie epatuje cierpieniem i rozpaczą, snuje opowieść o matce, pogodzona ze świadomością jej braku, z dystansem eksponującym bardziej pozytywne wspomnienia i uczucia. W ten sposób próbuje utrwalić wizerunek matki sprzed choroby, ten, który sama w sobie pielęgnuje i chciałaby zaprezentować czytelnikom/czytelniczkom.

Przy całej gamie różnic między opowieścią Nowak a filmem Szumowskiej elementem łączącym oba utwory wydaje się dystans, (auto)ironia i śmiech, które rozładowują napięcie w chwilach dla nich najtrudniejszych. To dzięki niemu rozpacz pozostaje w sferze intymności, a traumatogenne sytuacje zostają rozbite odpowiednimi dawkami czarnego humoru. Autorki rozładowują napięcie, przełamując uwznioślającą konwencję opowieści o matce, chorobie, procesie umierania, bezsilności i tęsknocie, zastępując ją antynostalgiczną i antysentymentalną estetyką, dzięki której opowieść o relacji między matką a córkami stała się bardziej realistyczna.

⁵² Ibidem, s. 16, 18.

Ramy zobowiązania

W analizowanych powyżej przypadkach – posłowi do pamiętnika, archiwum cyfrowym córki o matce, komikсовym memuarze, biograficznej książce i filmie z elementami autobiografii – „oddawanie głosu” tym, których już nie ma i o których zaciera się pamięć, staje się podstawową i analogiczną regułą. Ważne jednak w tym kontekście jest to, że autorki wspomnieniowych utworów oddają głos zarówno matce/siostróm (parafrazując fragmenty wypowiedzi, cytując zapiski, obrazując wspólne relacje), jak i konkretnym dokumentom, które mają potwierdzać doświadczenia intymne oraz doświadczenia wspólnotowe, oba uwarunkowane przeszłością, głównie peerełowską, procesami pamiętania oraz motywacjami pisarskimi. Takie prozopoeiczne mechanizmy strategii autobiograficznej ułatwiają autorkóm argumentację. Za ich pomocą chcą one stworzyć z narracji prywatnej kolejny dokument przeszłości, skonstruować obiektywny i oficjalny lub dla odróżnienia idiomatyczny i wyjątkowy biogram, próbując (nie zawsze świadomie) rozszczelnić i/lub uzupełnić normatywny porządek mówienia/pisania o artystyczno-politycznej działalności kobiet, o rodzinie, polityce i estetyce, a także o własnych głęboko skrywanych uczuciach.

Poczucie obowiązku zinwentaryzowania przeszłości, „spłacenia długu”, odkłamania zafałszowanej biografii rodzinnej można powiązać z kategorią „pamięci zobowiązanej”.

Obowiązek pamiętania nie ogranicza się – jak twierdzi Paul Ricœur – do pilnowania materialnego śladu, pisemnego czy innego, minionych faktów, lecz podtrzymuje poczucie bycia zobowiązanym względem innych, o których dalej powiemy, że ich już nie ma, choć byli⁵³.

Połączenie pamięci i zobowiązania miewa jednak podwójną wymowę – gwarancja zachowania, utrwalenia postaci i ich biografii, stanowiące cel projektów przedstawicielek drugiego czy trzeciego pokolenia, wiąże się często z upominaniem się o „należyta” uwagę

⁵³ P. Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 118.

i/lub z nakazywaniem przywrócenia właściwego, czyli nobilitującego, miejsca w historii⁵⁴. Spoczywająca w rękach autorek władza nad (auto)biografią uwidacznia się już na etapie selekcji archiwalnych dokumentów, a co za tym idzie – selekcji faktów (ich odsłaniania i przykrywania) w zgodzie z obroną przez nie perspektywą pozwalającą albo na artystyczną artykulację, albo na niewzbudzającą wątpliwości legitymizację w obowiązujących współcześnie dyskursach – i tożsamościowym, i politycznym, i estetycznym. To, w jakiej konwencji oraz estetyce autorki podejmą się pisarskiego zadania, zależy od wielu wspomnianych czynników, choć – jak się okazuje – ramy modalne autobiografii pozwalają również na tworzenie gatunkowych hybryd.

Ważne jest jednak to, że pamięć zobowiązana nakłada się na kwestię pamięci korygującej, która stanowi stały element (często nieujawniony) praktyki autobiograficznej i stoi w sprzeczności z projektem wypełniania powinności upamiętniania matki, rodziny. Korekta biografii zakłada krytyczny stosunek do wspomnień, postaw, kreacji, a ich wyrażenie w narracji kłóci się z wizją dowartościowującą i wybielającą życie. Proces idealizacji zostaje więc skonfrontowany z odidealizowaniem, co ukazuje pracę pamięci i autorskie kształtowanie jej materii w kontekście potrzeby twórczej, która okazuje się w tym wypadku dominująca. Motywacja stworzenia literackiej koncepcji czyjegoś lub własnego życia staje się w pewnym stopniu kreatywnym

⁵⁴ Za dobry przykład wypełniania misji zobowiązującej córkę do utrwalenia pamięci i twórczości matki-artystki uważam działalność Agaty Passent, która pielegnuje dorobek Agnieszki Osieckiej. Jako prezeska Fundacji Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej skrupulatnie od wielu lat zajmuje się twórczością matki-pisarki, upowszechniając jej dorobek i dbając o jego merytoryczne opracowanie. Jak można przeczytać na stronie internetowej: „Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej, powołana przez córkę Poetki Agatę Passent, opiekuje się spuścizną Agnieszki Osieckiej i stara się w swoich projektach w sposób twórczy i konsekwentny nawiązywać do działań swej Patronki. Agnieszka Osiecka pozostawiła ogromny dorobek literacki oraz prywatne archiwum, stanowiące rodzaj kroniki epoki, w której żyła. Fundacja zajmuje się porządkowaniem i poszerzaniem tego archiwum, popularyzowaniem twórczości Poetki oraz dbaniem o ochronę Jej praw autorskich i dobrego imienia”. Zob. więcej: <https://okularnicy.org.pl/fundacja-okularnicy> (dostęp: 3.04.2018).

natręctwem, fiksacją konieczną do zrealizowania. Jak bowiem celnie wskazuje Ann Cvetkovich, „być może obsesja twórcza i pragnienie uzyskania dostępu do trudno uchwytnych uczuć wyjaśniają złożone i różnorodne strategie interpretacji dokumentów archiwalnych”⁵⁵. Poszukiwanie śladów przeszłości, kreślenie archiwum pamięci, doszukiwanie się w pofragmentowanych wspomnieniach brakujących elementów, zbieranie materialnych świadków historii rodzinnej staje się więc kompulsywnym przymusem domagającym się finalizacji w postaci spisanej auto/biografii, której celem jest artystyczne utrwalenie montażu doświadczeń i zatrzymanie mechanizmów niepamięci.

⁵⁵ A. Cvetkovich, *Kreślenie archiwum w Fun Home. Tragikomiks rodzinny Bechdel*, przeł. I. Boruszkowska, „Czas Kultury” 2018, nr 1 (196), s. 114–124.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- 33 *sceny z życia*, scen. i reż. Małgorzata Szumowska, Polska, Niemcy, 2008, 95 min.
- Bechdel Alison, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. Wojciech Szot, Sebastian Buła, Timof i cisi współpracownicy, Paweł Timofiejuk, Warszawa 2009.
- Bechdel Alison, *Jesteś moją matką? Komiksodramat*, przeł. Paulina Piotrowska, Timof i cisi współpracownicy, Paweł Timofiejuk, Warszawa 2014.
- Berberyusz Ewa, *Moja teczka*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006.
- Bieńkowska Ewa, *Dom na Rozdrożu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2012.
- Boniecka Maria, *Ucieczka za druty*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1975.
- Cztery twarze domu. Antologia rodzinna. Teresa Ferenc, Zbigniew Jankowski, Anna Janko, Milena Wieczorek*, Wydawnictwo Glob, Szczecin 1991.
- Ferenc Teresa, *Ogniopis. Wybór wierszy*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2009.
- Ferenc Teresa, *Poezje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- Fragment listu Marii Anto do Nelly i Tadeusza Czarneckich, napisany 25 stycznia 1973 roku podczas pobytu w Mediolanie, Archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin.
- Gałczyńska Kira, *Jak się te lata myślą*, Czytelnik, Warszawa 1989.
- Gałczyńska Kira, *Nie gaście tej lampy przy drzwiach... Przesiane przez pamięć*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2017.
- Gałczyńska Kira, *Srebrna Natalia*, Świat Książki, Warszawa 2006.
- Hagedorn Wanda, *Totalnie nie nostalgia: memuar*, rys. Jacek Frąś, Kultura Gniewu, Warszawa 2017.
- Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, fot. Mikołaj Grynberg, Znak, Kraków 2017.
- Janin Zuzanna, *Biała kruk / White She-Raven*, Galeria Labirynt / Lokal_30, Lublin–Warszawa 2016.
- Janin Zuzanna, *LOST BUTTERFLY. Dziewczynka z cebulą i skrzydłami (Portret Matki)*, 2016, plastelina, żywica epoksydowa, sznurek, drut, satyna, świeża cebula, osika, dąb, wys. 180 cm, własność artystki.
- Janin Zuzanna, *LOST BUTTERFLY*, cykl filmów wideo, 2016.

- Janin Zuzanna, *Pomiędzy (matki i córki)* [Maria. Zuzanna. Melania], 2006, wideo 3:4, 8 min, loop, kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Film udostępniony dzięki uprzejmości Zuzanny Janin.
- Janko Anna, *Mała Zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.
- Katz Janina, *Pucka*, przeł. B. Sochańska, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2008.
- Keff Bożena, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Fundacja Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Kohany Miriam, *Powrót*, przeł. E. Kuryluk, „Zeszyty Literackie” 2011, nr 1, s. 101–103.
- Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto, w: Remigiusz Grzela, *Obecność. Rozmowy*, Drzewo Babel, Warszawa 2015.
- Kuryluk Ewa, *Człekopejzaż 1959–1975. Prace na papierze / Human Landscape. 1959–1975. Work on Paper*, Artemis Galeria Sztuki, Kraków 2016.
- Kuryluk Ewa, *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku*, Twój Styl, Warszawa 2006.
- Kuryluk Ewa, *Feluni. Apoteoza enigmy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Kuryluk Ewa, *Frascati. Apoteoza topografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Kuryluk Ewa, *Goldi. Apoteoza zwierzczkowości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Kuryluk Ewa, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- Kuryluk Ewa, *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia / Kangaroo with the Camera 1959–2009. Autophotography*, Artemis Galeria Sztuki, ART+ON, Galeria Sztuki Współczesnej Domu Aukcyjnego Rempex, Kraków 2009.
- Kuryluk Ewa, *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016.
- Kuryluk Ewa, *Moje żółte lata. Instalacje 2000–2019 / My Yellow Years. Installations 2000–2019*, kat. wyst., Artemis Galeria Sztuki, Kraków 2019.
- Kuryluk Ewa, *Obrysować cień 1968–1978 / Outlining the Shadow*, Galeria Design – BWA, Czytelnia Sztuki, Artemis Galeria Sztuki, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011.
- Kuryluk Ewa, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Twój Styl, Warszawa 2005.
- Kuryluk Ewa, *Tryptyk na żółtym tle*, „Midrasz”, 25.07.2011.
- Kuryluk Ewa, *Tryptyk na żółtym tle: malarstwo, instalacje i autofotografie*, Galeria Design – BWA, Wrocław 2011.

- Kuryluk Maria [Miriam Kohany], *Jędrak i Piotr*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1946.
- Ligocka Roma, *Dobre dziecko*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Ligocka Roma, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, przeł. Katarzyna Zimmerer, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Maria Anto*, red. Elżbieta Olszewska, przeł. Katarzyna Lipnicka-Kołtuniak, Muza, Warszawa 2004.
- Maria Anto. Malarka*, red. Michał Jachuła, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017.
- Maria Lassnig*, eds. Kasia Redzisz, Lauren Barnes, with essays James Boaden, Anna Fricke, Tate, London 2016.
- Nawet nie wiesz, jak bardzo Cię kocham*, scen. i reż. Paweł Łoziński, film dokumentalny, 2016, 76 min.
- Nie śnij o miłości*, Kuryluk. *Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016.
- Niezatytułowany zapis snu Marii Anto ze stycznia 1975 roku, Archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin.
- Nowak Katarzyna T., *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Nurowska Maria, *Po tamtej stronie śmierci*, W.A.B., Warszawa 2013 (pierwsze wydanie: Warszawa 1977).
- Nurowska Maria, Raczyńska Tatiana, *Matka i córka w rozmowach z Martą Mizuro*, Znak, Kraków 2013.
- Olczak-Ronikier Joanna, *W ogrodzie pamięci*, Znak, Kraków 2002.
- Olczak-Ronikier Joanna, *Wtedy. O powojennym Krakowie*, Znak, Kraków 2015.
- Rajkowska Joanna, *Basia*, wydarzenie, film, 16 min, <http://www.rajkowska.com/pl/filmy/190> (9.03.2018).
- Rottenberg Anda, *Proszę bardzo*, W.A.B., Warszawa 2009.
- Solska Irena, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Sosnowska Anna, *Córka o Matce (w rocznicę urodzin Matki mojej)*, w: Irena Solska, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Strona internetowa poświęcona Marii Antoninie Bonieckiej, założona i prowadzona przez jej córkę Magdalenę Budzynowską: http://mab.budzynowski.info/polski/strona_glowna.
- Strzeмиńska Nika, *Katarzyna Kobro jako człowiek i artystka*, w: *Katarzyna Kobro (1898–1951). W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.

- Strzeмиńska Nika, *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2004 (wydanie 2 rozszerzone).
- Strzeмиńska Nika, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzeмиńskim*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2001.
- Tulli Magdalena, *Szum*, Znak, Kraków 2014.
- Tulli Magdalena, *Tryby*, W.A.B., Warszawa 2003.
- Tulli Magdalena, *Włoskie szpilki*, Nisza, Warszawa 2011.
- Zientek Sylwia, *Kolonia Marusia*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2016.

Rozmowy

- Dojrzyć do życia. Z poetką Teresą Ferenc rozmawia Henryka Dobosz*, w: Teresa Ferenc, *Ogniopis. Wybór wierszy*, Warszawa 2009.
- Ewa Kuryluk: Kompas moralny*, rozmawia Agnieszka Drotkiewicz, „Vogue Polska”, 23.05.2019, <https://www.vogue.pl/a/ewa-kuryluk-kompas-moralny> (24.07.2019).
- „Feluni” Ewy Kuryluk, czyli enigma brata, Polska Agencja Prasowa, 11.06.2019, <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C467169%2Cfeluni-ewy-kuryluk-czyli-enigma-brata.html> (24.07.2019).
- Inna awangarda. (Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasilowska i Ryszard Nycz)*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6 (29/30), s. 239–248.
- Jak rozmawiać z koleżanką z PIS-u i nie rzucić się jej do gardła? Z Magdaleną Tulli rozmawia Justyna Dąbrowska*, „Wyborcza Kobiet” (specjalne wydanie „Gazety Wyborczej”), 3–4.03.2018, s. 22–23.
- Ludzik mi padł, więc gram następnym. Z Magdaleną Tulli rozmawiała Katarzyna Kubisiowska*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 30.10.2011, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10548289,Magdalena_Tulli_Ludzik_mi_padl_wiec_gram_nastepnym.html (18.09.2015).
- „Moi dziadkowie nie wrócili na Kresy, ale dzień w dzień opowiadali o Wołyniu”. Z Sylwią Zientek rozmawia Dorota Kieras, „dzieje.pl”, 5.12.2016, <http://w.dzieje.pl/ksiazki/s-zientek-moi-dziadkowie-nie-wrocili-na-kresy-ale-dzien-w-dzien-opowiadali-o-wolynium> (23.01.2018).
- Moje książki są z żaloby. Z Ewą Kuryluk rozmawia Juliusz Kurkiewicz*, „Gazeta Wyborcza”, 23.07.2010, http://wyborcza.pl/1,75410,8167738,Ewa_Kuryluk_Moje_ksiazki_sa_z_zaloby.html (17.12.2017).
- Mój łęk codzienny. Z Ewą Kuryluk rozmawia Jacek Tomczuk*, „Newsweek”, 10–16.06.2019, s. 99–101.
- Palma mnie przerosła. Z Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Jarecka*, „Wysokie Obcasy”, 15.09.2007.

- Piękny dzień*. Rozmowa Ewy Kuryluk z Agnieszką Drotkiewicz, „Dwutygodnik” 2009, nr 15, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/525-piekny-dzien.html> (9.08.2017).
- „Poza ambicjami duchowymi jest w każdym człowieku ta gigantyczna materialność”. Z Magdaleną Abakanowicz rozmawia Jakub Janiszewski, „Wysokie Obcasy”, 3.08.2008, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,5510879,magdalena-abakanowicz-pozambicjami-duchowymi-est-w.html?disableRedirects=true#TRNajCzytSST> (24.08.2017).
- Przygoda w słusznej sprawie*. Rozmowa Anny Jarmusiewicz z Janem Pawłowskim, „Rzeczpospolita”, 27.02.2005.
- Rozmowa Ewy Kuryluk z Katarzyną Bik, „Gazeta Wyborcza. Kraków”, 23.12.2002, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,35796,1233600.html> (17.12.2017).
- Taniec dla Marii i Nelly*. Z Zuzanną Janin rozmawia Małgorzata Czyńska, w: Zuzanna Janin, *Biała kruk / White She-Raven*, Lublin–Warszawa 2016.
- Wypowiedzieć traumę*. Z Zuzanną Janin rozmawia Agata Trzebuchowska, „Przekrój”, 28.01.2018, <https://przekroj.pl/kultura/wypowiedziec-traume-agata-trzebuchowska> (7.02.2018).
- Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, w: *Maria Anto*, red. Elżbieta Olszewska, Warszawa 2004.
- Zabierzcie Auschwitz do Berlina*. Z Anną Janko rozmawia Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza”, 31.01.2015, http://wyborcza.pl/magazyn/1,143017,17337480,Zabierzcie_Auschwitz_do_Berlina.html (18.09.2015).
- Zbuntowana*. Z Magdaleną Tulli rozmawiała Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza”, 26.09.2014, http://wyborcza.pl/magazyn/1,140954,16711994,Zbuntowana___rozmowa_z_Magdalena_Tulli.html (18.09.2015).
- Zwyczajna córka*. Rozmowa Remigiusza Grzeli z Aliną Świdawską, „Wysokie Obcasy”, 9.02.2010, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,7529287,Zwyczajna_corka.html (3.04.2018).
- Zwykła chwila*. Rozmowa dwóch siostr, „Twój Styl”, listopad 2008, cyt. za: <http://katarzynanowak.art.pl/chwila.htm> (3.04.2018).

Literatura kontekstowa

- Arno Anna, *Niebezpieczny poeta*. Konstanty Ildefons Gałczyński, Znak, Kraków 2013.
- Bomanowska Marzena, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011.
- Broch Hermann, *Autobiografia duchowa*, przyg. do druku Paul Michael Lützeler, przeł. Sławomir Błaut, Czytelnik, Warszawa 2005.

- Diałłowska Maria, *Mozaika rodzinna*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2010.
- Dołowy Patrycja, *Wróć, gdy będziesz spała. Rozmowy z dziećmi Holocaustu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Dostałam to od mamy*, red. Małgorzata Jankowska, kat. wyst., Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2002.
- Ettinger Bracha [prace i notesy], <http://bracha-ettinger.muzeumslaskie.pl/prace/notesy/> (4.11.2017).
- Ewa Partum 1965–2001*, eds. Angelika Stepken, Bettina Reichmuth, Silvia Jaklitsch, Badischer Kunstverein, Muzeum Narodowe, Karlsruhe–Warszawa 2001.
- Gałczyńska Kira, *Jeszcze nie wieczór*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2013.
- Gałczyńska Kira, *Konstanty, syn Konstantego*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1983.
- Gałczyńska Kira, *Zielony Konstanty, czyli Opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Książka i Wiedza, Warszawa 2000.
- Iwasiów Inga, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Czarne, Wołowiec 2013.
- Jaruzelska Monika, *Oddech*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2015.
- Jaruzelska Monika, *Rodzina*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2014.
- Jaruzelska Monika, *Towarzyszka panienska*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2013.
- Jelinek Elfriede, *Pianistka*, przeł. Ryszard Turczyn, W.A.B., Warszawa 2012.
- Katz Janina, *Moje życie barbarzyńcy*, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2006.
- Kobro Katarzyna, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2, cyt. za: *Katarzyna Kobro (1898–1951). W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Kraskowska Ewa, *Książd Kaing-Ba, mój dziadek*, „Autobiografia. Literatura, Kultura, Media” 2016, nr 1 (6), s. 113–118 (oraz <http://kraskowska.blogspot.com/>).
- Marczyńska Magdalena, *Uśmiecham się, jak chciałaś*, Baobab, Warszawa 2008.
- Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999.
- Munro Sheila, *Lives of Mothers & Daughters. Growing Up with Alice Munro*, McClelland & Stewart, New York–London 2008.
- Natalia LL Tęty. Teksty Natalii LL. O twórczości Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004.
- Nowak Katarzyna T., *Kobieta w wynajętych pokojach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

- Powidoki*, reż. Andrzej Wajda, scen. Andrzej Mularczyk, 2016, 98 min.
Rineke Dijkstra, Photographers' Gallery, London 1997.
Rottenberg Anda, *Berlińska depresja. Dziennik*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.
Rottenberg Anda, *Już trudno. Rozmawia Dorota Jarecka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
Różewicz Tadeusz, *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
Rubin Halina, *Czas odnaleziony. Podróże z moją matką*, przeł. Krzysztof Środa, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
Sobolewska Anna, *Cela. Odpowiedź na zespół Downa*, W.A.B., Warszawa 2015.
Szaleństwo Majki Skowron, reż. Stanisław Jędryka, scen. Aleksander Minkowski, serial 9-odcinkowy, 1976.
Szymaniak Michał, *Dziury w policzkach*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Staromiejski Dom Kultury, Poznań–Warszawa 2018.
Tołstoj Lew, *Anna Karenina*, przeł. Kazimiera Iłłakowiczówna, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992.
W sprawie Susan Sontag (Regarding Susan Sontag), reż. Nancy D. Kates, scen. Nancy D. Kates, John Haptas, USA, HBO, 2014, 95 min.
Wicha Marcin, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków 2017.
Woolf Virginia, *Eseje wybrane*, przeł. Magdalena Heydel, wybór i oprac. Magdalena Heydel, Roma Sendyka, posłowie Roma Sendyka, Karakter, Kraków 2015.
Woolf Virginia, *O chorowaniu. Ze wstępem Hermione Lee*, przeł. Magdalena Heydel, Czarne, Wołowiec 2010.

Literatura przedmiotu

- Agamben Giorgio, *Wstyd, czyli o podmiocie*, w: idem, *Co zostaje z Auschwitz: archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 89–139.
Ahmed Sarah, *Performatywność obrzydzenia*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 169–191.
Arest Darek, *Polska Rzeczpospolita Wujków Obmacywaczy*, „Dwutygodnik” 2017, nr 1 (203), <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6993-polska-rzeczpospolita-wujkow-obmacywaczy.html> (3.04.2018).
Artwińska Anna, *Płacz genów*, „lewica.pl”, <http://lewica.pl/?id=30858&tytul=Anna-Artwińska-P%B3acz-gen%F3w> (18.09.2015).

- Artwińska Anna, *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”*: O „*Małej Zagładzie*” Anny Janko i „*Granicy zapomnienia*” Siergieja Lebediewa, „*Teksty Drugie*” 2016, nr 1, s. 13–29.
- Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2011.
- Assmann Aleida, *Re-framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past, w: Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*, eds. Karin Tilmans, Frank van Vree, Jay Winter, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, s. 35–50.
- Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2018, nr 1 (10), *passim*.
- Badinter Elisabeth, *The Conflict: How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*, Metropolitan Books, New York 2012.
- Bal Mieke, *Zagubienie: „gruntowna przemiana kwestii naszego „my”*”, przeł. Tomasz Bilczewski, Anna Kowalcze-Pawlik, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 501–548.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Basiuk Tomasz, *Obnażeni(a). Strategie retoryczne, seks i żaloba w dobie AIDS*, w: *Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem i tekstem*, red. Joanna Bator, Anna Wiczorkiewicz, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2008, s. 277–309.
- Bator Joanna, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Bator Joanna, *Julia Kristeva: kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „*Teksty Drugie*” 2000, nr 6 (65), s. 7–26.
- Beaujour Michel, *Autobiografia i autoportret*, przeł. Krystyna Falicka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 98–125.
- Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca. Wybór*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Bennett Jill, *Estetyka migracyjna: sztuka i polityka poza tożsamością*, przeł. Anna Kowalcze-Pawlik, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. Roma Sendyka, Tomasz Sapota, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 92–117.

- Berlant Lauren, *Okrutny optymizm*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/346/669/> (1.03.2018).
- Bilczewski Tomasz, *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. Teresa Szostek, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013, s. 40–62.
- Bojarska Katarzyna, *Myslenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 47–63.
- Bojarska Katarzyna, *Patos codzienności (kobieta – biografia – fotografia)*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 524–539.
- Bojarska Katarzyna, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 8–16.
- Bojarska Katarzyna, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.
- Borkowska Grażyna, Czermińska Małgorzata, Philips Ursula, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2000.
- Borkowska Grażyna, *Opowiedzieć umieranie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 35–47.
- Boruszkowska Iwona, *Autopatografia*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2 (7), s. 125–135.
- Boruszkowska Iwona, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Boruszkowska Iwona, *Projekt depatologizacji uczuć negatywnych. O książce Ann Cvetkovich Depression: A Public Feeling*, „Wielogłos” 2017, nr 2 (32), s. 115–125.
- Boruszkowska Iwona, *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018.
- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Bourriaud Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, Kraków 2012.
- Bracha L. Ettinger. *Eurydyka – Pieta / Euridice – Pieta*, red. Anna Chromik, kat. wyst., Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2018.
- Brach-Czaina Jolanta, *Radykalna sztuka kobieca w Polsce na przełomie XX / XXI wieku*, „Sztuka i Filozofia” 2004, nr 25, s. 76–92.

- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Braidotti Rosi, *Podmioty nomadyczne: ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. Aleksandra Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1996.
- Buczak Dominika, *Różowa rewolta*, „Wysokie Obcasy”, 3.03.2008, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4972303.html> (15.02.2018).
- Burstein Janet, *Writing Mothers, Writings Daughters: Tracing the Maternal in Stories by American Jewish Women*, University of Illinois Press, Urbana 1996.
- Burzyńska Anna, *Zwrot performatyczny*, w: eadem, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013.
- Caplan Paula, *The New Don't Blame Mother: Mending the Mother-Daughter Relationship*, Harper Collins, New York 2000.
- Chromik Anna, *Eurydyka i Pieta, ogień i woda, ratunek i ewakuacja: ślady traumy w twórczości Brachy L. Ettinger*, <http://bracha-ettinger.muzeumslaskie.pl/teksty/dr-anna-chromik/> (4.11.2017).
- Chrzęstowski Szymon, *Wykorzystanie genogramu we współczesnych nurtach terapii rodzin*, „Psychoterapia” 2009, nr 1 (148), s. 65–76.
- Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001.
- Clementi Federica K., *Helena Janeczek's "Lessons of Darkness": Uncharted Paths to Shoah Memory through Food and Language*, „Contemporary Women's Writing” 2012, No. 6, s. 1–19.
- Clementi Federica K., *Holocaust Mothers and Daughters. Family History and Trauma*, Brandeis University Press, Waltheim, Massachusetts 2013.
- Corral Alexis, *8 Female Surrealists Who Are Not Frida Kahlo – from Meret Oppenheim to Dorothea Tanning*, „Artsy.net”, 31.05.2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-female-surrealists-who-are-not-frida-kahlo> (10.02.2018).
- Cuber Marta, *Hologramy Zagłady*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 134–141.
- Cvetkovich Ann, *Depression: A Public Feeling*, Duke University Press, Durham 2012.
- Cvetkovich Ann, *Kreślenie archiwum w Fun Home. Tragikomiks rodzinny Bechdel*, przeł. Iwona Boruszkowska, „Czas Kultury” 2018, nr 1 (196), s. 114–124.
- „Czas Kultury” 2013, nr 2, *passim*.

- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Czermińska Małgorzata, *Ekfrazy z poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 230–242.
- Czermińska Małgorzata, *Ja i fantomy (Maria Kuncewiczowa)*, w: eadem, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Czermińska Małgorzata, *Ruchome granice autobiograficzności*, „Opcje” 2012, nr 1 (86).
- Czerska Tatiana, *Historia rodziny – rodzina w historii*, w: *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. Inga Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008, s. 193–232.
- Czyńska Małgorzata, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Czarne, Wołowiec 2015.
- Czytanie: Rozlazłość mi wyszła uszami. Z Magdaleną Tulli rozmawia Agnieszka Sowińska*, „Dwutygodnik” 2013, nr 115, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4729-czytelnia-rozlazlosc-mi-wyszla-uszami.html> (18.01.2018).
- Dauksza Agnieszka, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017.
- Dąbrowska Maria, *Poezja domu. Oblicza rodziny w wierszach Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko i Mileny Wieczorek*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016.
- Dąbrowski Bartosz, *Wezwanie widmokrytyki*, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 50–55.
- Deleuze Gilles, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, cyt. za: Jill Bennett, *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, przeł. Anna Kowalczyk-Pawlik, Tomasz Bilczewski, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 145–180.
- Deleuze Gilles, *Proust i znaki*, przeł. Michał Paweł Markowski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Dołowy Patrycja, *Gwiazda po drugiej stronie muru. Okupacyjne losy Ireny Solskiej*, „Wysokie Obcasy”, 6.12.2014, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,17076569,Gwiazda_po_drugiej_stronie_muru__Okupacyjne_losy_Ireny.html (17.03.2018).
- Domańska Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.
- Domańska Ewa, *„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Draaisma Douwe, *Księga zapominania*, przeł. Robert Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012.

- Dziadek Adam, *Ekfrazja i hypotypoza*, w: idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 76–109.
- Dziadek Adam, *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), „Teksty Drugie” 2000, nr 4 (63), s. 141–151.
- Dziadek Adam, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014.
- Elias Norbert, *Wstyd i zakłopotanie*, w: idem, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, wyb. i konsultacja Jacek Banaszekiewicz, PIW, Warszawa 1980, s. 450–452.
- Epigenetyka – czy możemy odziedziczyć czyjąś radość albo strach?*, <https://www.polskieradio.pl/10/485/> (17.03.2018).
- Ettinger Bracha L., *Fragilization and Resistance*, „Studies in the Maternal” 2009, No. 1 (2), www.mamsie.bbk.ac.uk (27.11.2017).
- Ettinger Bracha L., *(M)Other Re-spect: Maternal Subjectivity the Ready-made Mother-monster and the Ethics of Respecting*, „Studies in the Maternal” 2010, No. 2 (1), s. 1–24.
- Ettinger Bracha L., *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*, przeł. Anna Chromik, Anna Kisiel, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 103–112.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Freud Zygmunt, *Niesamowite*, w: idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Freud Zygmunt, *Żaloba i melancholia*, w: idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Fundacja Okularnicy, <https://okularnicy.org.pl/fundacja-okularnicy> (3.04.2018).
- Gajewska Agnieszka, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, w: *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. Arleta Galant, Inga Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008, s. 97–111.
- Galant Arleta, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esjach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010.
- Galant Arleta, *Tabuś i ławka*, „Opcje” 2010, nr 1.
- Galant Arleta, *Zakochane bez pamięci. Szkic do lektury współczesnych kobiecych „narracji rodzinnych”*, w: *Poetologie pamięci*, red. Dariusz Śnieżko, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011, s. 261–284.

- Gawron Agnieszka, *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Geertz Clifford, *O gatunkach zmaconych*, przeł. Zdzisław Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.
- Gilligan Carol, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. Barbara Szelewa, przedmowa Ewa Woydyłło, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Gilligan James, *Wstyd i przemoc. Refleksje nad śmiertelną epidemią*, przeł. Andrzej Jankowski, Media Rodzina, Poznań 2001.
- Glosowicz Monika, *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2019.
- Głąb Anna, *Rozum w świecie praktyki. Poglądy filozoficzne Marthy C. Nussbaum*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
- Głowacka Dorota, *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holocaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, „Artmix. Sztuka, Feminizm, Kultura Wizualna”, 15.10.2009, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392#footnoteref17_02wyobx (18.11.2017).
- Gniew a sprawa polska. Z Marthą Nussbaum rozmawiał Tomasz Stawiszyński*, „Przekrój” 2017, nr 1 (3556), s. 22–25.
- Gończarczyk Iga, „Każda boleść chce wyrazu”. Uwagi na marginesie wystawy „Zaśpiewajcie, niewolnicy” Anny Baumgart, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/207/361> (16.08.2017).
- Grosz Elizabeth, *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York–London 1995.
- Grzemska Aleksandra, *Kryptonim „Kultura” (Maria Boniecka, „Ucieczka za druty”)*, w: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*, red. Sławomir Iwasów, Jerzy Madejski, Paweł Wolski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2016, s. 417–428.
- Grzemska Aleksandra, *Niepotrzebności, fantomy ciągów, przekażniki wspomnień*, w: *Zuzanna Janin. Dom przekształcony w bryły geometryczne / / Home Transformed into Geometric Solids*, red. Katarzyna Krysiak, Galeria Foksal, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa 2019, s. 110–130.
- Grzemska Aleksandra, *Rodzina siłaczek: Natalia Rosińska, Nelly Egiersdorff, Maria Anto, Zuzanna Janin*, „Miesięcznik Znak” 2018, nr 761, s. 90–96.
- Gusdorf Georges, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. Janusz Barczyński, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Helbig-Mischewski Brygida, *Kilka uwag o wstydzie w kulturze niemieckiej i polskiej na podstawie prac badaczy niemieckich*, w: *Wstyd za PRL i nie*

- tylko, red. Katarzyna Łozowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2010, s. 7–21.
- Held Virginia, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*, Oxford 2006, s. 12, cyt. za: Dariusz Juruś, „Czy etyka troski może prowadzić do zaniku troski?”, „Roczniki Filozoficzne” 2015, t. 63, nr 2, s. 187–206.
- Hirsch Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge–London 1997.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Hirsch Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1989.
- Hirsch Marianne, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 247–280.
- Hirsch Marianne, Leo Spitzer, *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, University of California Press, Berkeley 2010.
- Hoogland Renée C., *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*, Dartmouth College Press, Hanover–New Hampshire 2014.
- Horowitz Sara R., *The Gender of Good and Evil: Women and Holocaust Memory*, w: *Gray Zones: Ambiguity and Compromise in the Holocaust and its Aftermath*, eds. Jonathan Petropoulos, John Roth, Berghahn Books, New York 2005, s. 165–178.
- Illouz Eva, *Dlaczego miłość rani. Studium socjologiczne*, przeł. Michał Filipczuk, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Inna Scena: konstelacje rodzinne. Obraz rodziny w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorothea Buchwald, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2009.
- Irigaray Luce, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. Agata Araszkiwicz, eFKa, Kraków 2000.
- Irigaray Luce, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, przeł. Agata Araszkiwicz, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001.
- Irigaray Luce, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, przeł. Agata Araszkiwicz, „Teksty Drugie” 2000, nr 6 (65), s. 107–113.
- Irigaray Luce, *Speculum of the Other Woman*, transl. Gillian C. Gill, Cornell University Press, Ithaca–New York 1985.
- Irigaray Luce, *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. Sawomir Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

- Iwasiów Inga, *Autobiografia jako akt wyboru / Autobiography as an Act of Choice*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 16–23.
- Iwasiów Inga, *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013.
- Iwasiów Inga, *Sok malinowy*, „Znak” 2017, nr 4 (743), s. 100–103.
- Iwasiów Inga, *Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu*, „Autobiografia. Literatura, Kultura, Media” 2014, nr 1 (2), s. 7–12.
- Jakubowska Agata, *Auto-narracje Ewy Kuryluk / Ewa Kuryluk's Self-Narrations*, w: *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s. 33–45.
- Jakubowska Agata, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Janion Maria, Filipiak Izabela, *Zmagania z Matką i Ojczyzną*, w: Bożena Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 81–98.
- Jankowicz Grzegorz, Marecki Piotr, Pałęcka Alicja, Sowa Jan, Warczok Tomasz, *Zamiast wstępu. Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 1 (11): *Socjologia literatury*, s. 8–21.
- Jarecka Dorota, *Najmocniejszy komiks od czasu „Mausa”? Głośna książka „Jesteś moją matką?” już w Polsce*, http://wyborcza.pl/1,75410,16083189,Najmocniejszy_komiks_od_czasu_Mausa_Glosna_ksiazka.html (31.03.2018).
- Jaworski Stanisław, *Wstęp*, w: Tadeusz Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. III–LXXX.
- Johnson Barbara, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, „Diacritics” 1986, No. 1, s. 26–47.
- Kant Immanuel, *Rozważania o uczuciach piękna i wzniosłości*, w: idem, *Pisma przedkrytyczne*, przeł. Dariusz Pakalski, Mirosław Żelazny, Wydawnictwo Rolewski, Toruń 1999.
- Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji – Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Karpowicz Agnieszka, *Terytoria eksterytorialne: egzotyczne wyspy, „czarne lądy”, autonomię / Exterritorial Territories: Exotic Islands*, „Black

- Lands*”, *Autonomies*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 193–219.
- Kawalerowicz Kinga, *Realizm symbolizujący*, w: Ewa Kuryluk, *Obrysować cień 1968–1978 / Outlining the Shadow*, Galeria Design – BWA, Czytelnia Sztuki, Artemis Galeria Sztuki, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011, s. 69–79.
- Kertzert Adrienne, *My Mother’s Voice: Children, Literature, and the Holocaust*, Broadview Press, Toronto 2002.
- Khan Masud, *The Concept of Cumulative Trauma*, „Psychoanalytic Study of the Child” 1963, No. 18, s. 286–306.
- Kisiel Anna, [nota biograficzna Brachy Lichtenberg Ettinger], w: Bracha L. Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*, przeł. Anna Chromik, Anna Kisiel, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 111–112.
- Klein Melanie, *Pisma*, t. 1: *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*, przeł. Danuta Golec, Anna Czownicka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.
- Klein Melanie, *Żaloba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi*, w: eadem, *Pisma*, t. 1: *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*, przeł. Danuta Golec, Anna Czownicka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.
- Kłosińska Krystyna, *Ciało, pożądanie, ubranie*, eFKA, Kraków 1999.
- Kłosińska Krystyna, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Kobieta, literatura, medycyna*, red. Arleta Galant, Agata Zawiszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2016.
- Kolk Bessel A. van der, Hart Onno van der, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, przeł. Tomasz Bilczewski, Anna Kowalcze-Pawlik, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, Universitas, Kraków 2015, s. 139–174.
- Kopińska Justyna, *Obóz koncentracyjny w dziecięcym psychiatryku*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 22.07.2015, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,18401367,oddzial-chorych-ze-strachu.html> (24.07.2019).
- Koprowska Karolina, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*, „Wielogłos” 2015, nr 1 (23), s. 43–55.
- Korolczuk Elżbieta, *Córectwo*, w: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Katarzyna Nadana-Sokołowska, Agnieszka Mrozik, Kazimiera Szczuka, Katarzyna Czeczot, Barbara Smoleń, Anna

- Nasiłowska, Ewa Serafin, Agnieszka Wróbel, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 84–87.
- Korolczuk Elżbieta, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Universitas, Kraków 2019.
- Korsmeyer Carolyn, *Przyjemność estetyczna*, w: eadem, *Gender w estetyce*, przeł. Anna Nacher, Universitas, Kraków 2008.
- Kosofsky Sedgwick Eve, Frank Adam, *Wstyd w czasie cybernetycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa*, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrowska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 23–63.
- Kowalczyk Izabela, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2010.
- Kristeva Julia, *Choroba bólu: Duras*, w: eadem, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyziński, Universitas, Kraków 2007.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Kudła Danuta, *SŁOWO / OBRAZ – rozważania o malarstwie i poezji Barbary Houwalt-Kosteckiej*, [http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2156/\(8.02.2018\)](http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2156/(8.02.2018)).
- LaCapra Dominick, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, Universitas, Kraków 2015, s. 59–108.
- Lapierre Aleksandra, *Artemizja*, przeł. Stanisław Kroszczyński, Rebis, Poznań 2002.
- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, przeł. Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- Levi-Strauss Claude, *Mysł nieoswojona*, PWN, Warszawa 1969.
- The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, eds. Cathy N. Davidson, E.M. Broner, Frederick Ungar, Frederick Ungar Publishing Company, New York 1980.
- Luhmann Niklas, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, przeł. Michał Kaczmarczyk, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2012.
- Lytard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. Jacek Migasiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997.
- Lytard Jean-François, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. Marek Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 173–189.

- Łebkowska Anna, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2012, s. 101–136.
- Łebkowska Anna, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 347–371.
- Madejski Jerzy, *Deformacje biografii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2004.
- Madejski Jerzy, *Praktykowanie autobiografii. Przyczyńki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017.
- Malabou Catherine, *Introduction: Plasticity and Flexibility for a Consciousness of the Brain*, w: eadem, *What Should We Do with Our Brain*, transl. Sebastian Rand, Fordham University Press, New York 2008.
- Malabou Catherine, *Plastyczność a cierpienie mózgowie i psychiczne*, przeł. Mateusz Burzyk, „Znak” 2016, nr 4, s. 68–75.
- Małkowska Monika, *Dziedzictwo dla odpornych. Artystyczne dynastie: zalety techniczne, problemy psychiczne*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 256.
- Margalit Avishai, *Emocje przypomniane*, przeł. Tomasz Kunz, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 65–94.
- Markowski Michał Paweł, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236.
- Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Massumi Brian, *Autonomia afektu*, przeł. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.
- Massumi Brian, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham–London 2002.
- Menninghaus Winfried, *Wstręt – teoria i historia*, przeł. Grzegorz Sowiński, Universitas, Kraków 2009.
- Michałowska Marianna, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- Mieke Bal, *Afekt jako siła kulturowa*, przeł. Anna Turczyn, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-

- Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 33–46.
- Mitosek Zofia, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, w: *Praktyki opowiadania*, red. Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, Wincenty Grajewski, Universitas, Kraków 2001.
- Mizerkiewicz Tomasz, *Autentyk odnaleziony. „Kochana Maryniuchna” Bogusławy Latawiec jako autobiografia rodzinna*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3 (14), s. 32–38.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2014.
- Morawetz Dorota, *Obecność nieobecności. O Bettinie Beres i jej „Dwóch Babkach”*, 5.10.2010, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/18857> (15.02.2018).
- Mrozik Agnieszka, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.
- Mrozik Agnieszka, „Dziadek (nie) był komunistą”. *Między/transgresyjna pamięć o komunizmie w polskich (auto)biografiach rodzinnych po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 46–67.
- Mrozik Agnieszka, *Poza nawiasem historii (kobiet), czyli po co nam dziś komunistki*, „Wakat” 2014, nr 3, <http://sdk.pl/wakat/nr26/AgnieszkaMrozik.html> (20.04.2015).
- Nader Luiza, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 14–40.
- Nancy Jean-Luc, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. Michał Gusin, Tomasz Załuski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010.
- Nasiłowska Anna, *Herezje – wokół biografizmu i antybiografizmu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 129–136.
- Nasiłowska Anna, *Zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> (18.08.2017).
- Nasierowski Tadeusz, *Bolesław Alapin (1913–1985)*, „Postępy Psychiatrii i Neurologii” 1995, nr 4, s. 189–204.
- Ngai Sianne, *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Massachusetts–London 2012.
- Noddings Nel, *Caring. A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1984.
- Nussbaum Martha C., *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*, Belknap Press, Cambridge, Massachusetts 2013.
- Nussbaum Martha, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

- Nycz Ryszard, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 9–13.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowożytnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.
- Nycz Ryszard, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993.
- Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia: teoria, nowoczesność, literatura*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.
- Panas Wiesław, *Zamach pióra*, w: idem, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Dabar, Lublin 1996.
- Piekarski Ireneusz, *Interpretacja jako kryptonimia, czyli Nicolasa Abrahama i Marii Torok czytanie zakrzywione*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 275–299.
- Poetologie pamięci*, red. Dariusz Śnieżko, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011.
- Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. Aleksandra Grzemska, Inga Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017.
- Pollock Griselda, *Art in the Time-space of Memory and Migration: Sigmund Freud, Anna Freud and Bracha L. Ettinger in the Freud Museum. Art-writing after the Event*, Wild Pansy Press, Freud Museum, Leeds–London 2015.
- Praca „ja”*. Z Evą Illouz rozmawiają Mateusz Halawa i Agata Dembek, przeł. Łukasz Zaremba, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 11–17.
- Przymuszała Beata, „Włoskie szpilki” a „Szum” Magdaleny Tulli: re-lektura emocji, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 271–308.
- Pstrągowski Tomasz, *Polski komiks autobiograficzny*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2 (5), s. 33–47.
- Reid Anna, *Leningrad. Tragedia oblężonego miasta 1941–1944*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Ribot Theodule, *Choroby pamięci*, przeł. Julian Steinhaus, Wydawnictwo A.W. Gruszecki, Warszawa 1886.
- Rich Adrienne, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. Joanna Mizielińska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2007.
- Rodak Paweł, „Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie powiedziane”. Rozmowa z Philippem Lejeune’em, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 213–229.

- Rosenwein Barbara H., *Obawy o emocje w historii*, przeł. Jakub Wysmulek, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 358–391.
- Rosenwein Barbara H., *Wspólnoty emocjonalne we wczesnym średniowieczu (wprowadzenie)*, przeł. Jerzy Szafranowski, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 163–204.
- Schechner Richard, *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekł. Marcin Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Scheler Max, *O wstydzie i poczuciu wstydu*, w: *Wstyd i nagość*, red. Marian Grabowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 19–142.
- Sears William, Sears Martha, *The Attachment Parenting Book: A Common-sense Guide to Understanding and Nurturing Your Baby*, Little, Brown and Company, Boston 2001 (polskie wydanie: *Księga Rodzicielstwa Bliiskości. Przewodnik po opiece i pielęgnacji dziecka od chwili narodzin*, przeł. Matylda Szewczyk, Grażyna Chamielec, Mamania, Warszawa 2013).
- Sendyka Roma, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 285–308.
- Sendyka Roma, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006.
- Sendyka Roma, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Universitas, Kraków 2015.
- Sepczyńska Dorota, *Etyka troski jako filozofia polityki*, „Etyka” 2012, nr 45, s. 37–61.
- Sontag Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Karakter, Kraków 2016.
- Sontag Susan, *Świat obrazów*, w: eadem, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magała, Karakter, Kraków 2009, s. 161–192.
- Stankowska Agata, „Podróż ku sobie w podróże od siebie”. *O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 32 (52): (Nie)opisane. *Poetki polskie XX i XXI wieku*, s. 221–249.
- Szacki Jerzy, *Luhmann: teoria systemów autopojetycznych*, w: idem, *Historia myśli socjologicznej. Wydanie nowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 935–944.
- Szczuka Kazimiera, *Matka Polka i aborcja*, w: *Polka: medium, cień, wyobrażenie*, pomysły i oprac. Agnieszka Zawadowska, Monika Rudaś-Grodz-

- ka, kier. nauk. Maria Janion, kat. wyst., CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005.
- Szopa Katarzyna, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018.
- Szulc Paweł, *Maria Boniecka – koleje losu prowincjonalnej pisarki*, w: *Kariera pisarza w PRL-u*, red. Magdalena Budnik, Kamila Budrowska, Elżbieta Dąbrowicz, Katarzyna Kościewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 232–259.
- Śmieja Wojciech, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017.
- Śmieja Wojciech, *Pamiętniki inwalidów wojennych – PRL i (re)konstruowanie okaleczonych ciał*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2017, nr 1, s. 139–150.
- Świerkosz Monika, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 75–95.
- Świtalska Marzena, *Przyczynek do Schelerowskiej koncepcji wstydu*, w: *Wstyd i nagość*, red. Marian Grabowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 143–176.
- „Teksty Drugie” 2016, nr 1, passim.
- Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2006.
- Themerson Franciszka, *Obrazy bi-abstrakcyjne*, przeł. Klara Kopcińska, w: *Themersonowie iawangarda*, red. Paweł Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 136–139.
- Tippner Anja, *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 68–87.
- To samo jest różne. Catherine Malabou w rozmowie z Noëlle Vahanian*, przeł. Piotr Sawczyński, „Znak” 2016, nr 4, s. 60–67.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk, laureatki literackiej Nagrody Nobla 2018, Svenska Akademien, Sztokholm 2019.
- Tokarska-Bakir Joanna, *Odzyskiwanie czucia*, „Dwutygodnik” 2009, nr 1, www.dwutygodnik.com/artukul/19-odzyskiwanie-czucia.html (3.03.2018).
- Tokarska-Bakir Joanna, *Syn marnotrawny dziesięć lat później*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4.
- Tokarska-Bakir Joanna, *Wstęp*, w: Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. Marta Bucholc, PIW, Warszawa 2007.
- Tomczok Marta, *Płacz genów*, „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 324–328.

- Turner Mark, *Opowieści amalgamatyczne*, przeł. Jarosław Płuciennik, „Teksty Drugie” 2010, nr 4 (124), s. 137–150.
- Ubertowska Aleksandra, *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 125–139.
- Ubertowska Aleksandra, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014.
- Ujma Magdalena, *Drugie życie autorów / The Other Life of Authors*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 4–9.
- Unikanie stanów pośrednich – Andrzej Wróblewski (1927–1957) / Avoiding Intermediary States – Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, koncepcja i red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, przeł. Krzysztof Kościuczuk, Zuzanna Głowacka, Anna Taraska-Pietrzak, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa 2014.
- Wądołny-Tatar Katarzyna, *Przepisana biografia matki. O „Małej Zagładzie” Anny Janko w perspektywie pamięci biodziedzicznej*, w: *Literatura przepisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, Danuta Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 109–121.
- Wendland Wojciech, *Gałczyński i buddyzm tybetański*, „Respublica”, 3.08.2011, <http://publica.pl/teksty/galczynski-i-buddyzm-tybetański-2994.html> (23.02.2018).
- Wirus przemocy. Z Jamesem Gilliganem rozmawia Łukasz Tischner, „Znak” 2002, nr 5, s. 51–67.
- Witosz Beata, *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 105–126.
- Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, red. Bogdan de Barbaro, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
- Wyka Marta, *Esej jako autobiografia (o Jerzym Stempowskim)*, w: *Literatura źle obecna (rekonesans)*, Polonia, Londyn 1984.
- Wystawa malarstwa Marii Anto, styczeń 1966*, CBWA Zachęta, Warszawa 1966 [nr inw. 1561/66].
- Zagrodzki Janusz, *Wewnątrz przestrzeni*, w: *Katarzyna Kobro (1898–1951). W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005, s. 73–81.
- Zaleski Marek, *Estetyka zmąconych emocji, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Masłowskiej dwukrotnie*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 95–138.

- Zaleski Marek, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej, słowo / obraz terytoria*, Warszawa 1996.
- Zaleski Marek, *Niczym mydło w grze w scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6 (144), s. 33–47.
- Zorraquino Callados José, *Depresja u dzieci i młodzieży*, przeł. Jacek Maślóń, Wydawnictwo eSPe, Kraków 2002.

Nota bibliograficzna

Fragmenty rozdziałów monografii były wcześniej publikowane w niżej wymienionych wydawnictwach. Wszystkie teksty zostały gruntownie zredagowane i rozbudowane do większych całości wchodzących w skład poszczególnych części monografii.

Matki i córki w polu autobiograficznym, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 77–91.
Laboratorium prywatnych konfiguracji. Natalia Gałczyńska w (auto)biografiach rodzinnych Kiry Gałczyńskiej, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2018, nr 2 (11), s. 47–58.

Apologie i rozrachunki. Autobiografizowanie relacji rodzinnych, w: *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. Aleksandra Grzemska, Inga Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017, s. 179–205.

Uwikłane. O relacji matka–córka w autobiografiach kobiet, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. Hanna Gosk, Inga Iwasiów, Tatiana Czerska, Universitas, Kraków 2016, s. 167–181.

Wstyd matek, wstyd za matki w autobiografiach kobiet, w: *Historie afektywne, polityki pamięci*, red. Ryszard Nycz, Roma Sendyka, Elżbieta Wichrowska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015 (seria: „Nowa Humanistyka”), s. 258–285.

Summary

The aim of my studies, the results of which I have described in this monograph, was to analyze selected autobiographical narrations written by women from the perspective of relationships between mothers and daughters in the context of family and artistic relationships. In the interpretations I focused primarily on the manner in which family relations influence the mother's and the daughter's literary or artistic activity, and the other way round – how the artistic life influenced/influences the relations within a family. In this way, I have studied those categories and problems which appear in literature as the result of such relations. I did not aim to formulate broader conclusions, being more concerned with providing a description of analytical and interpretative processes, thanks to which it was possible to demonstrate the most important mechanisms functioning in contemporary autobiographical women's literature and the discourse which studies it.

The monograph consists of six theoretical-interpretative chapters, in which selected compositions are analyzed in the context of such categories as, for example, daughterhood, ethics of care, appreciation, epigenetics, shame, empathy, topology of illness, or mourning. In the last chapter, I interpret those specific texts of autobiographic works which do not fit strict genre criteria. They are, for example, an afterword to a diary, a graphical novel, a website, and a biographical narration compared to a plot movie inspired by autobiographical experience. They belong to a group of projects or/and narrations which emphasize the diversity of aesthetics and conventions of the hybridic genre of autobiography.

I make use of various areas of academic knowledge, treating their findings and theories as tools for analysis. They include, among others, the theory and interpretation of literature, gender studies, anthropology of culture, studies on memory and materiality, sociological analysis, psychological and psychoanalytical concepts, as well as hypotheses which tackle the issue of the influence of socio-political changes on autobiographical literature. All that has helped me to create a methodology which would consider the specificity of the studied texts, capable of reflecting the transformations of contemporary autobiographical literature.

The body of selected texts includes auto/biographical compositions written by women at the turn of the 20th and 21st century, which means the time span between 1989 and 2017 (with the exception of the last part of autobiographical trilogy by Ewa Kuryluk, published in 2019). My intention was not to replicate and preserve the canon of contemporary autobiographical women's literature, although it cannot be denied that the selected compositions hold a fundamental position in that classification. The key factor for the selection of texts was also not their placement in the center or on the margins of literary canons, but it was rather family and artistic constellations embedded in the narrations. I was determined to find and interpret in the course of *case studies* those duos of mothers and daughters whose texts best reflect the characteristic manner of creating narrations about families. Autobiographies constructed according to such a model remind of specific anthropological studies and are of gender-related nature, which distinguishes them in a broader context of autobiographical literature and allows to talk about the topics of women's autobiographies. Some of the possible compositions was not included in the analysis mostly due to the narrative model, in which family relations, especially those between mother and daughter, were not the main topic. My aim was to highlight those texts which were functioning as laboratories of mother–daughter configurations.

Comparing texts according to particular categories and topics was aimed at analyzing, among others, the narrative attitudes, autobiographical creations and aestheticisations, forms of (self)portraying, performative scenarios of memorial projects, and the politics of relations and interactions. It also involved attempts to revise the most important contemporary research threads: feminist theories, studies on subjectivity, identity, ethnicity, experience, memory, (post)dependence, performativity, which was meant to contribute to the verification of the state of knowledge on autobiographical practices, gender aspects of autobiography, and taking a look at the problem of private family relations in the context of historical-literary and anthropological-cultural studies.

At this point, it seems valid to enumerate the most important conclusions, analyses and remarks, which served as a basis for the conducted studies on mother–daughter relations, described and developed in detail in the monograph.

In contemporary auto/biographical narrations written after 1989, an interesting motif is the reading of family archives, reconstruction of unknown (or forgotten) past from private notes, photographs, chronicles, or seemingly irrelevant documents found after years, mostly by chance, while cleaning apartments, most often after the parents' death. From

private archives, the female authors extract those elements which allow for creating a narration about a family, in accordance with previously assumed motivations to write down and publicize personal stories. Family relations in autobiographical narrations are thus reconstructed either for the purpose of recovering, elevating, appreciating the biography of mother, father and relatives, or to deconstruct the myths concerning the family and to present one's own, private history to establish one's position in structuring the genealogy.

Stories written by daughters about their mothers, which serve as the basis for the undertaken analyses allow for noticing not only the role of cultural, social and family formations, but also of political ones, represented by the author in shaping the narration of private memories, in the process of selecting a particular pattern of convention for the written memories. The position of auto/biographers, their world view and political beliefs determine the manner of recreating the biographies of mothers (or other family members) and the transcription of their experiences, condition the optics of de-memorizing the past, reminding or recreating biographies of close ones, but at the same time involve various autobiographical strategies, in which lack of mystification, auto-fiction or self-creation can be encountered.

As a consequence, the analyzed compositions contain numerous references to the manner in which female authors were writing down their memories, and the accompanying sense of doubt, dissatisfaction, incoherence, hesitation, but also satisfaction and excitement with the results of autobiographical queries. It is thus worth noting that in autobiographical narrations (not only those written by women) there are frequent references to the motif of writing practices, which is at the same time the autobiographical practice. Constructing of memories, de-memorizing the past collides with shaping the story of the family and about oneself within that family and – as a result – with the creation of literature by the authors and revelation of meta-literary mechanisms. It is thus related not only with conventionalization, but also with mythicization.

In my studies I also focused on analyzing and problematizing the “record of unfulfillment” related to the process of discovering a “distant deposit” of the mother's and family's history by the daughter-authors. The main aim of my studies was to take a look at those narrations which are closer in their form to auto/biographies of double mothers and daughters. It seems that this type of structuring a literary text, functioning as a simulacrum of own/mother's life, is an exceptional case in contemporary autobiographical writing.

The issues related to disposing of an auto/biography, based on careful dosing of honesty, analyzing and negotiating of what can be said on somebody's behalf and/or about somebody, intertwine with the conditions in which the mother's "You" becomes a strange/other, close/intimate for the daughter's "I", and also when "I" starts to become "You". The problems of selection, supplementation, rejection, as well as substitution or finding analogies between own and others' experiences are related to intentionality and relationality. All that is incorporated into mechanisms which curb the process of reminiscing and creating auto/biographies into certain conventions. Merging various mental spaces and stories creates a mosaic of stories, particular events available to memory. An amalgamatic story establishes a new shape of the author's self, which constructs a spare auto/biography. It turns out, however, that the process of formulating such an amalgamatic story – which includes facts and depictions – introduces new meanings, which reflect biographical experiences.

Authors-daughters of the narrations which I analyzed, as the holders of memory of their mothers, face the task of breaching their rights to intimacy, anonymity, as well as the duty to make use of those rights to preserve their biographies in the public and literary space. Being a holder thus involves dilemmas and paradoxes.

In the interpreted compositions, the binary nature of mother–daughter relations is visible in the foreground, and is conceptualized by the authors in many ways – from narrations which are apologetic through those which are analytical or summarizing, to ones tainted with reckoning or matricide. Sometimes, such an extreme span of emotions included in a literary text also reflects – to an extent which is an individual matter – the specificity of actual mother–daughter relations. The anagramity which is characteristic of auto/biographical writing in this case gains a double meaning, as it is related to the mechanism of mirror reflection. Daughters usually filter the mothers' experiences through their own ones, trying (often unconsciously) to seek for continuation or negate it. It is strongly related to the processes of identification and separation, which serve as the basis of auto/biographical practice.

During my studies, I was aiming to demonstrate and justify the key role of autobiographical texts written by women not only in the Polish literature, but in a broader cultural context, as they constitute an extremely important source of knowledge on biographies, experience, interpersonal relationships, serve as a variant for historical-sociological analyses, as present the evolutions and transformations of literary conventions and autobiographical practices. It is also important to emphasize their gender

distinctness, which is demonstrated by a female writing subject, by creating an autobiographical narration, tries not as much to “convey the meaning of their own legend” (Georges Gusdorf), as to conduct a transformation of life, history, biography, emotions and affections into an artistic object capable of reflecting the idiomatic character of experience and its socio-cultural conditions. In this way, the autobiographies written by women also become a private story of life and a document of the past, due to which they unseal or supplement a normative order of speaking/writing about a family or artistic activities of women, about politics, literature and aesthetics, as well as about culture based on emotions. The value and exceptional nature of women’s autobiographies is thus manifested in the fact that we, as readers and recipients, are provided with an alternative story about family relations, especially about the basic relationship with the mother, and artistic relations, which is not only a story of private existential situations, but which also focuses the mechanisms of cultural roles, patterns, stereotypes, as well as reflects the constructs of womanhood, maternity and daughterhood, deconstructs the socio-political relationships and processes which shape both daily practices, and those which are art and writing-related.

Indeks osobowy

A

Abakanowicz Magdalena 193
Abercrombie Gertrude 161
Abraham Nicolas 126
Adamiecka-Sitek Agata 255
Agamben Giorgio 249
Ahmed Sara 262
Ałapin Bolesław 294, 319, 321–322
Amiel Irit 196
Anders Jarosław 270
Anto Maria (właśc. Maria *primo voto* Antoszkiewicz, *secundo voto* Cieślak, z d. Czarnecka) 79, 104, 109–112, 123–125, 155, 157–184, 186–191, 267–268, 333, 338–340, 342
Antoszkiewicz Edward 159
Antoszkiewicz Krystyna 159
Araszkiewicz Agata 7, 81, 229, 260
Arest Darek 351
Arno Anna 293, 296, 303
Artwińska Anna 37, 45, 199–200, 223
Assmann Aleida 230

B

Bachmann Ingeborg 107
Badinter Elisabeth 34
Badmajew Włodzimierz (zw. Badmasza) 290–291
Bal Mieke 52, 97, 113
Baranowska Melania 159, 171, 185

Barbaro Bogdan de 51, 202
Barcz Anna 245, 262
Barczyński Janusz 95
Barnes Lauren 136
Barthes Roland 27, 76
Basiuk Tomasz 247, 252–253
Baszkirow Zofia 276
Bator Joanna 30, 83, 247
Baumgart Anna 87–89
Beaujour Michel 141
Bechdel Alison 347–350, 352, 361
Bednarek Joanna 87
Benjamin Walter 16
Bennett Jill 35–36, 92
Berberyusz Ewa 28, 31, 36, 38–39, 47, 50, 52–55, 69, 73
Bereś Bettina 190
Bereś Jerzy 190
Bereżycka Monika 86
Bergholc Olga 303
Berlant Lauren 76–77, 205, 304
Bernhard Thomas 107
Białkowski Łukasz 99
Bielas-Gołubowska Urszula 56
Bielińska Zofia 107, 144–145, 321
Bieliński Zdzisław 107
Biełogłazow Lida 39
Bieńczyk Marek 83
Bieńkowska Ewa 19, 28, 36–38, 41, 46, 50, 52, 56–59, 62–63, 69, 72–73, 213
Bieńkowska Flora 41–42, 57, 59, 213

- Bieńkowski Andrzej 213
Bieńkowski Władysław 41, 57–59,
213
Bilczewski Tomasz 52, 92, 113, 221,
229, 231
Blady-Szwajgier Adina 333
Błaut Sławomir 63
Błażewicz Bogna 190
Boaden James 136
Bocheńska Małgorzata 111, 155,
158, 161, 166, 170, 172, 174,
177–178, 267
Boguszewska Helena 42–43
Bojarska Katarzyna 69, 76, 98, 195–
–196, 203, 205, 210, 245, 304
Bołtiański Władymir G. 279
Bomanowska Marzena 287
Boniecka Lidia 169, 340
Boniecka Maria Antonina 333,
338–345
Borowski Mateusz 103
Boruszkowska Iwona 283, 305, 310,
361
Bourdieu Pierre 101
Bourriaud Nicolas 99
Brach-Czaina Jolanta 84–85
Braidotti Rosi 35, 87, 93, 251
Broch Hermann 63
Broner E.M. 241
Brückner Aleksander 243
Brzozowski Tadeusz 165
Bucholc Marta 242
Buchwald Dorota 255
Buczak Dominika 190
Buczowska Aleksandra 87
Buczowska Dorota 87
Budnik Magdalena 340
Budrewicz Zofia 92, 222
Budrowska Kamila 340
Budzynowska Magdalena 333, 338–
–346
Budzynowski Aleksander 339
Buła Sebastian 347
Burstein Janet 241
Burzyk Mateusz 280
Burzyńska Anna 66, 92, 99–100
Buzzati Dino 110
Bylina Michał 110, 165–167
- C
Caplan Paula 241
Carrington Leonora 161, 164
Chamielec Grażyna 34
Chateaubriand Carlos Alberto 110,
188
Chateaubriand Gilberto 188
Chirico Giorgio de 166
Chranowski Andrzej 215
Chromik Anna 115, 118, 126
Chrzastowski Szymon 202
Cieślak Roman 159, 164
Cimochowicz Adelina 162
Cixous Hélène 82
Clementi Federica K. 249, 264
Corral Alexis 161
Cvetkovich Ann 309–310, 361
Cybis Jan 165
Czarnecki Tadeusz 177
Czechow Antoni 60, 303
Czechowicz Józef 224
Czczot Katarzyna 29
Czermińska Małgorzata 59, 63, 74,
94–95, 97, 141, 151, 214
Czerni Krystyna 190
Czerska Tatiana 9, 56
Czownicka Anna 67, 81
Czyńska Małgorzata 104, 155, 272–
–273, 276, 287

D

Dalí Salvador 169
 Damasiewicz Witold 165
 Davidson Cathy N. 241
 Dąbrowicz Elżbieta 340
 Dąbrowska Justyna 193, 198, 208,
 210, 309
 Dąbrowska Maria 53, 70, 144, 214
 Dąbrowski Bartosz 245
 Deleuze Gilles 91–92, 115–116
 Derra Aleksandra 35
 Diatłowicka Maria 331
 Dijkstra Rineke 86–87
 Dobosz Henryka 211
 Dołowy Patrycja 196, 336
 Domańska Ewa 69, 92, 97, 195
 Douglas Mary 87, 203, 242
 Draaisma Douwe 230, 237
 Drotkiewicz Agnieszka 105, 109,
 122–123, 145, 325
 Dubow Nikolaj 303
 Duras Marguerite 265, 274
 Dziadek Adam 57, 92, 151, 159, 228

E

Egiersdorff Nelly (właśc. Józefina
 Nelly Egiersdorff) 123, 157–
 –158, 177, 183–184
 Eibisch Eugeniusz 165
 Eile Marian 300, 303
 Elias Norbert 246
 Emin Tracey 84
 Ernst Max 110, 166
 Ettinger Bracha Lichtenberg 115–
 –119, 123, 125–127, 265

F

Falicka Krystyna 141
 Falski Maciej 87, 262, 273
 Felman Shoshana 195

Ferenc Józefina 215, 218
 Ferenc Teresa 193, 200, 211–220,
 223, 232, 267–268
 Fidelis Małgorzata 37
 Fijałkowski Stanisław 165
 Filipczuk Michał 64
 Filipiak Izabela 248, 313
 Fischer-Lichte Erika 103–104
 Foucault Michel 45
 Frank Adam 245
 Frank Anna 120, 152
 Frankel Alona 196
 Frąś Jacek 333, 346, 352
 Freeman Barbara Claire 86, 263
 Freud Zygmunt 67, 81, 118, 222
 Freytag-Loringhoven Elsa von 162
 Fricke Anna 136
 Fried Erich 107

G

Gajewska Agnieszka 92
 Galant Arleta 9, 59, 92, 100, 244,
 253–254, 274
 Gałczyńska Kira (pseud.
 Konstancja Janowa) 19, 25, 28,
 36, 50, 52, 56, 60–62, 69, 73,
 75, 172, 265, 270, 290–300,
 302, 304, 318
 Gałczyńska Natalia (z d. Awałów,
 pseud. Anna Glińska) 60, 265,
 290–293, 296–303
 Gałczyński Konstanty Ildefons 290,
 292–301, 303, 321
 Gawron Agnieszka 20, 32, 47, 81
 Geertz Clifford 49, 91
 Gentileschi Artemisia 84
 Gierowski Stefan 165
 Gierzyńska Teresa 133
 Gill Gillian C. 82
 Gilligan Carol 47–49, 64

Gilligan James 48, 203, 243–244,
264
Gleich Teddy 107, 142, 321
Głąb Anna 46
Głowacka Dorota 119
Głowacka Zuzanna 129
Głowiński Michał 196
Gogh Vincent van 120–121, 131,
321, 325

Golec Danuta 67, 81
Gończarczyk Iga 89
Gorki Maksim 60, 303
Górna Katarzyna 86, 162
Grabowski Marian 243
Grajewski Wincenty 9, 31, 95, 247
Gretkowska Manuela 20
Grosz Elizabeth 93, 280
Grynberg Mikołaj 193, 196, 309
Grzela Remigiusz 109, 333
Grzemska Aleksandra 99
Grzybała Wojciech 129
Guattari Félix 115–116
Günter Anna 169
Gurdowa Stefania 201
Gusdorf Georges 95, 99, 393
Gusin Michał 36

H

Haptas John 91
Hart Onno van der 231
Hegdorn Wanda 329
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 279
Helbig-Mischewski Brygida 246
Held Virginia 47
Hercen Aleksander 303
Herling-Grudziński Gustaw 59
Heydel Magdalena 103, 265
Hillar Małgorzata 20
Hirsch Marianne 27, 31–33, 195,
204, 236, 241

Hoogland Renée C. 90
Horowitz Sara 249
Horst Bienek 107
Houwalt Barbara (z d. Szopówna)
169
Houwalt Ildefons 169
Houwalt-Kostecka Barbara 169

I

Ignatow Petr 303
Illouz Eva 64, 66
Iłakowiczówna Kazimiera 25
Irigaray Luce 7, 72, 81–83, 89, 229,
260
Iwasiów Inga 9, 23, 76–77, 92, 97,
99, 129, 247–248, 255, 352
Iwasiów Sławomir 344
Izdebska Agnieszka 215

J

Jabłońska Elżbieta 86
Jachuła Michał 109, 124, 160, 173,
175
Jaklitsch Silvia 85
Jakubowska Agata 85, 152
Jameson K.H. 203
Janeczek Helena 264
Janin Zuzanna (właśc. Zuzanna
Janina *primo voto* Baranowska,
secundo voto Bałka,
z d. Antoszkiewicz) 69, 79, 84–
85, 104–105, 109–114, 116,
119, 123–125, 127, 155–164,
167–168, 170–171, 173–184,
186–191, 196, 267
Janion Maria 88, 313
Janiszewski Jakub 193
Janko Anna (właśc. Aneta
Jankowska) 45, 193, 195–197,

- 199–200, 210–215, 218–223,
226, 230–232, 234–235, 268
Jankowicz Grzegorz 101
Jankowska Małgorzata 89
Jankowski Andrzej 244, 264
Jankowski Kazimierz 286
Jankowski Zbigniew 213–214, 232,
234
Jarmusiewicz Anna 337
Jaruzelska Monika 331
Jaworski Stanisław 95, 174, 247
Jefremowicz Wadim A. 279
Jelinek Elfriede 315–317
Jędryka Stanisław 112
Johnson Barbara 76
Jonscher Barbara 164
Juruś Dariusz 47, 49
Juszkiewicz Ewa 162
- K**
Kaczanowski Feliks 294
Kaczmarczyk Michał 103
Kahlo Frida 161, 167
Kalicka Joanna 205
Kamieńska Anna 214
Kant Immanuel 83
Kantor Tadeusz 165
Karpowicz Agnieszka 135, 154
Kates Nancy D. 91
Katz Janina 196, 239, 259–261, 264
Kawalerowicz Kinga 132
Keff Bożena (Bożena Umińska-
-Keff) 20, 87, 89, 196, 219, 248,
250, 265, 270, 313, 315–317
Kertzer Adrienne 249
Khan Masud R. 221
Kirchner Helmut 132
Kisiel Anna 115–116
Klein Melanie 67, 81
Kłosińska Krystyna 72, 82
Kobro Katarzyna 60, 256, 258, 265,
270–273, 276, 278–279, 281–
–289, 297
Kobzdej Aleksander 165
Kohany Hilde 120, 122, 142, 327
Kohany Paulina (z d. Raaber) 121–
–122
Kohlberg Lawrence 48
Kolk Bessel A. van der 231
Kopińska Justyna 218
Koprowska Karolina 122
Kornacki Jerzy 43
Korolczuk Elżbieta 29, 31–32, 47,
81
Korsmeyer Carolyn 83, 86, 263
Korytowska Michalina 63
Kościewicz Katarzyna 340
Kościuczuk Krzysztof 129
Kowalcze-Pawlik Anna 36, 52, 92,
113, 231, 245
Kowalczyk Agnieszka 87
Kowalczyk Izabela 86
Kowalska Anna 144
Kowalska Karolina 87
Kowalska Maria (Tula) 144
Kownacka Magdalena 190
Kozioł Urszula 214
Krall Hanna 196, 213
Kraskowska Ewa 76
Kraupe-Świdarska Janina 165
Kristeva Julia 83, 87, 262, 273–274
Kroszczyński Stanisław 84
Królak Sławomir 82, 249
Krynicky Nikifor (właśc. Epifaniusz
Drowniak) 166
Krysiak Katarzyna 181
Kubiak Szymon Piotr 165, 167
Kubikowski Tomasz 100
Kubisiowska Katarzyna 96, 198
Kuchtówna Lidia 269, 333–334, 337

Kudła Danuta 169
 Kulmowa Joanna 196, 248
 Kuncewiczowa Maria 59, 74, 100
 Kunz Tomasz 27, 98
 Kurkiewicz Juliusz 144
 Kurylewicz Andrzej 164
 Kuryluk Ewa 21, 105–109, 113–
 –114, 116, 119–123, 125,
 127–140, 142–155, 196, 239,
 248–250, 252–253, 256–257,
 259, 262, 265, 270, 294, 317,
 319–327, 390
 Kuryluk Karol 121, 142, 253, 317,
 320
 Kuryluk Maria (właśc. Miriam
 Kohany, *primo voto* Gleich,
 secundo voto Kuryluk) 43, 69,
 79, 104–109, 120–121, 132,
 137, 144, 294, 318, 320–323,
 326–327
 Kuryluk Piotr 120, 144, 320, 322–
 –326
 Kuźmich Marika 170

L

Labuda Aleksander 95, 247
 Lacan Jacques 115–116
 LaCapra Dominick 69, 98
 Lach-Lachowicz Natalia 84
 Lachowski Marcin 110
 Landsberg Alison 204
 Lapiere Aleksandra 84
 Lasota Agnieszka 170
 Lassnig Maria 136–137
 Laub Dori 195
 Lebenstein Jan 165
 Lejeune Philippe 94–94, 247
 Lenczewski Mikołaj ks. 276
 Lenica Jan 165
 Leskow Mikołaj 303

Lévinas Emmanuel 115–116
 Lévi-Strauss Claude 122
 Ligocka Roma 25, 28, 36, 69, 75,
 196, 239, 259–261, 264
 Lipnicka-Kołtuniak Katarzyna 109
 Lipszyc Adam 242
 Lubas-Bartoszyński Regina 95, 247
 Luhmann Niklas 103
 Lundeberg Helen 161
 Lützeler Paul Michael 63
 Lyotard Jean-François 83, 115–116

Ł

Łapiński Zdzisław 91
 Łebkowska Anna 16, 49, 61, 63,
 92–93, 153, 203, 205, 254
 Łoziński Paweł 51
 Łozowska Katarzyna 246

M

Madejski Jerzy 10, 56, 92, 247, 344
 Madeyska Ewa 248
 Magala Sławomir 16
 Malabou Catherine 279
 Małkowska Monika 161
 Man Paul de 247
 Marczyńska Magdalena 331
 Mare Misano 130
 Marecki Piotr 101
 Margalit Avishai 27, 34, 76, 98
 Margański Janusz 359
 Markowski Michał Paweł 66, 91,
 151, 274
 Masłoń Jacek 208
 Massumi Brian 242, 244, 280–281
 Matarazzo Ciccillo 110, 188
 Menninghaus Winfried 242, 263
 Michałowska Marianna 17
 Micińska Aniela 295
 Migasiński Jacek 83

- Mikulski Kazimierz 169
Miłosz Czesław 59, 172
Minkowski Aleksander 112
Mitosek Zofia 9, 31
Mizerkiewicz Tomasz 9, 56, 243
Mizielińska Joanna 7, 106
Mizuro Marta 44, 258
Modzelewski Jarosław 162, 164
Momro Jakub 16
Morawetz Dorota 190
Moskwa Magdalena 162
Mostowik Monika 248, 279
Mostowski Andrzej Włodzimierz
279
Mroziak Agnieszka 9, 29, 37, 57,
256, 260
Mularczyk Andrzej 282
Munro Alice 13–14
Munro Sheila 13–15
- N**
Nacher Anna 83, 263
Nacht-Samoborski Artur 165–166
Nadana-Sokołowska Katarzyna 29
Nader Luiza 251, 253
Nałkowska Zofia 53, 59, 70, 100
Nancy Jean-Luc 35–36
Nasierowski Tadeusz 321
Nasiłowska Anna 20, 29, 83, 92,
138, 229
Ngai Sianne 98
Noddings Nel 49
Nowak Katarzyna T. 329, 353–358
Nowicki Krzysztof 213
Nurowska Maria 25, 28, 36, 43–44,
47, 50, 52, 54, 55, 69–71, 73,
239, 256–258, 260–261, 264,
295
Nussbaum Martha 27, 46, 76, 242
- Nycz Ryszard 10, 27, 36, 63, 90–93,
95–97, 99, 138–139, 205, 221–
–222, 245, 273
- O**
Olczakowa Maria 18
Olczak-Ronikier Joanna 17–19
Olszewska Elżbieta 109, 267
Opałka Roman 165
Oppenheim Meret 161
Orłowski Hubert 16
Osiecka Agnieszka 360
Owczarek Bogdan 9, 31
Ozerkowska [Jackiewiczowa] Ola
276
- P**
Pakalski Dariusz 83
Pałęcka Alicja 101
Panas Wiesław 13
Partum Ewa 84–85, 133
Passent Agata 360
Pawłowski Jan 337
Peiper Tadeusz 174
Petropoulos Jonathan 249
Piekarski Ireneusz 126
Pietrowna Wiera 290
Pinińska-Bereś Maria 84–85, 165,
190
Piotrowska Paulina 347
Płuciennik Jarosław 12
Płużański Stefan 110, 165, 167
Polit Paweł 9, 135
Pollock Griselda 118
Poświatowska Halina 214
Przybyszewska Agnieszka 215
Przymuszała Beata 231
Pstrągowski Tomasz 346
Pucek Robert 230

R

Raczyńska Tatiana 44, 70, 258
 Rajkowska Joanna 84–85, 327
 Rand Sebastian 280
 Redzisz Monika 86, 136
 Reichardt Jasia 134
 Reichmuth Bettina 85
 Reid Anna 311
 Reszke Robert 67, 222
 Ribot Théodule 210
 Rich Adrienne 7, 105–106
 Ricœur Paul 359
 Riczi Dostian 303
 Rochowski Marcin 100
 Rodak Paweł 94–95
 Rolanda Rosa 161
 Rosenstein Erna 164–165, 169
 Rosenwein Barbara H. 33
 Rośnińska Natalia 157–158
 Roth John 249
 Roth Philip 53
 Rottenberg Anda 25, 28, 36–37,
 39–40, 43, 47, 50, 54, 69, 71–
 72, 239, 248–250, 252, 254,
 310–312, 333
 Rousseau Henri (Celnik) 110, 166–
 167
 Różewicz Tadeusz 74
 Rubin Halina 331
 Rudaś-Grodzka Monika 29, 88
 Rudowicz Teresa 165
 Rzepka Kasia 170

S

Sage Kay 161
 Sapota Tomasz 36
 Saryusz-Wolska Magdalena 205
 Sasnal Anka 87
 Sawczyński Piotr 279
 Sawicka Jadwiga 87

Schechner Richard 100
 Scheler Max 245
 Schneemann Carolee 84, 162
 Sears Martha 34
 Sears William 34
 Sedgwick Kosofsky Eve 245
 Sendyka Roma 10, 27, 36, 59, 90,
 92, 103, 152, 221–222, 245, 273
 Sepczyńska Dorota 49
 Serafin Ewa 29
 Sherman Cindy 84, 133
 Sikorski Janusz 16
 Silverman Kaja 203
 Simbierowicz Zygmunt 66
 Skowron Krystyna 276
 Smarzewski Wojciech 224
 Smoleń Barbara 29
 Sobolewska Anna 20
 Sochańska Bogusława 259
 Sokorski Włodzimierz 273, 299
 Solska Irena (właśc. Karolina Flora
 Solska, z d. Poświk) 268–269,
 329, 333–337
 Sontag Susan 16, 91, 270, 277–279,
 295
 Sosnowska Anna 269, 329, 333–337
 Sowa Jan 101
 Sowińska Agnieszka 237
 Sowiński Grzegorz 242
 Spitzer Leo 27
 Stanisławski Ryszard 110–111, 187
 Stankowska Agata 147, 149
 Stańczakowa Jadwiga 20
 Starowieyski Franciszek 165
 Stawiszyński Tomasz 46
 Steinhaus Julian 210
 Stepken Angelika 85
 Stobecka Maria 295
 Strzezińska Nika (właśc. Jakobina
 Ingeborga Strzezińska) 60,

239, 256–258, 265, 269–272,
274–279, 283–289, 302, 323
Strzeмиński Władysław 60, 270,
273, 278, 281–284, 289, 297
Sugiera Małgorzata 103
Szacki Jerzy 103
Szafranowski Jerzy 33
Szajnert Danuta 215
Szapocznikow Alina 84–85, 165
Szczepan-Wojnarska Anna 10, 27,
90, 273
Szczuka Kazimiera 29, 88
Szelburg-Zarembina Ewa 167
Szelewa Barbara 47
Szewczyk Matylda 34
Szopa Katarzyna 82
Szostek Teresa 221
Szot Wojciech 347
Sztaba Martyna 87
Szulc Paweł 340
Szumowska Małgorzata 329, 333,
353–358
Szumowski Wojciech 353
Szymaniak Michał 74

Ś

Śmieja Wojciech 278
Śnieżko Dariusz 9, 91
Środa Krzysztof 331
Świdowska Alina 333
Świerkosz Monika 93, 280
Świrszczyńska Anna 214
Świtalska Marzena 243

T

Tanguy Yves 166
Tanning Dorothea 161, 164
Tarasin Jan 165
Taraska-Pietrzak Anna 129
Tchórzewski Jerzy 165

Terakowska Dorota (właśc. Barbara
Rozalia Terakowska) 329, 353–
–355, 357
Themerson Franciszka 134–135
Themerson Stefan 134
Tichonow Nikołał 303
Tilmans Karin 230
Tippner Anja 219
Tischner Łukasz 244
Tokarczuk Olga 79, 312
Tokarska-Bakir Joanna 201, 203,
242, 312
Tołstoj Lew 25
Tomczok Marta (Marta Cuber)
142, 222
Tomczuk Jacek 143, 153
Tomkins Silvan 242, 245
Torok Maria 126
Traba Robert 205
Trzebuchowska Agata 158
Tulli Magdalena 43, 96, 193, 195–
–200, 205–206, 208–210, 219,
231–232, 234–237, 250, 265,
270, 306, 308–309
Turczyn Anna 97
Turczyn Ryszard 315
Turner Mark 12
Turski Marian 273
Tuszyńska Agata 196, 219
Twardochleb Bogdan 340

U

Ubertowska Aleksandra 95
Ujma Magdalena 129, 131, 155–156

V

Vahanian Noëlle 279
Varo Remedios 161
Vree Frank van 230

W

Wajda Andrzej 282
 Walas Teresa 92
 Walicki Michał 168, 172
 Waliszewska Aleksandra 162
 Warczok Tomasz 101
 Warska Wanda 164
 Wasieczko Agnieszka Maria 165
 Ważyk Adam 96
 Wądolny-Tatar Katarzyna 215
 Wegener Lucyna 276
 Wegner Jan 301
 Wegner-Sumień Anna 273
 Wendland Wojciech 290
 Westermann Kurt-Michael 137
 Wicha Marcin 74
 Wichrowska Elżbieta 10, 27, 90, 273
 Wieczorek Milena 211, 213–214
 Wieczorkiewicz Anna 247
 Wiesel Minda 119
 Wilke Hannah 84
 Winiarski Ryszard 165
 Winter Jay 230
 Witkiewicz Stanisław Ignacy
 (pseud. Witkacy) 167
 Witosz Bożena 151
 Wodecka Dorota 198–199, 208, 250
 Wolanowska Lucyna 295
 Wolniak Olga 162
 Wolska Beata Małgorzata 66, 190
 Wolski Paweł 344
 Wołkowycki Mikołaj 165

Woolf Virginia 103, 265, 347
 Woydyłło Ewa 47
 Wróbel Agnieszka 29
 Wróblewski Andrzej 129, 131, 165
 Wyka Marta 56, 59
 Wysmułek Jakub 33

Z

Zabłudowski Tadeusz 246
 Zagrodzki Janusz 282
 Zajączkowski Andrzej 122
 Zaleski Marek 10–11, 16, 96, 98,
 250, 273
 Załuski Tomasz 36
 Zaremba Łukasz 66
 Zawadowska Agnieszka 88
 Zawadzka Anna 37
 Zawadzki Andrzej 101
 Zawiszewska Agata 274
 Ziełńska Monika 86
 Ziemski Rajmund 165
 Zientek Sylwia 193, 195–196, 223–
 –225, 228, 255–262, 268, 314
 Zimmerer Katarzyna 28
 Ziółkowska Magdalena 129
 Znojek Halina (z d. Błońska) 224,
 228
 Zorraquino José Collados 208

Ż

Żelazny Mirosław 83
 Żitkow Borys 60, 303

PROGRAM

MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainauguowała publikację serii „Monografie FNP”, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii „Monografie FNP” oraz honorarium. Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach, wraz z wypełnionym wnioskiem. Wniosek wypełniany jest w bazie <https://wnioski.fnp.org/>, tam też należy załączyć wersję elektroniczną tekstu.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl

www.fnp.org.pl/monografie

<http://monografie.fnp.org.pl/>



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Sojn**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*



1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*
Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”.
Kościół w pismach Cypriana Norwida
Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej
w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim*
1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej*
(Boliwia w XX wieku)

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu*
socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie*
III Rzeczypospolitej Polskiej

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny*
w życiu kobiety

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą.*
Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo

Anna Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość.*
Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu



Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Soin, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
Krzysztof Lewalski, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyшек, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda.*
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.*
Kant, Fichte, Hegel

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.*
Wprowadzenie do lektury Heideggera

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu.*
O pismach Karola Ludwika Konińskiego

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło.*
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń.*
Układy klientalne w perspektywie historycznej

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, „*Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli*”.

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górska, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcowicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*



2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*
Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*
Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*
Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*
Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy*
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce*
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy*
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*
Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*
Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*
Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzki, *Władca i wojownicy.*
Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*



Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyki bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego

Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki*
w Polsce międzywojennej



Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etniczyczą religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*

2012

Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grybień, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*

Michał Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijęcej*

Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata. Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*



Krzysztof Wójtowicz, *O pojęciu dowodu w matematyce*
Paweł Załęski, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

2013

Edward Balcerzan, *Literackość.*
Modele, gradacje, eksperymenty

Kamila Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani.*
Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce

Agata Dziuban, *Gry z tożsamością.*
Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim

Filip Lipiński, *Hopper wirtualny.*
Obrazy w pamiętającym spojrzeniu

Marcin Moskalewicz, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*
Filozofia historii Hannah Arendt

Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski.*
Polityki rządowe w latach 1918–2004

Przemysław Urbańczyk, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

Grzegorz Pac, *Kobiety w dynastii Piastów.*
Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.
Studium porównawcze

Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą.*
Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje

Łukasz Wróbel, *„Hylé” i „noesis”.*
Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej

Renata Ziemińska, *Historia sceptycyzmu.*
W poszukiwaniu spójności

2014

Piotr Feliga, *Czas i ortodoksja. Hermeneutyka teologii w świetle*
„Prawdy i metody” Hansa-Georga Gadamera



Marcin Juś, *Spór o redukcjonizm w medycynie.*
Studium filozoficzne i metodologiczne

Agnieszka Kluba, *Poemat prozą w Polsce*

Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii.*
Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie
pamięci kulturowej

Magdalena Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo*
holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku

Anna Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć.*
Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy

2015

Paweł Gładziejewski, *Wyjaśnianie za pomocą*
reprezentacji mentalnych. Perspektywa mechanistyczna

Piotr Majdanik, *Tora dla narodów świata.*
Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa

Paweł Majewski, *Tekstualizacja doświadczenia.*
Studia o piśmiennictwie greckim

Jakub Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego.*
Refleksja teoretyczna Haydena White'a

Sylwia Urbańska, *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń*
migracyjnych robotnic 1989–2010

Filip Schmidt, *Para, mieszkanie, małżeństwo.*
Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych
i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji

Andrzej Słowikowski, *Wiara w egzystencji.*
Teoretyczny wymiar chrześcijańskiego ideału w pismach
pseudonimowych Sorena Kierkegaarda

Jan Swianiewicz, *Możliwość makrohistorii.*
Braudel, Wallerstein, Deleuze

Krzysztof Rzepkowski, *Złoty kciuk.*
Młyn i młynarz w kulturze Zachodu



2016

Filip Doroszewski, *Orgie słów. Terminologia misteriów w parafrazie Ewangelii wg św. Jana Nonnosa z Panopolis*

Anna Kordasiewicz, *Usługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*

Anna Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*

Karol Myśliwiec, *W cieniu Dżesera. Badania polskich archeologów w Sakkarze*

Małgorzata Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*

Józef Piórczyński, *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*

Wojciech Ryzek, *Antystrofa dialektyki*

Ewa Skwara, *Komedia według Terencjusza*

Beata Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*

2017

Karol Kłodziński, „*Officium a rationibus*”.
Studium z dziejów administracji rzymskiej w okresie pryncypatu

Jacek Kubera, *Francuzi, Algierczycy?*
Relacje między identyfikacjami Francuzów algierskiego pochodzenia

Urszula Lisowska, *Wyobraźnia, sztuka, sprawiedliwość. Marthy Nussbaum koncepcja zdolności jako podstawa egalitarnego liberalizmu*

Agata Lubowicka, *W sercu „Ultima Thule”.*
Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji Knuda Rasmussena



Agnieszka Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia.*
Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki

Anna Markwart, *Bogactwo uczuć moralnych.*
Jednostka i społeczeństwo we wzajemnych oddziaływaniach
w perspektywie filozofii Adama Smitha

Nicole Dołowy-Rybińska, „Nikt za nas tego nie zrobi...”
Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów
mniejszości językowych Europy

Joanna Szewczyk, *Historiografia i mitologia kobiecości.*
Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego

Michał Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie.*
Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty

Przemysław Urbańczyk, *Bolesław Chrobry – lew ryczący*

Przemysław Wewiór, *Wstępując w ślady Salomona.*
Religia i nauka w myśli Francisca Bacona

Tymoteusz Zych, *W poszukiwaniu pewności prawa. Precedens*
a przewidywalność orzeczeń sądowych w tradycji prawa
anglosaskiego

2018

Radosław Bugowski, *Miasto w ruchu.*
Studium z dziejów przemieszczania na przykładzie społeczeństwa
Torunia 1891–1939

Waldemar Bulira, *Teoria krytyczna szkoły budapeszteńskiej.*
Od totalitaryzmu do postmodernizmu

Anna Grześkowiak-Krwawicz, *Dyskurs polityczny*
Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Pojęcia i idee

Katarzyna Kalinowska-Sinkowska, *Praktyki flirtu i podrywku.*
Studium z mikrosocjologii emocji

Marek Węcowski, *Dylemat więźnia.*
Ostracyzm ateński i jego pierwotne cele

Przemysław Wiatr, *W cieniu posthistorii.*
Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera

2019

Michał Kaczmarczyk, *Aporia wolności. Krytyka teorii społecznej*

Maciej Kassner, *Pragmatyzm i radykalny liberalizm.*
Studium filozofii politycznej Johna Deweya

Michał Mokrzan, *Klasa, kapitał i coaching w dobie późnego*
kapitalizmu. Perswazja neoliberalnego urzędowania

Maciej Mycielski, *W „naszym pogrobowym położeniu”.*
Kajetan Koźmian po powstaniu listopadowym

Kamil Pietrowiak, *Świat po omacku.*
Etnograficzne studium (nie)widerzenia i (nie)sprawności

Rafał Rutkowski, *Norweska kronika Mnicha Teodoryka.*
Północna tradycja historyczna wprowadzona w nurt dziejów
powszechnych (koniec XII wieku)

Agata Stasik, *Współwytwarzanie wiedzy o technologii.*
Gaz łupkowy jako wyzwanie dla zbiorowości

Magdalena Wnuk, *Kierunek Zachód, przystanek emigracja.*
Adaptacja polskich emigrantów w Austrii, Szwecji
i we Włoszech od lat 80. XX w. do współczesności

2020

Aleksandra Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne*
i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku

Miłosz Stelmach, *Przecucie końca.*
Modernizm, późność i polskie kino



W PRZYGOTOWANIU

Ewa Brzeska, *Recepcja twórczości Samuela Becketta w Polsce*



