

JOANNA SZEWCZYK
Uniwersytet Jagielloński*

 <https://orcid.org/0000-0002-3486-9455>



Czułe narratorki. Cztery pokolenia kobiet i kobieca saga w najnowszej literaturze polskiej

Tender Narrators. Four Generations of Women and the Female Saga in the Latest Polish Literature

Abstract

The article concerns the novels by Martyna Bunda *Nieczułość*, Anna Dziewit-Meller *Od jednego Lucyfera*, and Joanna Bator *Gorzko, gorzko*. The author of the text compares these novels from the perspective of the relationship between mother and daughter, grandmother and granddaughter, as well as the category of daughters and sisters. In the first part of the text, the author focused on the changes in women's literature after 1989, representations of motherhood, demythologising the figure of the Polish mother, and put forward a thesis on the reconstruction of female genealogy and the creation of multi-generational relations between women in recent prose. In the second part, the author analysed novels by Martyna Bunda, Anna Dziewit-Meller and Joanna Bator as realisations of women's sagas, with particular emphasis on the poetics of this genre and its polemic against the traditional, patriarchal model of the family story. The author referred to research on the cultural theory of genre and changes in the image of the family in recent literature. Analysing selected novels, the author drew attention, among other things, to the absence of men in the family structure, the transgenerational transmission of trauma and the polemic against the motif of the happy family home. The author concluded that the representatives of the youngest generation are the depositories of family stories, through which they can rethink their identity, and that relationships with grandmothers and sisters replace their flawed and complicated relationship with their mother. In conclusion, the author used the category of the tender narrator from Nobel Prize winner Olga Tokarczuk's lecture in relation to women's narratives, including the quadruple perspective of women that occurs in the novels analysed.

women's genealogy, motherhood, daughterhood, sisterhood, herstory, transgenerational transmission of trauma

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
ul. Grodzka 64, 31-044 Kraków
e-mail: joanna.l.szewczyk@uj.edu.pl

W klasycznym już, powstałym w latach 70. XX wieku studium *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja* Adrienne Rich pisała, że relacja między matką i córką stanowi wielką, nienapisaną opowieść (Rich 2000). W świetle współczesnych badań można zadać pytanie, czy teza ta w dalszym ciągu zachowuje swą aktualność na gruncie polskim. W ostatniej dekadzie ukazały się bowiem interdyscyplinarne prace, rozpatrujące wspomnianą relację w kontekście przełomu 1989 roku w literaturze polskiej (Mrozik 2012), problematyzujące ją na gruncie socjologii, psychologii i *gender studies* (Korolczuk 2019), badające związki między matkami a córkami w narracjach autobiograficznych, w perspektywie relacji artystycznych i rodzinnych, z wykorzystaniem instrumentarium psychoanalitycznego (Grzemska 2020), czy wreszcie rozprawy literaturoznawcze, wpisujące się w nurt *motherhood studies* i skupione wokół powstających od późnych lat 90. narracji matrifokalnych, zdominowanych przez matczyzny punkt widzenia i czyniących doświadczenie macierzyństwa osią struktury fabularnej (Gawron 2016). Na uwagę zasługuje również następująca po okresie transformacji ekspansja literatury tworzonej przez kobiety, podejmującej próby demitologizacji figury Matki Polki czy rekonstrukcji matrylinearnych tradycji i genealogii. Dekonstrukcja mitu Matki Polki wiąże się przy tym często z renarracją relacji matka – córka, dotychczas marginalizowanej lub zupełnie nieobecnej w polu jego oddziaływania.

Analizując mit Matki Polki w perspektywie związków homospołecznych w kulturze polskiej, Elżbieta Ostrowska zauważyła, że postać matki zabezpiecza i legitymizuje naród jako wspólnotę braci, jednocześnie nie stanowiąc dla niej zagrożenia (Ostrowska 2004: 218), gwarantując bezpieczeństwo heteroseksualnej narodowej wspólnoty i wykluczenie z dyskursu narodowego wszelkich niereprodukcyjnych dyskursów seksualności (Parker i in., cyt. za: Ostrowska 2004: 218). W obrębie tożsamościotwórczego mitu Matki Polki brak zatem miejsca na inną relację niż matka – syn. Figura asekualnej i odcieleśnionej matki wyklucza ze struktury rodzinnej i narodowej nie tylko postać ojca, lecz także córki, która może uzyskać znaczenie jedynie jako przyszła matka — reproduktorka w sensie biologicznym i kulturowym (jako przekazicielka tradycji). Jak konstatuje Agnieszka Mrozik:

Córka w kulturze patriarchalnej spisana została na straty jako istota niekompletna, niepełnowartościowa, nie-męzczyzna; jej społeczna wartość wzrosnąć może wyłącznie po urodzeniu syna. W dyskursie narodowym, w którym synostwo jest szczególnie cenione ze względu na jego

wartość bojową, córki mają znaczenie o tyle, o ile urodzą nowych bojowników, powielając tym samym los swoich matek i stając się Matkami Polkami. Stąd bunt i gniew córek, zarzucających swym matkom, że nie zdobyły się one na gest sprzeciwu, zerwania z tradycją, która unieważnia kobiece doświadczenie, ucisza kobiecy głos, a co najważniejsze — przekreśla kobiecą genealogię, zmuszając kobiety — matki i córki — do występowania przeciw sobie. (Mrozik 2012: 197)

Zdaniem Elżbiety Korolczuk, zarówno język, jak i kultura oraz dyskurs narodowy uprzywilejowują matki (2019: 34), co można dostrzec między innymi w braku równowagi terminologicznej. Obok pojęć „matka” i „macierzyństwo” występuje termin „córectwo”, napotykający trudności w przenikaniu do języka polskiego¹. O ile termin ten oznacza pokrewieństwo kobiet z rodzicami, na gruncie teorii feministycznych szczególnie nacisk kładzie się na ich związek z matką. Redukcyjna definicja córectwa nie uwzględnia jednak „[...] emocjonalnego, intelektualnego oraz fizycznego wysiłku, jaki wiąże się z realizowaniem roli córki, jest to bowiem rola dynamiczna, 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, społecznej/kulturowej z indywidualną” (Korolczuk 2014: 84). Kategoria córectwa może być rozpatrywana w perspektywie biologicznej, emocjonalnej i społecznej, jak również antropologiczno-kulturowej. Dynamika relacji między matką i córką polega na negocjowaniu swojego miejsca w strukturze rodzinnej, rozciągając się między procesami identyfikacji i separacji. Aleksandra Grzemska stwierdza natomiast, że naśladowanie oraz odrzucenie niosą ze sobą silne ładunki emocjonalne, wywierające wpływ zarówno na indywidualną egzystencję, jak i na wspólnotę. Badaczka zwraca ponadto uwagę, że archetypizacja i/lub stereotypizacja, w które uwikłane są relacje matek i córek, wpływają na sposób modelowania bliskości i literackich opowieści o niej (Grzemska 2020: 30).

Rozpatrując relację między matką i córką, krytyka feministyczna tropi jej ślady w opowieściach mitycznych. Szczególnego znaczenia nabiera mit o Demeter i Korze, który Luce Irigaray proponuje odczytywać w kontekście unieważniania związków kobiecych przez kulturę patriarchalną i konieczności podtrzymywania matrylinearnej genealogii oraz emocjonalnej bliskości między kobietami (Irigaray 2000a; Araszkiewicz 2001). Z kolei Adrienne Rich w utracie matki przez córkę i córki przez matkę dostrzega podstawowy archetyp kobiecej tragedii (2000: 326), kwestionując jednocześnie ów podział ról jako fałszywie polaryzujący kobiety. W jej odczytaniu Demeter i Kora byłyby nie tyle archetypowym obrazem matki i córki, co raczej różnymi aspektami kobiecej tożsamości, ujawniającymi się w relacjach z innymi (Rich 2000: 345). Phyllis Chesler zwróciła natomiast uwagę na ambivalencję wpisaną w postać boginicznej, potężnej i ochraniającej matki, która może jednak stać się źródłem opresji, okazując córce gniew, zazdrość, brak akceptacji i nie pozwalając jej odejść (Chesler 2002, za: Korolczuk 2014: 86).

¹ Analizując kategorię córectwa jako związek kobiety/córki z rodzicami, Korolczuk zwróciła uwagę na nieobecność w języku polskim pojęcia opisującego tę relację, ale też na pojawienie się w tekstach feministycznych dwóch wariantów tłumaczenia amerykańskiego *daughterhood* — jako córectwa i córkostwa:

Córectwo pojawiło się w polskim kontekście jako pierwsze. Termin ten wprowadzili Bożena Umińska i Jarosław Mikos w przekładzie *Słownika teorii feminizmu* autorstwa Maggie Humm z 1993 roku. Drugie określenie, córkostwo, wybrała Joanna Mizelińska w tłumaczeniu książki Adrienne Rich *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja* ([1976] 2000). (Korolczuk 2014: 84)

Paradoksalnie rewersem uprzywilejowanego kulturowo statusu matek jest dominacja perspektywy córek w badaniach zorientowanych feministycznie, a także — co szczególnie znaczące — w polu literackim po roku 1989. Kreśląc panoramę literatury kobiet po przełomie transformacyjnym, Agnieszka Mrozik uznała, że przemawia ona głosem córek, stawiających swoje rodzicielki w stan oskarżenia: „nie mają one i nie chcą mieć dla swoich matek litości” (2012: 197), zarzucają im emocjonalny chłód, milczące przyzwolenie na przemoc rekompensowaną przez partycypację w antyemancypacyjnym micie Matki Polki, czy wreszcie pełnienie roli bezwzględnych strażniczek patriarchy, spod kontroli których przedstawicielki młodszego pokolenia usiłują się uwolnić². Lektura powieści powstających w ostatnich latach pozwala jednak dostrzec coraz wyraźniejsze tendencje do ukazywania rodzinnych relacji między kobietami w perspektywie co najmniej trójpokoleniowej. Chociaż związek matki i córki jest w nich często w dalszym ciągu osią fabuły, to jednak widoczne staje się przesunięcie narracyjnego punktu ciężkości na relację babki i wnuczki, spośród których ta druga okazuje się często aktywną odkrywczynią i zarazem depozytariuszką rodzinnych tajemnic, mozolnie odtwarzającą zetlałe nici kobiecych genealogii. Wpływa to na zróżnicowanie obrazu rodziny w literaturze kobiet ostatniej dekady — nakreślone w nich kobiece więzi nie ograniczają się do przedstawienia relacji matki i córki, ujętej w konfrontacyjnej i oskarżycielskiej perspektywie tej ostatniej. Może być ona rekompensowana z jednej strony przez siostrzeństwo — zarówno w wymiarze biologicznym, jak i symbolicznym odsyłające do kobiecej solidarności (Mrozik 2014b) — z drugiej zaś poprzez związki babek i wnuczek, poprzez które wzmocnieniu ulegają nadszarpnięte, defektywne relacje rodzinne między kobietami. Wszystko to sprawia, że rodzinny pejzaż emocjonalny ulega przekształceniom. Relacje między siostrami ustanawiają przeciwwagę dla matczynego dystansu i chłodu, zaś związek babci i wnuczki może służyć konsolidacji opowieści rodzinnej, uzupełnieniu jej luk i zerwań. Poszerzenie spektrum rodzinnych relacji między kobietami przyczynia się także do przeformułowania związku matki i córki. W polskiej literaturze ostatnich lat w dalszym ciągu dominuje córczyzna perspektywa narracyjna, ale nie ogranicza się ona do prób rozliczenia z rodzicielką — obok krytyki pojawia się tu podszyta dystansem empatia, próba zrozumienia matczynych wyborów i decyzji.

Przedmiotem tego szkicu jest prześledzenie kobiecych relacji w opublikowanych ostatnio powieściach rodzinnych: *Nieczułości* (2017) Martyny Bundy, *Od jednego Lucypera* (2020) Anny Dziewit-Meller oraz *Gorzko, gorzko* (2020) Joanny Bator, w których dostrzegam nakreślone powyżej tendencje. Tło dla pojętych w nim rozważań stanowi z jednej strony współczesny dyskurs familiologiczny oraz przemiany wizerunku rodziny w polskiej

² Z innej perspektywy ujmując to zagadnienie Przemysław Czapliński, badający przemiany powieści rodzinnej w ramach zaproponowanej przez siebie poetyki afektywnej (afekcyjnej). Zdaniem badacza, w powieściach powstałych po 1989 roku dostrzec można delegitymizację wspartego na przemoc auto-rytetu ojca oraz denaturalizację matki:

Być może dotknięcie matki — ze względu na szczególne miejsce, jakie przypada jej w kulturze polskiej — było boleśniejsze niż symboliczne ukaranie ojca [...] jej denaturalizacja zmierzała do uświadomienia, że miłość macierzyńska to nie dar natury, lecz suma uczuć i decyzji, odpowiedzialności i poświęcenia. Późniejsze książki, te z pierwszej dekady XXI wieku ukazywały matkę toksyczną, władczą, próbującą panować nad rodziną ze swej kuchni, obojętną, oschłą, bezradną, nieprzygotowaną do małżeństwa czy macierzyństwa, zdominowaną przez ojca, upokorzoną, zahukaną. Ciekawa zmiana, którą te powieści zaproponowały, polegała na wyzwoleniu kobiety z roli matki, czyli na wydobyciu człowieka z roli społecznej. Aby tego dokonać, pokazywano koszty ponoszone przez wszystkich, którzy sądzą, że kobieta rodzi się do rodzenia, że kocha dziecko od poczęcia i że potrafi się nim opiekować z natury. (Czapliński 2015: 398)

prozie współczesnej (Brzóstowicz 1998; *Rodzina w czasach przelotów...* 2011; Pekaniec 2014; *Współczesny i dawny obraz rodziny...* 2018), z drugiej zaś kulturowa teoria gatunku, a zwłaszcza ponowoczesne przemiany powieściowej sagi, dokonujące się między innymi za sprawą krytyki feministycznej i historii kobiet (Iwasiów 2004; Mrozik 2012; Mrozik 2014a; Zatora 2022).

Rodzina jako źródło opowieści

Już bez mała dwie dekady temu Zofia Mitosek uznała rodzinę za generatorkę fabuły i siłę napędową aktywności narracyjnej (2001: 181–182). Przywołując spostrzeżenia Dennisa Jonesa, badaczka zwróciła uwagę na relacyjność struktury rodzinnej, rozpiętej między tym, co prywatne i intymne, chronione przez materialne granice rodowej siedziby, a tym co publiczne, widoczne w ramach rodzinnego rytuału. Na styku (i w przekraczaniu) tych opozycji ujawniałyby się szczególnie rola opowiadania, które „[...] znosi wszelkie ograniczenia i w ten sposób otwiera obszar związków i relacji rodzinnych dla obserwacji z zewnątrz” (D. Jonnes, cyt. za: Mitosek 2001: 185). Przestrzeń rodzinnego domu odgrywa niezwykle istotną rolę w narracjach kobiecych — wiąże się to nie tylko z relacyjnością podmiotu kobiecego i jego ułożeniem w domenie prywatności, lecz także z kulturowo przypisywaną kobietom rolą „strażniczki pamięci” (Mrozik 2012: 312). Analizując kobiecą literaturę dokumentu osobistego, Tatiana Czarska zwróciła uwagę na wzajemne uwikłania historii rodzinnej i zbiorowej, wywierającej wpływ na losy rodzin i przemiany zachodzące w obrębie ich struktury, a także na przenikanie się pamięci indywidualnej i społecznej, oddziałującej na kształt zapisu prywatnego doświadczenia (Czarska 2008: 221). Nasuwa się zatem pytanie: czy kobiecy podmiot piszący rozpuszcza się w strukturze rodzinnej i opowieści o niej, czy też przeciwnie — czyni ją punktem wyjścia dla poszukiwania i odzyskiwania własnej tożsamości? I dalej, w jaki sposób familiocentryczna narracja może ujawnić ślady kobiecego doświadczenia, a zwłaszcza kobiecego doświadczenia historii?

Interesujące mnie powieści Martyny Bundy, Anny Dziewit-Meller oraz Joanny Bator wpisują się w nurt opowieści rodzinnych, których ekspansję zaobserwować można w polu literackim po 1989 roku. Jednocześnie zaś stanowią wyrazisty przykład feministycznego „przechwytywania” sagi jako gatunku silnie zakorzenionego w strukturze patriarchalnej i wymodelowanego z perspektywy męskiego narratora (Iwasiów 2004: 138; Mrozik 2014a: 500). Konceptualizując sagę na gruncie genologii kulturowej, Anna Zatora zwróciła uwagę na problemy nomenklaturowe, związane z jej usytuowaniem pośród innych gatunków „rodzinnych” (Zatora 2017: 29). Badaczka proponuje definiować sagę jako „obszerny utwór narracyjny, opisujący dzieje rodziny przez kilka pokoleń, na tle przeobrażeń społeczno-kulturowych” (Zatora 2017: 36)³. Przemiany współczesnej sagi są silnie skorelowane z przekształceniami tradycyjnego modelu rodziny oraz wizerunku domu rodzinnego, a także relacji między płciami i sposobów ich reprezentowania. Skłania to zatem do namysłu nad genderowymi konotacjami opowieści rodzinnej, osadzonej w konkretnym doświadczeniu i płci podmiotu opowiadającego. Cechą wyróżniającą kobiecej odmiany sagi byłaby matrylinearność stanowiąca oś fabuły oraz ogniskowanie narracji z perspektywy jej bohaterki, jak

³ Jako cechy sagi (lub inaczej: powieści rodzinnej) Anna Zatora wymienia m.in.: podporządkowanie fabuły opisowi dziejów jednej rodziny, czas jako zasadniczą dominantę utworu, linearność i wielowątkowość fabuły obejmującej co najmniej okres dekady, realistyczność tła społeczno-kulturowego, przewagę narracji auktorialnej oraz epickość (2017: 36–37).

również ukazanie kobiecych relacji międzypokoleniowych na tle przełomowych wydarzeń historycznych (por. Mrozik 2014a: 499). Jednocześnie postmodernistyczna odmiana sagi wykazywałaby pokrewieństwa z historią mówioną, lecz także historią antropologiczną, życia codziennego czy wreszcie — historią kobiet.

Kreśląc dwie główne linie rozwojowe sag powstałych na przełomie XX i XXI wieku, Anna Zatora stwierdza, że pierwsza z nich wiąże się z realizacją klasycznego schematu opowieści rodzinnej, powielanego często przez literaturę popularną, w tym również tzw. literaturę kobiecą. Badaczka zaznacza jednak, że nawet w tym przypadku można mówić o przełamaniu tradycyjnej konwencji tego gatunku za sprawą matrylinearności i przenikania na jego grunt teorii feministycznych w uproszczonej i przefiltrowanej przez kulturę popularną formie (Zatora 2022: 106–107). Niebezpieczeństwem tej odmiany sagi jest nadmierne operowanie tradycyjnymi rolami płciowymi, a co za tym idzie, utrwalanie genderowych stereotypów i stabilizowanie monolitycznego obrazu kobiecej wspólnoty i tożsamości (por. Mrozik 2014a: 500). W tej sytuacji aneksja gatunku przez krytykę feministyczną dokonuje się za sprawą powieści kontestujących tradycyjny model rodziny i przenicowujących relacje między płciami, skupionych wokół tożsamości bohaterek, rekonstruujących naznaczone przemilczeniami historie rodzinne. W powieściach tych narracyjne strategie reprezentacji międzypokoleniowych historii kobiet zrywają z zasadą linearności lub w znacznym stopniu ją kwestionują, poszukując nowych możliwości opowiadania. Także przełomowe wydarzenia historyczne nie pełnią tu jedynie roli tła dla opowieści rodzinnej — jest raczej tak, że Wielka Historia zostaje przepisana za sprawą kobiecego, upłciowionego doświadczenia historii. Uwyrażniona perspektywa herstoryczna pozwala nie tylko uchwycić obecność kobiet pomijaną w historii tradycyjnej, zarówno oficjalnej jak i rodzinnej, lecz także ujawnić ich wzajemny splot i poszerzyć społeczno-kulturową reprezentację osób i grup uznawanych za historycznie nieme, sytuujące się na marginesach dominujących dyskursów.

Kobieca saga może zatem zarówno stabilizować, jak i uchylać schematy kulturowe, stanowić — jak zauważa Inga Iwasiów — antidotum na Wielką Historię (2004: 146) i podmiot w kryzysie poprzez ujęcie ich w rewizjonistycznej, krytycznej perspektywie. Interesujące mnie powieści Bundy, Dziewit-Meller i Bator określić można jako sagi feministyczne⁴, ukazujące uwikłanie losów rodowych i kobiecych zarówno w Wielką Historię, jak i historię lokalną. Rozszczelniają one pozornie monolityczną opowieść wspólnotową, skupiając się często na tym, co nie mieści się w jej głównym nurcie — swoimi bohaterkami ustanawiają Kaszubki, Ślązaczki i Dolnoślązaczki, kobiety naznaczone wojenną traumą, nieślubne córki, chłopki i przodowniczki pracy, szukające dla siebie miejsca w nowej, powojennej rzeczywistości i jednocześnie zmagające się z widmem Historii, stale obecnej w ich terażniejszości. Tym samym możliwe staje się ich rozczytywanie w perspektywie interseksjonalnej, rozszerzającej horyzont interpretacyjny kobiecej wersji sagi (por. Anténe 2016).

⁴ Zwracając uwagę na kontestacyjne tendencje w najnowszej polskiej powieści rodzinnej, Anna Zatora rozważa, czy zasadne byłoby posługiwać się na ich określenie terminem antysaga rodzinna, ze względu na zawarty w nich krytyczny potencjał [Zatora 2022: 281]. Pisząc o *Piaskowej Górze*, badaczka zauważa, że:

[...] nazwanie powieści Joanny Bator „sagą na opak” czy „antysagą” wydaje się uzasadnione, gdy odrzucimy tradycyjną sagę rodzinną jako odpowiedni dla niej gatunek, zauważając krytykę tradycyjnego modelu rodziny. *Piaskowa Góra* nie gloryfikuje bowiem rodziny, nie uswięca więzów krwi, ale pokazuje relacje międzypokoleniowe jako nierzadko opresyjne, trudne i niszczące — zarówno dla dzieci, jak i dla rodziców. (Zatora 2015: 287)

Struktura narracyjna *Nieczułości*, *Od jednego Lucycpera* i *Gorzko, gorzko* uruchamia także w moim przekonaniu dwa pozornie skontrastowane, lecz w rzeczywistości uzupełniające się kierunki interpretacyjne. Pierwszy z nich wiąże się z kategorią transgeneracyjnej traumy (Łucka, Nowak 2014; Dragan 2021; Wołynn 2021) i jej „długiego trwania”, naznaczającego struktury rodzinne i społeczne. Międzygeneracyjny przekaz traumy badany obecnie w perspektywie epigenetycznej odnosi się do sposobu, w jaki traumatyczne doświadczenia przedstawicieli jednego pokolenia wpływają na przedstawicieli kolejnych generacji (Dragan 2021: 98). Jak zauważa Bernadetta Janusz:

Jednym z powodów, ze względu na który nie sposób zatrzymać tego rodzaju przekazu traumy, jest swoista psychiczna konstrukcja, którą klinicyści określili nieprzeżyciem żałoby. Charakteryzuje ona traumatyczne zranienie i utratę, po których pozostaje lęk sprawiający, że historia cierpienia wciąż jest niewyrażona i tłumiona. Dziecko czuje się zatem w szczególny sposób zanurzone w świecie rodzica, który przeżył traumę. Będąc jednak tego nieświadomym nie potrafi nadać znaczeń własnym doznaniom. (Janusz 2015, b.s.)

Badaczka zwraca uwagę, że ten rodzaj niewypowiedzianej traumy utrudnia rozumienie siebie i ukształtowanie własnej tożsamości. Niewypowiedziane cierpienie i ból tworzą barierę oddzielającą od siebie przedstawicieli kolejnych generacji, zaś milczenie otaczające traumę przekazywane jest kolejnym ogniwo łańcucha rodzinnego. W powieściach Bundy, Dziewit-Meller i Bator międzygeneracyjna trauma przekazywana w linii matczynej⁵ stanowi oś fabuły, określając relacje między bohaterkami i ujawniając swój podwójny, biologiczny i społeczno-kulturowy wymiar, splot tego, co prywatne i historyczne. W przypadku bohaterek *Nieczułości* międzypokoleniowy przekaz traumy wiąże się z wojennym gwałtem, którego doświadcza seniorka roku, Rozela. W powieści *Od jednego Lucycpera* cieniem na losach rodziny Solików kładzie się śmierć Marijki, ofiary stalinowskiego terroru, pogrzebanej pod pokładami milczenia i wymazanej z pamięci rodzinnej. Przedstawicielka drugiego pokolenia, Małgorzata, mierzy się nie tylko z dziedzictwem przekazanym jej przez matkę, lecz również z traumatycznym doświadczeniem narodzin swej córki — w ten sposób zwielokrotniona, odziedziczona trauma staje się udziałem należącej do trzeciej generacji Katarzyny, która z kolei musi się zmierzyć z prawdopodobnie samobójczą śmiercią Małgo-

⁵ Jak pisze Mark Wołynn:

Historia, którą dzielisz z rodziną, zaczyna się jeszcze przed chwilą twojego poczęcia. W swojej najwcześniejszej biologicznej formie, jako niezapłodniona komórka jajowa, dzieliliś już środowisko komórkowe ze swoją matką i babcią. Kiedy twoja babcia była w piątym miesiącu ciąży z twoją matką, komórka blastyczna komórki jajowej, z której powstałaś, była już obecna w jajnikach twojej matki. A zatem jeszcze zanim twoja matka przyszła na świat, ona, twoja babcia i najwcześniejszy ślad twojego istnienia znajdowały się w jednym ciele — trzy pokolenia dzielące jedno środowisko komórkowe. [...] Dzięki temu, co dziś wiemy o sposobach dziedziczenia stresu [...], możemy prześledzić, jak pozostałości traum, których doświadczyła twoja babcia, są przekazywane kolejnym pokoleniom i jak istotne są tego konsekwencje. (Wołynn 2021: 38–39)

Badacz zwraca uwagę, że istnieje istotna różnica w rozwoju plemnika i komórki jajowej:

[...] zarówno komórki blastyczne jaja, jak i plemnika, mogą zostać naznaczone przez wydarzenia, które będą miały wpływ na przyszłe pokolenia. Ponieważ plemniki rozwijają się przez okres dojrzewania i dorosłości, są narażone na naznaczenie traumą niemalże do momentu twojego poczęcia. (Wołynn 2021: 39)

Pisząc o transgeneracyjnej traumie, Wojciech Łukasz Dragan zauważa, że mechanizmy dziedziczenia epigenetycznego w linii ojcowskiej mają charakter biologiczny, a w przypadku linii matczynej — społeczny (Dragan 2021: 105).

rzaty. W powieści Joanny Bator transgeneracyjna trauma urasta do rangi zasady organizującej opowieść rodzinną, czemu autorka dała wyraz w poprzedzającej *Gorzko, gorzko* autotematycznej *Wyspie łzie. Od nowa*. Barbara Serce, córka ojcobójczyni i rzekomej kanibalki Berty Koch, urodzona w więzieniu i wychowana w sierocińcu, wykreowana zostaje jako postać będąca „pasem transmisyjnym” traumy. Mierząca się z nigdy nieuświadomionym cierpieniem, przekonana o swojej winie i doznająca przemożnego uczucia wstydu, Barbara doświadcza samobójstwa przybranego ojca, staje się świadkiem tragicznej śmierci ukochanego mężczyzny, wreszcie zaś traci jego nienarodzone dziecko i przez lata trwa w destrukcyjnym związku z toksycznym i przemocowym konkubentem. Trauma związana ze śmiercią kolejnych mężczyzn w rodzinie przekazana zostaje przez Barbarę w spadku wraz z emocjonalnym chłodem córce Violetcie. Nakreślony przez Joannę Bator mechanizm międzypokoleniowego dziedziczenia wiąże się także ze sposobem, w jaki Barbara, nieświadoma zbrodni popełnionej przez swą matkę, pozbywa się zwłok swojego prześladowcy. Popełnione przez Bertę antropofagiczne ojcobójstwo posiada wymiar symboliczny i wiąże się z jej pragnieniem uzyskania niezależności, możliwości decydowania o swoim losie. W przypadku Barbary zabójstwo psychopatycznego konkubenta jest aktem sprawczości, na który zdobywa się ona tylko w celu ocalenia ukochanej wnuczki. Wszystkie bohaterki interesujących mnie powieści mierzą się z transgeneracyjnym przekazem traumy i jej konsekwencjami. Jednak dopiero przedstawicielki najmłodszego pokolenia posiadają dość siły, by przekroczyć niechcianą masę spadkową i podjąć próbę uwolnienia się od złej pamięci domu rodzinnego.

Drugim z interpretacyjnych kluczy do rozczytania zawikłanych, naznaczonych brakiem i uszczerbkiem losów kobiet, doświadczających emocjonalnego wyobcowania, może stać się kategoria czułości, o której w taki sposób mówiła w swym odczycie noblowskim Olga Tokarczuk:

[Czułość — J.Sz.] pojawia się tam, gdzie z uwagą i skupieniem zaglądamy w drugi byt, w to, co nie jest „ja”. Czułość jest spontaniczna i bezinteresowna, wykracza daleko poza empatyczne współodczuwanie. Jest raczej świadomym, choć może trochę melancholijnym współdziałaniem losu. Czułość jest głębokim przejściem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie i działanie czasu. Czułość dostrzega między nami więzi, podobieństwa i tożsamości. Jest tym trybem patrzenia, który ukazuje świat jako żywy, żyjący, powiązany ze sobą współpracujący i współzależny. (Tokarczuk 2020: 288)

W opowieściach rodzinnych będących przedmiotem tego szkicu można dostrzec perspektywę „czułych narratorek”, wydobywającą związki ludzi, zwierząt, miejsc i rzeczy, głęboką relacyjność przenikającą świat przedstawiony oraz wzajemny spłot prywatnych i zbiorowych historii. Jednocześnie zaś czułość skrywana pod maską nieczułości, będącej kobiecą strategią przetrwania w nieprzyjaznym świecie, okazuje się ostatecznie dla bohaterek zasadą ocalającą. Do tego wątku wrócę jeszcze w zakończeniu swoich rozważań.

Powieści Martyny Bundy, Anny Dziewit-Meller oraz Joanny Bator kreślą rozległą, wielopokoleniową panoramę rodzinną, naznaczoną wyraźną nieobecnością mężczyzn, przedwcześnie zmarłych lub pojawiających się w rodzinnym pejzażu tylko na chwilę. W ten sposób uprzywilejowane zostają skonstrastowane ze są kobiece perspektywy, wokół których ogniskują się wielowątkowe narracje, skupione na losach kolejnych pokoleń kobiet i relacjach między nimi. Autorki *Nieczułości*, *Od jednego Lucypera* oraz *Gorzko, gorzko* wyraźnie opowiadają się po stronie herstorii i projektują kobiecą historię codzienną i rodzinną,

prywatną i somatyczną, często wstydliwie przemilczaną, a jednocześnie naznaczoną brutalnym włamaniem się w jej obręb Wielkiej Historii. Potrzebę zrekonstruowania opowieści o czterech pokoleniach kobiet najlepiej wyraża przedstawicielka najmłodszej generacji, a zarazem narratorka *Gorzko, gorzko*, Kalina Serce, eksplikując jednocześnie brak elementu męskiego w strukturze rodzinnej, postrzeganej przez to często jako defektywna i niepełna:

Jeśli w opowieści brakuje kobiet, to mało kto się czepia, zakładając, że gdzieś tam są, w głębi domów, robiąc jakieś swoje nieciekawe kobiece rzeczy, ale niedostatek mężczyzn zawsze wydaje się niepokojącą aberracją. Naprawdę poznałaś swojego ojca dopiero przed trzydziestką? Tyle razy słyszałam to pytanie, podszyte niedowierzaniem i szczególnym rodzajem pretensji, jakby brak ojca oznaczał, że nie w pełni istniałam. Tymczasem to nasza rodzinna tradycja, bo ojcowie po prostu znikali, co odbywało się w różny sposób i niekiedy odpowiedzialne za to były właśnie kobiety. W każdej kraksie, która jak miłość i śmierć przychodziła znienacka, ginął jakiś mężczyzna, a kobieta najżywiej zainteresowana jego losem wychodziła z tego pokiereszowana do kości, z córką wczepioną w jej trzewia lub pierś, jeśli już wypchnęła ją na świat. Ginęli, umierali, lub znikali, dobrzy i źli, kochający i niszczący, i ci trudni do jednoznacznego zdefiniowania z powodu braku źródeł i ustnych przekazów. Historia mojej rodziny pełna jest dziur w kształcie mężczyzny. (Bator 2020a: 15–16)

W powieści Martyny Bundy nieobecność mężczyzn leży u podstaw kobiecej genealogii. Centralną postacią kaszubskiego mikrokosmosu jest Rozela, „córka nieślubna córki nieślubnej, przeznaczona do życia w wiecznym wstydzie” (Bunda 2017: 12), chłopka i analfabetka, nosząca z godnością ciężące na niej piętno, która jako pierwsza w Dziewczej Górze buduje murowany dom. Jak trafnie zauważa interpretująca *Nieczułość* Monika Ładoń, matka stanowi centrum kobiecego uniwersum, jest *axis mundi* struktury rodzinnej, do którego nieustannie powracają jej córki — Gerta, Truda i Ilda (Ładoń 2020: 204). Zawarte w kościele krótkotrwałe małżeństwo z Abramem Groniowskim tylko pozornie pozwala Rozeli wyrwać się z zakłętego kręgu losu jej matki i babki. W rzeczywistości kobieta samotnie wychowuje córki, poczęte w krótkich chwilach obecności swego męża, który tylko sporadycznie zjawia się w Dziewczej Górze. Po jego przedwczesnej śmierci, dzięki pieniądzom uzyskanym z odszkodowania, Rozela staje się twórczynią „domu kobiet” i zarazem jego głównym filarem. Jako spadkobierczyni nauk swojej matki, od najmłodszych lat uczy córki odporności na ból, nierozzerwalnie związany z obecnością mężczyzn w życiu kobiet. Rytuałem wtajemniczenia w kobiecość staje się dla córek Rozeli czesanie ich włosów, polegające na drapaniu przez matkę skóry głowy aż do krwi metalową szczotką (por. Ładoń 2020: 204):

Że boli? No to lepiej, żeby się przyzwyczały — mówiła. Czy im się wydaje, że urodzić dziecko to nie boli? A dać sobie to dziecko zrobić? A znieść tych mężczyzn, którzy wracają Bóg wie skąd, a potem po nocach we własnych łóżkach rozprawiają się z Bóg wie czym — to nie boli? No, moje panienki — na tym to polega, że ma boleć, a waszym obowiązkiem jest umieć to znieść. (Bunda 2017: 51)

Potwierdzeniem nauk Rozeli wydaje się to, że żadnej z jej córek nie uda się zbudować szczęśliwego związku z mężczyznami — unicestwianymi przez Wielką Historię, nieporadny-

mi lub niedojrzałymi emocjonalnie⁶. Także dwaj synowie Trudy, rodzony i przybrany, nie wpiszą się na stałe w historię rodzinną, opuszczają ją szybko, wybierając emigrację. Jedynymi trwałymi relacjami w *Nieczułości* są matczyno-siostrzane związki kobiet, a kontynuatorkami kobiecej genealogii będą trzy córki Gerty, której biografia wymodelowana zostaje na podstawie życiowego scenariusza Rozeli. Na płaszczyźnie symbolicznej obecność Lili, Róży i Lobelii stanowi powtórzenie siostrzanej triady przedstawicielek starszego pokolenia. Nieprzypadkowo też córki najstarszej z sióstr noszą „kwietne” imiona, niejako zgodnie z ich proveniencją zakorzeniając się w historii domu kobiet w Dziewczej Górze (Ładoń 2020: 210) i tworząc przypominające klucze kobiece continuum.

Nieobecność mężczyzny w powieści Anny Dziewit-Meller urasta natomiast do rangi rodzinnej klątwy. Autorka *Góry Tajget* kreśli obraz śląskiego matriarchatu domowego (por. Walczewska 2000), na szczycie rodzinnej hierarchii sytuując postać prababki, która była „kobietą zimną i wyniosłą, o zaciętej twarzy, poruszającą się po domu jak piorun kuli sty, wiecznie gotową do zwady i konfliktową, tak bardzo niedostępną w swoim najeżeniu, że nikt nawet nie próbował się zbliżyć” (Dziewit-Meller 2020: 45–46). Matka rodu Solików to kobieta chłodna i nieprzystępna, niezdolna do nawiązania emocjonalnej relacji ze swoim mężem i dziećmi. Jedynym przejawem jej miłości wobec rodziny jest surowa troska o dom, przejawiająca się w codziennym krzątaństwie, do którego przysposabia także swoje córki, nieustannie niezadowolona z efektów ich starań. Kolejni mężczyźni w strukturze rodzinnej, nawet jeśli „[...] nie ginęli marnie gdzieś pod ziemią, płonąć żywcem w kąpieli z wybuchającego metanu lub tracąc przytomność zatruci dwutlenkiem węgla, jeśli nie umierali na serce lub z przepicia, to i tak niewiele mieli do powiedzenia, trzymani pod warstwami spódnic, spod których nic nie było widać i niewiele słyszać” (Dziewit-Meller 2020: 55), pozbawieni decyzyjności i sprawczości.

Tłem dla śląskiej sagi Anny Dziewit-Meller jest okres obowiązywania doktryny realnego socjalizmu oraz socjalistyczny projekt uprawnienia płci, którego uczestniczką jest Marijka Solik, będąca ucieleśnieniem przodowniczką pracy, bohaterki socrealistycznych plakatów propagandowych. Obdarzona mocną, androgyniczną urodą wyraźnie odróżnia się od swej wyniosłej, kostycznej matki i delikatnej młodszej siostry: „była jak rzepicha, czerstwa, czerwona na policzkach, donośna” (Dziewit-Meller 2020: 39), dlatego też wywołuje wśród mężczyzn kastracyjny lęk. W narracji *Od jednego Lucypera* silnie rezonuje ugruntowane w dyskursie publicznym po roku 1989 przekonanie o pozornym charakterze odgórnie zadekretowanej emancypacji kobiet w okresie PRL-u (por. Stańczak-Wiślicz 2013) i omamieniu ich przez ówczesne władze wizją równych szans⁷. Rewersem socjalistycznego równouprawnienia płci jest „podwójne obciążenie”, praca ponad siły oraz zagrożenie przemocą

⁶ Nakreślony w *Nieczułości*, ale także w pozostałych powieściach model relacji między płciami naznaczony transgeneracyjną traumą można powiązać z zaproponowaną przez Ivána Böszörményi-Nagya kategorią niewidzialnej lojalności: „[...] oznacza ona, że pozostajemy lojalni np. wobec naszych nieszczęśliwych samotnych matek i babć, będąc sami nieszczęśliwymi i samotnymi” (Janusz 2015: b.s.).

⁷ We współczesnych badaniach nad historią kobiet w PRL-u można dostrzec polemikę z ugruntowanym po 1989 roku przekonaniem o pozornej emancypacji kobiet w Polsce Ludowej. Przykładem tego jest znakomita praca Małgorzaty Fidelis *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (2010), w której badaczka dowodzi, że w najbardziej represyjnym pod względem politycznym okresie PRL-u kobiety zyskiwały społeczny prestiż i niezależność ekonomiczną, a ich emancypacja faktycznie miała miejsce (por. Mroziak 2011: 113).

seksualną, a jednak dla Marijki wiąże się ono przede wszystkim z szansą na projektowane wyzwolenie się z przestrzeni domowej i uwolnienie się od matki — strażniczki czystości domu i czystości seksualnej córek⁸.

W powieściach Martyny Bundy, Anny Dziewit-Meller i Joanny Bator przestrzeń domowa odgrywa niezwykle istotną rolę. Jednocześnie każdą z nich odczytywać można jako polemikę z Bachelardowską „fenomenologią szczęśliwego domu”, postrzeganego jako enklawa zapewniająca schronienie i poczucie bezpieczeństwa (Morley 2011: 75). Dom jawi się tutaj bowiem albo jako miejsce naznaczone dziedziczną z pokolenia na pokolenie traumą, albo jako *locus* stosunków opartych na sile i przemocy. Analizując genderowo nacechowaną przestrzeń domu, David Morley proponuje rozpatrywać ją przez pryzmat Freudowskiej kategorii *unheimlich*, niesamowitego, które to, co znajome, przekształca w swoje przeciwieństwo (Morley 2011: 100). Podejmując zagadnienie pamięci domu w gatunku sagi rodzinnej, Marcin Filipowicz zwraca uwagę na kulturotwórcze znaczenie mieszczańskiej siedziby w nowoczesności, która stała się centralnym miejscem życia rodzinnego, gwarantką poczucia bezpieczeństwa, źródłem tożsamości oraz nośnikiem pamięci i więzi z przeszłością. Jednocześnie badacz zauważa, że mieszczański model domu rodzinnego jako bastionu pamięci nie zdołał przeniknąć równie silnie do niższych warstw społecznych (Filipowicz 2017: 174). Poczynione przez Filipowicza analizy prowadzą do wniosku, że pamięć domu w powieściach rodzinnych nie zawsze jest idylliczna czy idealizowana. Rodowa siedziba w sagach rodzinnych jest często przedstawiana jako materialny nośnik złej pamięci, obciążającej lub niszczącej jednostki, zmuszone — w imię ocalenia siebie — do podjęcia wysiłku aktywnego zapominania i zerwania z rodowym dziedzictwem (Filipowicz 2017: 178). Rozpoznania te potwierdzają analizowane kobiece sagi. W powieści Martyny Bundy figurą niesamowitego jest wiejąca chłodem piwnica⁹, w której Rozela ukrywa Gertę, gdy sama zostaje wielokrotnie zgwałcona przez żołnierzy Armii Czerwonej: „Gdy tamtego dnia przyszli Ruscy, tych sześciu czy siedmiu, czy może sześć miliardów, metal rozżarzał się pod kuchnią powoli. Najpierw wzięli ją gwałtem każdy po kolei, na koniec przyłożyli do Rozelego brzucha rozpalone żelazko” (Bunda 2017: 33). Życie Rozeli determinuje obecność piętna — kobieta podlega stygmatyzacji ze względu na swe nieślubne pochodzenie, a także jako ofiara wojennego gwałtu, którego cieleśną sygnaturę stanowi „rozbabrana, krwawa mięsna rana” (Bunda 2017: 33), skrzętnie ukrywana pod dwiema spódnicami, oraz będąca skutkiem szoku utrata włosów. Rozeli nie udaje się uwolnić od doświadczenia przemocy, ponieważ przeciw mechanizmowi zapominania pracuje pamięć ciała, skazująca ją na nieustanne reprodukcje traumy, która przechodzi także na jej córki. Najbliższe rany naznaczającej Rozelę pozostaje Gerta, która ukryta pod

⁸ Analogiczną rolę w *Gorzko, gorzko* pełni Hans Koch, który: „[...] patrzył na swoją córkę Bertę jak na dobro ruchome, czasem nawet ruchome nadmiernie, które wprawdzie teraz jest apetyczne i świeże, ale wkrótce albo zostanie skonsumowane albo zepsuje się, do czego nie zamierzał dopuścić” (Bator 2020a: 36). Ojciec Berty, ucieleśniający hegemoniczną męskość, trenuje córkę w bezwzględnym posłuszeństwie, dbałości o sterylną czystość domu i czystość seksualną, czego wymownym znakiem jest nakaz: „Dupy pilnuj!” (Bator 2020a: 36).

⁹ Podobną symboliczną funkcję spełnia piwnica w powieści Joanny Bator — to właśnie w niej Barbara Serce ukrywa zakonserwowane w formie mięsnych przetworów zwłoki swojego kata, Barnaby Bidy, podświadomie przejmując dziedzictwo swej prawdziwej matki, ojcobójczyni Berty Koch. W kamienicy przy Placu Górnika równie symbolicznym miejscem jest strych — miejsce schronienia Barbary w dzieciństwie i okresie dorastania, nawiedzane przez ducha samobójcy, Zbyszka Papugi.

kuchenną podłogą z traumatycznych wydarzeń zapamięta jedynie kruchość matki, własny paraliżujący strach i niemoc. Wprawdzie Rozeli udaje się uchronić córkę przed wojennym gwałtem, ale Gerta przez całe życie zmagać się będzie z poczuciem winy względem matki, wchodząc w rolę najbardziej poświęcającej się i odpowiedzialnej za rodzinny dom ze wszystkich córek. Zajmowane wraz z mężem ciasne mieszkanie w Kartuzach nigdy nie stanie się jej prawdziwym domostwem — najstarsza z siostr stale powracać będzie do Dziewczej Góry, domu nad jeziorem, którego centrum stanowi matka, oraz do wiejącej chłodem piwnicy. Dom bohaterek *Nieczułości* naznaczony jest podobnie jak ciało jego twórczyni — nosi ślady krwi i butów żołnierzy, jest znakiem zaburzenia opozycji prywatne/publiczne, podobnie jak ciało Rozeli jest polem walki.

Matczyzna trauma przesądza także o losie Trudy, powracającej do Dziewczej Góry z przymusowych robót w Niemczech razem z ukochanym Jakobem, który ocalił jej życie. Gwałtowna reakcja Rozeli, nakazującej mężczyźnie natychmiastowe opuszczenie domu — „Za Niemca jej córka nie pójdzie. Po jej trupie” (Bunda 2017: 32) — tylko pozornie podsygnalizowana jest troską o uszczelnienie granic lokalnej, kaszubskiej społeczności i zamknięcie jej przed „obcym”. W rzeczywistości jest ona związana z nagłym impulsem, jaki stanowi „zły zapach mężczyzny” (Bunda 2017: 32), uaktywniający pamięć ciała Rozeli, wywołujący agresję i wstręt. Po raz drugi Truda prowokuje afektywną reakcję matki, kiedy wbrew jej zakazowi decyduje się użyć żelazka:

Matka mówiła, że popsute, lecz Truda chciała to sprawdzić, bo też co się mogło popsuć w takim kawale metalu? Na stole ułożyła koc, nakryła go płótnem, na tym ustawiła żelazko. Wyjęła duszę. Wówczas weszła matka. Chwyliła duszę i tym ciężkim kawałem metalu uderzyła Trudę w twarz. (Bunda 2017: 77–78)

W powieści Bundy córki Rozeli mogą jedynie przeczuwać ranę matki, pogrzebaną pod pokładami milczenia i ukrytą pod dwiema spódnicami, uaktywnianą pod wpływem zewnętrznych bodźców i odpowiedzialną za pogarszający się z wiekiem stan psychiczny kobiety. Monika Ładoń słusznie zwraca uwagę, że zachwiana równowaga psychiczna matki jest równoznaczna z zaburzeniem rodzinnego ładu, dlatego staje się przedmiotem troski córek. Nowatorska terapia, której poddana zostaje Rozela w szpitalu psychiatrycznym, umożliwia jej ujęcie traumatycznego doświadczenia w ramy narracji, jednak jak zauważa badaczka: „To, co okresowo udaje się pacjentce w kontakcie z lekarzem, nie udaje się matce, a tym samym utwierdza się w gruncie rzeczy jej trauma” (Ładoń 2020: 211). Zarówno Gerta, jak i Truda zmagają się z dziedzictwem Rozeli — jedynie najmłodszej z córek, hardej i zbuntowanej Ildzie, udaje się wyzwolić spod jego wpływu. Być może wpływa na to jej podobieństwo do ojca, gdyż to właśnie Ilda jest ze wszystkich siostr najbardziej mobilna — zarówno w sensie dosłownym, odnoszącym się do jej fascynacji pojazdami, jak i metaforycznym, związanym z nieustanną potrzebą ruchu i oddalenia od rodzinnego domu. Wymownym znakiem niepoddawania się wpływowi matczynego dziedzictwa jest wydostanie się Ildy z piwnicy, w której Rozela zamyka córkę, usiłując zapobiec jej związkowi z żonatym mężczyzną. Ukrycie/uwieżenie Gerty i Ildy w piwnicy można rozczytywać przez pryzmat mitu o Demeter i Korze, który ulega tu odwróceniu, gdy ofiarą przemocy seksualnej staje się matka, zaś jej gest ulokowania córek w podziemiu może mieć jednocześnie wymiar ocalający, jak i zawłaszczający — zawsze jednak odnosi się do kobiecej genealogii.

Także w powieściach *Od jednego Lucypera* i *Gorzko, gorzko* przestrzenie domu są nośnikami traumy i odzwierciedlają naznaczoną uszczerbkiem i brakiem strukturę rodzinną. W śląskiej sadze Anny Dziewit-Meller Kasia, przedstawicielka najmłodszego pokolenia, po raz ostatni odwiedza dom swojego dzieciństwa po śmierci babci Haliny, aby zrekonstruować przemilczaną historię rodzinną i odkryć źródło przekazywanej z pokolenia na pokolenie traumy, która zaważyła na jej życiu:

Zapach domu rodzinnego, zawsze ten sam, trochę mdły, trochę słodki, trochę zatęchły, budzący ze snu wszystkie strzygi, wszystkie wyciszane terapiami i lekami głosy, wszystkie smutki pochowane na najwyższych półkach, na których nikt nie sprząta, bo za wysoko, by sięgnąć bez powodu — zapach ten uderzył ją od razu, gdy tylko przekroczyła wąski próg za ciężkimi brązowymi drzwiami. (Dziewit-Meller 2020: 290)

Znakiem defektywnej opowieści rodzinnej jest znaleziona przez Katarzynę w babcinych szufladach fotografia Marijki, skazanej na śmierć za szpiegostwo przemysłowe, pogrzebanej w beziemiennym grobie i pod pokładami milczenia jej siostry Haliny. Zgodnie z koncepcją postpamięci Marianne Hirsch fotografia odgrywa istotną rolę w rekonstruowaniu historii rodziny, stanowi medium powołujące do życia narrację (2001: 250–251). Odwołując się do klasycznych prac Susan Sontag i Rolanda Barthesa, badaczka stwierdza, że szczątkowy charakter fotografii przywołującej materialną obecność osoby fotografowanej unaocznia w niej jednoczesną obecność życia i śmierci. Hirsch przywołuje także Barthesowską figurę pępowiny, wskazującą na związek fotografii z macierzyństwem i odnoszącą się do gestu ożywiania, dawania życia:

Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie, który tu jestem. [...] Zdjęcie osoby, której już nie ma, dociera do mnie jak zbląkane światło gwiazdy. Tak jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem. Światło, chociaż niedotykalne, jest tutaj środowiskiem cielesnym, który dzieli ze sfotografowanymi: z nim lub z nią. (Barthes 2008: 144)

Wedle Hirsch zadaniem fotografii wobec utraty i śmierci jest przywrócenie przeszłości w formie mrocznego widma, przy jednoczesnym podkreślaniu jej nieodwracalnego wymiaru (2001: 251). Odszukując po raz wtóry zobaczoną w dzieciństwie fotografię, Kasia sprzeciwia się zakazowi babci: „Niy sznupej mi po szufflodach” (Dziewit-Meller 2020: 291). Tragiczna śmierć Marijki, ofiary represyjnej polityki władz PRL-u w okresie stalinowskim, nie zostaje włączona w ramy opowieści rodzinnej. Mimo to widmowa obecność zmarłej oddziałuje na wszystkie kobiety z rodziny Solików, a w szczególności sposób na matkę Kasi, która wydaje się lustrzanym odbiciem Marijki. Małgorzata, podobnie jak jej ciotka, także pragnie uwolnić się od dusznej atmosfery rodzinnego domu, planując podjęcie studiów na kierunku artystycznym z dala od rodzinnego miasta. Emancypacyjny projekt Małgorzaty wywołuje gwałtowny sprzeciw matki, która nie dostrzega w nim dla jedynej córki szansy, a tylko zagrożenie. Naznaczona piętnem rodzinnej i historycznej traumy Halina upatruje dla siebie schronienia w przestrzeni prywatnej i w realizacji tradycyjnego modelu kobiecych ról — w reprodukcji biologicznej i kulturowej. Sterroryzowana przez wyrok śmierci wydany na siostrę wychodzi za mąż za milicjanta, traktując małżeństwo jako gwarancję

bezpieczeństwa dla siebie i swej rodziny — wrogów Polski Ludowej. W ten sposób Halina poświęca siebie, symbolicznie stając się przedmiotem patriarchalnej wymiany kobiet:

Jakby Marijka w dōma siedziała, to by żyła — powtarzała sobie od zawsze i nikt by jej nie przekonał, że mogło być inaczej. Kiedy osiem lat po jej śmierci stanęła na ślubnym kobiercu z dziadkiem, marzyła wręcz o tym, by szybko zająć w ciążę, w wiele ciąż i oddać się wyłącznie jedynemu zajęciu, które przeznaczone jest przez Boga kobiecie: zajmowaniu się rodziną. Marijka bowiem, ta nieskończenie głupia, durna dziewucha, uległa kiedyś podszeptom szatana nowoczesności, uwierzyła w całą tę propagandę komunistyczną, wyszła z domu, porzuciła tradycyjną rolę i gówny jej z tego przyszło. Trzy strzały w ubeckiej katowni. (Dziewit-Meller 2020: 255)

Małgorzacie nie starczy sił i determinacji, aby wcielić w życie swój projekt i napisać dla siebie inny niż matczyzny scenariusz. Nie wykorzysta szansy, aby wyłamać się z naznaczonej traumatyczną przeszłością struktury rodzinnej i opuścić dom, który nieustannie przyciąga ją ku sobie. Nie odnajdzie także spełnienia w macierzyństwie, które dla jej matki miało być gwarancją rozpuszczenia się w przestrzeni prywatnej. Traumatyczny poród¹⁰ zakończony trwałym okaleczeniem Małgorzaty na zawsze określi jej chłodne relacje z córką i stosunek do własnego ciała, postrzeganego jako obrzydliwe i wrogie. Przedstawicielki trzech pokoleń kobiet w powieści *Od jednego Lucypera* schwywane zostają w sieć lustrzanych odbić, przypominających im o doświadczonej traumie. Patrząc na swą córkę, Halina dostrześć będzie jedynie widmową obecność zmarłej Marijki, Małgorzata natomiast, najpierw skonfrontowana ze swą radykalną odmiennością względem matki, a następnie z własną, nieakceptowaną cielesnością, nie zdoła uwolnić swojego spojrzenia i dostrzec swojej córki, niezdolnej do wyartykułowania doświadczanego odrzucenia. Zawikłane relacje matek

¹⁰ W polskiej literaturze kobiet po 1989 roku zaznacza się silna tendencja do rewidowania stereotypowego obrazu macierzyństwa, lecz także do obnażenia mechanizmów kontroli nad kobiecym ciałem sprawowanej przez dyskurs medyczny (por. Mroziak 2012: 177). Wiąże się to często z ukazywaniem porodu jako traumatycznego doświadczenia, zaś rodzącej jako bezwolnej ofiary PRL-owskich szpitali przypominających instytucje totalitarne, jak ma to miejsce w powieściach Izabeli Filipiak, Olgi Tokarczuk czy Joanny Bator. Powracającym motywem jest tu nie tylko ogromny ból, lecz także całkowity brak intymności, empatii ze strony personelu medycznego, czy wreszcie skrajne uprzedmiotowienie rodzących kobiet. W analizowanych powieściach poród w znaczący sposób wpływa na relacje matek i córek. W *Nieczułości* odbywający się w domu i odebrany przez Rozele poród Trudy przeciwstawiony zostaje porodowi Gerty, mającym miejsce w zinstytucjonalizowanej przestrzeni szpitala. Co ciekawe, rodząca w asyście najbliższych kobiet Truda nigdy nie nawiąże emocjonalnej relacji ze swoim synem. Marzeniem Gerty natomiast jest, by także w trakcie jej porodu matka pełniła funkcję akuszerki — ostatecznie jednak kobieta rodzi swoje córki w napawającym ją łękiem szpitalu. Jej decyzja powodowana jest zapewne troską o Rozele, dla której narodziny pierworodnego wnuka były momentem powrotu traumy (por. Ładoń 2020: 210). Mimo to Gerta odczuwa względem matki niechęć i żal, początkowo nie chcąc, by Rozele opiekowała się nowonarodzoną wnuczką. Małgorzata z powieści *Od jednego Lucypera* zostaje unicestwiona psychicznie podczas narodzin córki, potem zaś doświadcza trwałego wyobcowania ze swojego poznaczonego bliźniami i szramami ciała. W tym kontekście anoreksję Katarzyny można odczytywać jako reakcję na matczyne odrzucenie, próbę ujarznienia i unieważnienia własnego ciała, będącą rezultatem poczucia winy względem okaleczonej matki. W powieści Joanny Bator Barbara Serce traci dziecko tragicznie zmarłego ukochanego mężczyzny. Obumarła ciąża utwierdza ją w przekonaniu, że jest kobietą-trumną, która rodzi śmierć. Zmagająca się z nieprzepracowaną stratą, osamotniona i bezbronna bohaterka zostaje potraktowana przez szpitalny personel w sposób upokarzający i instrumentalny. Wszystkie swoje uczucia Barbara przelewa na zmarłego syna, jedyny ślad obecności Mirka Maja w jej życiu. Swojemu drugiemu dziecku, córce Violetcie spłodzonej z psychopatycznym partnerem, przekazuje jedynie doświadczenie pustki i braku.

i córek w perspektywie matrylinearnego dziedziczenia oraz podobieństw i różnic uchwyconych w lustrzanym odbiciu stanowią jeden z wątków eseju Luce Irigaray: „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?” (Irigaray 2000b: 110).

W *Gorzko, gorzko* Joanny Bator mieszkanie wydzielone z poddasza starej kamienicy na wałbrzyskim Placu Górnika odzwierciedla kondycję przybranych rodziców Barbary, a następnie także jej samej. Pełni ono funkcję schronienia dla ludzi złamanym wojennym doświadczeniem i poszukujących dla siebie miejsca w nowej rzeczywistości. Jakub i Maria Serce, ocalańcy, którzy „wyglądali jakby ostatnie lata spędzili w leju po bombie, a nad ich głowami nieustannie przejeżdżały czołgi” (Bator 2020a: 105), postanawiają ocalić niemiecką sierotę Barbarę, równie widmową i pozbawioną życia jak oni, uosabiającą doświadczenie inności, przemocy i niemoty, kluczowe w reprezentacji traumy (Bojarska 2014: 549). Prowizoryczna przestrzeń, w której stara się zadomowić zlepią z potrząskanych ludzkich odłamków rodzina Serce, staje się dla ich przybranej córki wymarzoną i bezpieczną enklawą, w którą wrasta na całe życie. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera quasi-modlitewny gest Barbary, składającej ofiary „nieczulemu bogu gorszych dzieci” (Bator 2020a: 191) i zagłuszającej w ten sposób lęk przed utratą rodziny i porzuceniem. Nasilające się z wiekiem kompulsywne zbieractwo Barbary, będące oznaką jej szaleństwa, interpretować można jako pozostałość dziecięcego zaklinania rzeczywistości, zapelniania bezużyteczną materią przeżającej pustki. Popadające w coraz większą ruinę mieszkanie przy Placu Górnika jest dla Barbary swoistym mikrokosmosem, zaś dla jej córki Violetty zniechęcającym miejscem budzącym odrazę i wstręt, od którego za wszelką cenę usiłuje uciec i do którego zawsze wraca w obliczu kolejnej życiowej klęski. Dopiero Kalinie, przedstawicielce najmłodszego pokolenia kobiet rodziny Serce, udaje się uwolnić od demonów zasiedlających klaustrofobiczną przestrzeń i ocalić z niej tylko to, co potrzebne jest do zbudowania swojej tożsamości i napisania patchworkowej rodzinnej opowieści¹¹. Jeżeli bowiem, jak zauważa Lori Ween, konstytutywnym elementem gatunku sagi jest melancholijny motyw utraty, w przypadku analizowanych kobiecych powieści rodzinnych jest ona często świadomym wyborem bohaterki, koniecznym dla zbudowania własnej tożsamości i przestrzeni życia (Ween 1996).

*

W literaturze polskiej ostatnich lat dostrzec można niegasnące zainteresowanie kobiecą sagą, która stanowi swoistą formę historii ratowniczej, oddolnej i lokalnej, skupionej na ujawnianiu traumatycznych i nieprzepracowanych doświadczeń z przeszłości i ostatecznie ocalającej przyszłość (Domańska 2014; Nycz 2014). Analizowane powieści Martyny Bundy, Anny Dziewit-Meller i Joanny Bator kreślą rozległy, kobiecy pejzaż emocjonalny w opowieści rodzinnej, dowartościowując inne niż tylko matczyńsko-córczyńskie związki między kobietami. W *Nieczułości*, *Od jednego Lucypera* i *Gorzko, gorzko* bezsprzecznie istotną

¹¹ W pełni wyraża to Kasia, najmłodsza z bohaterki śląskiej sagi Dziewit-Meller, która łamiąc po śmierci babci Haliny jej zakaz szperania w szufladach, oznajmia: „Nie sznupia [...] Biorę tylko to, co do mnie należy” (Dziewit-Meller 2020: 291). Gest ten, odnoszący się do odzyskiwania pamięci, lecz także do odrzucenia destrukcyjnej „masy spadkowej”, realizowanego poprzez zerwanie się rodzinnego domu, objawia swój performatywny i zarazem tożsamościotwórczy potencjał.

rolę odgrywa kategoria siostrzeństwa, odnosząca się do więzów pokrewieństwa, lecz także relacji kobiet niespokrewnionych ze sobą, dla których ma ona często wymiar ocalający. W narracji Martyny Bundy powracająca kilkakrotnie fraza: „A potem szły siostry ramię w ramię, but w but” (Bunda 2017: 9, 16, 21) odnosi się do kobiecego kontinuum, wspólnego przezwycięzania kryzysów i przeciwności losu w przestrzeni prywatnej oraz przekraczania kolejnych przełomowych momentów historycznych. W powieści Anny Dziewit-Meller relacja między siostrami opiera się na czułości, których Marijka i Halina nie zaznają ze strony apodyktycznej matki. To właśnie istniejąca między nimi silna emocjonalna więź umożliwia im przetrwanie w przestrzeni rodzinnego domu: „Spały przytulone do siebie, wdychając nawzajem swoje oddechy, budując bliskość, jakiej każdy mógłby im pozazdrościć. Kasia na przykład” (Dziewit-Meller 2020: 53). Istniejąca między siostrami bliskość zostaje przeciwstawiona samotności przedstawicielki najmłodszego pokolenia. Tragiczna śmierć Marijki i jej wymazanie ze struktury rodzinnej stanowi dla Haliny nigdy nieprzepracowaną traumę, związaną z narzuconym jej przez matkę nakazem milczenia i zapomnienia o ukochanej siostrze. Z kolei odebrana matce — ojcobójczyni — i oddana do sierocińca Barbara przetrwa dzięki niezwyklej, choć krótkotrwałej więzi z Mali, ofiarowującej jej doświadczenie zmysłowej, cielesnej bliskości, baśniowe opowieści oraz magiczną inkantację osławiającą lęk. To właśnie dzięki darowi Mali wydrażona z uczuć Barbara zdoła obdarzyć bezwarunkową miłością i ocalić swą wnuczkę, Kalinę.

W omawianych powieściach szczególne znaczenie zyskuje relacja babci i wnuczki, będąca — jak ma to miejsce w powieści Joanny Bator — przeciwwagą dla często zagmatwanych relacji matek i córek, naznaczonych emocjonalnym chłodem i żalem. Dzięki ukochanej Buni Kalina zdoła wyrwać się z zakłętego kręgu rodzinnych traum, zbudować swoją tożsamość i zrekonstruować rodzinną opowieść sięgającą cztery pokolenia wstecz, do prababki Berty, tęskniącej za zmarłą matką i nade wszystko pragnącej wolności. Szczególny związek łączy również Rozelę oraz Lilię, Różę i Lobelię, zakorzeniające się w kobiecym domu w Dziewczej Górze i przedłużające matrylinearną genealogię¹². Nie znaczy to bynajmniej, że literackie reprezentacje relacji babek i wnuczek wolne są od napięć. W powieści Martyny Bundy niedojrzałe córki Gerty rozdrażniają słabnącą Rozelę w ostatnich latach jej życia, nie rozumiejąc obsesyjnych, porządkujących zachowań babki, mających stworzyć jej iluzję poczucia bezpieczeństwa w obliczu stale powracającej pod wpływem różnorodnych impulsów traumy. Dla Kasi więź z emocjonalnie wycofaną Babcią Miejsową jest ostatnią nicią łączącą ją z rodzinnym domem. Po jej śmierci najmłodsza z bohaterek powieści *Od jednego Lucypera* nie tylko staje się depozytariuszką rodzinnej tajemnicy, lecz także doprowadza do symbolicznego pochówku Marijki, czyniąc zadość głęboko wypartemu pragnieniu Haliny. Tym samym Katarzyna wchodzi w rolę mitycznej Antygony, dopominającej się jednak o prawo do pochówku nie brata, lecz siostry. Przedstawicielka najmłodszego pokolenia przerywa rodzinny nakaz milczenia i scala rodzinną opowieść, co ma dla niej

¹² Szczególnie znacząca jest relacja Rozeli z Lilią, której przyjście na świat zbiega się z jej pobytom w szpitalu psychiatrycznym, uniemożliwiającym jej odebranie porodu Gerty:

Rozela, która od starszych chłopców oganiała się, jak mogła, nieraz przez nich płacząc, z tą dziewczynką rozumiała się bez słów. Nim jeszcze dziecko zdążyło zapłakać, już wiedziała, że mała jest głodna albo mokra. Małomówna i przez całe życie chłodna wobec córek, Rozela dla tej dziewczynki miała pokłady czułości. Nosila ją, nie się nie przejmując, że przyzwyczajai dziecko, śpiewała jej, wreszcie opowiadała. [...] A wnuczka patrzyła uważnie i słuchała. Rozela przekonana była, że to dziecko, choć jeszcze takie małe, rozumie więcej, niż ktokolwiek podejrzewa, i będzie ją pamiętała. (Bunda 2020: 215–216)

wymiar terapeutyczny. Według Katarzyny Bojarskiej, rekonstruującej myśl Judith Butler, tym, co popycha Antygonę do mówienia i działania, jest „[...] nie tyle mroczne i śmiertelne przywiązanie do przeszłości, które uniemożliwia życie, ale opór wobec warunków życia, prawa i władzy” (Bojarska 2015: 193; por. Butler 2010).

Znamienne jest, że dopiero przedstawicielki najmłodszego pokolenia w analizowanych sagach dysponują odpowiednimi kulturowymi zasobami, by zrekonstruować swoją genealogię, przemyśleć miejsce w strukturze rodzinnej lub poszukać możliwości zakorzenienia poza nią, choć nie w całkowitym oderwaniu od pamięci rodzinnego domu¹³. Należąca do drugiej generacji matka Kaliny z powieści Joanny Bator mimo przymierzania rozmaitych ról i testowania wielu życiowych scenariuszy nie potrafi wyprojektować spójnej, tożsamościowej narracji. Tymczasem, jak zauważa Adriana Cavarero, „najpotężniejszym z ludzkich pragnień jest pragnienie narracji, usłyszenia/przeczytania własnej historii, pragnienie zdobycia spójnej historii własnego życia. Pragnienie to jest stawką w grze o własną tożsamość, o znalezienie odpowiedzi na to, »kim jestem«” (Serkowska 2000: 250). Pisząc o pra-

¹³ Należy zaznaczyć, że w przypadku entuzjastycznie przyjętej powieści Joanny Bator wątpliwości wzbudziło jej zakończenie, kontrastujące z przepelnioną dramatycznymi wydarzeniami fabułą sagi, osnutej wokół przekazu międzypokoleniowej traumy. Nawiązując do tytułu *Gorzko, gorzko*, Agata Knopik zauważa:

[...] przez większą część powieści owa gorycz jest [...] bliska uniwersalnym dramatom, jakimi są przemoc domowa, choroba nowotworowa, psychiczna czy alkoholowa oraz samobójstwa. Kiedy czytamy, jak „gorzkie” okazują się powoływane życiorysy, niejednokrotnie możemy poczuć się przytłoczeni ciężarem doświadczeń i traum bohaterów. Przez niemal sześćset stron Bator ukazuje historie tragicznie smutne, z kolei na kilkudziesięciu ostatnich robi się niespodziewanie „słodko, słodko”. [...] Zakończenie jest jednak tak słodkie, jak gorzkie było płonięcie narzeczonego na motorze. Największym absurdem, których już i tak w utrzymanym w duchu realizmu magicznego zakończeniu nie brakuje, jest jednak znalezienie przez Barbarę w śmietniku kuponu totolotka z sześcioma trafionymi cyframi [...]. Zdaje się, że pisarka wychodzi z założenia, że czytelnikowi należy się jakaś forma szczęśliwego zakończenia, powiązania ze sobą wszystkich wątków i rozwiązania poplątanych historii. Dzięki temu zabiegowi odbiorca może przeżyć coś na kształt czytelniczego *katharsis*. (Knopik 2022: b.s.)

Strategię tę Bator stosowała zresztą w swoich pozostałych sagach, kontynuacji *Piaskowej Góry — Chmur dali* oraz *Ciemno, prawie noc* (por. Szewczyk 2010; Szewczyk 2013). Nieoczekiwana wygrana staje się w powieści figurą „pozytywnego spadku”, który Kalina dziedziczy po swojej babci i dzięki któremu może zrealizować marzenie o własnej cukierni, a następnie o stworzeniu „domu przyszłości” w rodzinnych stronach swej prababki. Założona przez Kalinę cukiernia stanowi na płaszczyźnie narracyjnej realizację marzenia protoplastki rodu o posiadaniu własnej restauracji „U słodkiej Bertie”. W tym kontekście tylko częściowo prawdziwe są skierowane do czytelników słowa narratorki powieści, Kaliny Serce: „Skończyłam spisywać historię naszej rodziny, ale nie *uważam* jej za kompletną i dopowiedzianą, bo żadna taka nie jest. Nic nie poradzę na nieobecność Violetty. Nie będzie pięknego pojednania i happy endu, ale mam nadzieję, że się go nie spodziewaliście, znając trochę nas cztery” (Bator 2020a: 646). Powracając w *Gorzko, gorzko* do wątków obecnych w jej poprzednich opowieściach rodzinnych, Bator ponownie uprzywilejowuje relację babcia – wnuczka. Przekazany Kalinie przez Barbarę kupon totolotka w znacznym stopniu przyczynia się do odmiany jej losu, przerwania zamkniętego kręgu kobiet wykluczonych, pozabawionych sprawczości i doświadczających życiowego „przegrywu” [por. Nycz 2020]. W *Piaskowej Górze* natomiast upragniony przez Stefana, ojca Dominiki, zwycięski los nie zostaje nigdy wykorzystany i znika po jego śmierci, stając się symbolem nieobecności mężczyzn w strukturze rodzinnej oraz nieważności męskiej spuścizny.

Podobny zabieg kreowania szczęśliwego zakończenia dostrzec można również w powieści Dziewit-Meller, gdzie Katarzynie udaje się uwolnić od przeszłości, pokonać anoreksję, stworzyć udany związek z mężczyzną i zająć w ciąży. Wydaje się, że takie rozwiązanie fabuły przybliżyłoby obie powieści do popularnej, konwencjonalnej sagi kobiecej. Na ich tle zakończenie *Nieczuloci* jawi się jako bardziej stonowane i realistyczne, choć „kwietne córki” Gerty związane z domem kobiet w Dziewczej Górze przewyciężają traumę babki, zyskując wolność, możliwość twórczej samorealizacji, przestrzennej i tożsamościowej mobilności oraz budowania satysfakcjonujących związków.

gnieniu edypalnym, badaczka uznaje, że jest ono tak naprawdę pragnieniem tożsamości uzyskanej w procesie narracji: „[...] pragnienie Edypa zwraca się uparcie ku historii życia, wyjaśniającej mu kim jest jako ten narodził z własnej matki” (Cavarero 2004: 15). Cavarero kładzie przy tym szczególny nacisk na dowartościowanie pochodzenia, a szczególnie relacji z matką (Serkowska 2000: 251). Sądzę, że w perspektywie kobiecej sagi należałoby rozszerzyć tę afirmację także na relacje z innymi kobietami — prababkami, babkami, ciotkami i siostrami.

Wypada teraz powrócić do zaproponowanej przez Olę Tokarczuk w odczycie noblowskim formuły czwartoosobowego narratora. W moim przekonaniu za jej realizację można uznać pojawiający się w powieściach Martyny Bundy, Anny Dziewit-Meller i Joanny Bator splot perspektyw czterech kobiet — Rozeli, Gerty, Trudy, Ildy w *Nieczułości*, Marijki, Haliny, Małgorzaty i Katarzyny w *Od jednego Lucypera* oraz Berty, Barbary, Violetty i Kaliny w *Gorzko, gorzko*. To właśnie on buduje powieściową strukturę, pozwalając uchwycić istniejące między bohaterkami zależności i więzi, pod nieczułością dostrzec czułość, codzienne krzątaństwo i „frapujące piękne drobiazgi” (Bunda 2017: 343), które składają się na życie.

Inicjując swą rodzinną opowieść, Kalina Serce ujawnia w autotematycznym komentarzu prześladowaną ją od czasów szkolnych fascynację postacią wszechwiedzącej narratorki, w obliczu nieznamośności własnej genealogii uznając jej pozycję za pożądaną i wspaniałą. Przystępując do pisania historii czterech pokoleń kobiet ze swojej rodziny, narratorka *Gorzko, gorzko* przyznaje: „Ten, kto opowiada, nigdy nie jest wszechwiedzący [...]. Ja staram się być uważna i dociekliwa” (Bator 2020a: 11). Przekonana o niemożliwości stworzenia całościowej, linearnej, ogarniającej wszystko historii, Kalina opowiada, posługując się pierwszo- i trzecioosobową narracją, która płynnie przechodzi jedna w drugą i być może w tym sensie staje się ucieleśnieniem czwartoosobowej narratorki¹⁴. Uważna i czuła, przenika przestrzeń i czas, tworzy patchworkową historię czterech pokoleń kobiet, która okazuje się misterną tkaniną, pokrywającą ściegiem narracji „wypalone dziury w kształcie mężczyzny” (Bator 2020a: 16).

¹⁴ Zdaniem Cavarero: „Na pytanie »kim ja jestem?« nie odpowiada właściwie autobiografia, lecz moja historia opowiadana przez kogoś innego” (2004: 41).

Bibliografia

- Anténe Petr (2016), *Ana Castillo's Appropriation of the Family Saga in So Far From God*, „American and British Studies” nr 9.
- Araszkiewicz Agata (2001), *Czarny ląd Czarnego Kontynentu. Relacja matka – córka w ujęciu Luce Irigaray* [w:] *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane G. Ritzowi w 50 rocznicę urodzin*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Barthes Roland (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Altheia, Warszawa.
- Bator Joanna (2020a), *Gorzko, gorzko*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Bator Joanna (2020b), *Wyspa Łza. Od nowa*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Bojarska Katarzyna (2014), *Trauma w kulturze* [w:] *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Bojarska Katarzyna (2015), *Żona Lota: patrzyenie za siebie i możliwość widzenia historii* [w:] *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości*, red. K. Bałżewska, D. Korczyńska-Partyka, A. Wódkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Bunda Martyna (2017), *Nieczułość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Butler Judith (2010), *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Cavarero Adriana (2004), *Opowiedz mi moją historię*, przeł. A. Klimczak, „Pamiętnik Literacki” z. 3.
- Chesler Phyllis (2002), *Woman's Inhumanity to Woman*, Thunder's Mouth Press | Nation Books, Nowy Jork.
- Czapliński Przemysław (2015), *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie* [w:] *Kultura afektu — afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łębkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Czerska Tatiana (2008), *Historia rodziny — rodzina w historii* [w:] *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Domańska Ewa (2014), *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Dragan Wojciech Łukasz (2021), *Czy traumę można odziedziczyć? Międzygeneracyjny przekaz traumy z perspektywy badań epigenetycznych* [w:] *Z badań nad traumą psychiczną w Polsce. Książka dedykowana profesor Mai Lis-Turlejskiej*, red. M. Dragan, M. Rzeszutek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Dziewit-Meller Anna (2020), *Od jednego Lucypera*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fidelis Małgorzata (2010), *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. M. Jaszczurowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Filipowicz Marcin (2017), *Pamięć domu w gatunku sagi rodzinnej* [w:] *Słowiańska pamięć. Slavic memory*, red. K. Ćwiek-Rogalska, M. Filipowicz, Wydawnictwo Libron, Kraków.
- Gawron Agnieszka (2016), *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Grzemska Aleksandra (2020), *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

- Hirsch Marianne (2001), *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Irigaray Luce (2000a), *Ciało w ciele z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Wydawnictwo eFka, Kraków.
- Irigaray Luce (2000b), *I jedna nie ruszy bez drugiej*, przeł. A. Araszkiewicz, „Teksty Drugie” nr 6.
- Iwasiów Inga (2004), *Gender dla średniozaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Janusz Bernadetta (2015), *Niewypowiedziane cierpienia. Międzypokoleniowy przekaz traumy*, „Znak” nr 720, [www.miesiecznik.znak.com.pl/7202015bernadetta-januszniewypowiedziane-cierpienia-miedzypokoleniowy-przekaz-traumy](http://www miesiecznik.znak.com.pl/7202015bernadetta-januszniewypowiedziane-cierpienia-miedzypokoleniowy-przekaz-traumy) [dostęp: 16.08.2022].
- Jonnes Denis (1990), *The Matrix of Narrative. Family Systems and the Semiotics of Story*, Moton de Gruyter, Berlin–Nowy Jork.
- Knopik Agata (2022), *Gorzko, gorzko Joanny Bator, czyli „inaczej niż w życiu”*, www.zamekczyta.pl/gorzko-gorzko-joanny-bator-czyli-inaczej-niz-w-zyciu [dostęp: 16.08.2022].
- Korolczuk Elżbieta (2014), *Córecтво* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Korolczuk Elżbieta (2019), *Matki i córki we współczesnej Polsce*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Ładoń Monika (2020), *Drzewo kobiet. Matrylinearność w Nieczułości Martyrny Bundy*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” nr 8.
- Łucka Izabela, Nowak Paweł (2014), *Włosy babci — trauma transgeneracyjna*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna” nr 14.
- Mitosek Zofia (2001), *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie* [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Morley David (2011), *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. J. Mach, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Mrozik Agnieszka (2011), *Wywołać z milczenia. Historia kobiet w PRL-u*, „Teksty Drugie” nr 4.
- Mrozik Agnieszka (2012), *Akuszarki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Mrozik Agnieszka (2014a), *Saga* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Mrozik Agnieszka (2014b), *Siostrzeństwo* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Nycz Ryszard (2014), *Humanistyka przyszłości*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Nycz Ryszard (2020), *Zaangażowani i niezrozumiani. Kilka uwag o młodej polskiej poezji współczesnej*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Ostrowska Elżbieta (2004), *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej* [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Parker Andrew, Russo Mary, Sommer Doris, Yaegger Patricia (1992), *Introducion* [w:] *Nationalism & Sexualities*, red. A. Parkier, M. Russo, D. Sommer, P. Yaegger, Routledge, Nowy Jork.
- Pekaniec Anna (2014), *Rodzina w polskiej powieści po 1989 (rekonesans)*, „Nowa Dekada Krakowska” nr 1/2.

- Rich Adrienne (2000), *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Wydawnictwo SIC!, Warszawa.
- Serkowska Hanna (2000), *Podmiot, tożsamość, narracja. Polemika Adriany Cavarero z Rosi Braidotti*, „Pamiętnik Literacki” z. 1.
- Stańczak-Wislicz Katarzyna (2013), *Traktorzystka — o potędze wizerunku*, „Teksty Drugie” nr 3.
- Szewczyk Joanna (2013), *Między smutkiem a nadzieją. O powieściopisarstwie Joanny Bator*, „Nowa Dekada Krakowska” nr 6.
- Szewczyk Joanna (2010), *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w prozie Joanny Bator*, „Ruch Literacki” nr 6.
- Tokarczuk Olga (2020), *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Walczewska Sławomira (2000), *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFKA, Kraków.
- Ween Lori (1996), *Family Sagas of the Americas: Los Sangurimas and A Thousand Acres*, „The Comparatist” nr 20.
- Wolynn Mark (2021), *Nie zaczęło się od ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Zatora Anna (2015), *Współczesna (anty)saga rodzinna — nowy gatunek, nowe teorie? Szkic na przykładzie Piaskowej Góry Joanny Bator* [w:] *Literatura — kultura — lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. M. Błaszowska, M. Kuster, I. Pisarek, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Zatora Anna (2017), *Saga rodzinna — próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” z. 2, DOI: 10.26485/ZRL/2017/60.2/2.
- Zatora Anna (2022), *Saga rodzinna w literaturze polskiej XXI wieku. Konwencja czy kontestacja?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
-