

AGNIESZKA GAWRON

 <https://orcid.org/0000-0001-8891-6563>

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury
ul. Pomorska 171/173 90-236 Łódź, e-mail: agnieszka.gawron@uni.lodz.pl

***Maternal gothic* — rozważania genologiczne**

The Maternal Gothic: Considerations on the Genre

Abstract

The article attempts a genre-based and discursive examination of the phenomenon of the *maternal gothic*, which has so far been absent from Polish literary studies but has been developed within the Anglo-American tradition at the intersection of Gothic aesthetics and motherhood studies. The author treats it as a transgeneric mode of representation which — drawing on the tradition of *female gothic* — serves to articulate ambivalent, often tabooed maternal experiences. Based on an analysis of selected cultural texts from different periods — Shirley Jackson's short stories (1948), Ashley Audrain's novel *The Push* (2021), and Jennifer Kent's film *The Babadook* (2014) — the author identifies recurrent formal and narrative strategies characteristic of the maternal gothic, leading to the deconstruction of the „good mother/bad mother” dichotomy and revealing forms of violence rooted in patriarchally established sociocultural relations. *Maternal gothic* thus emerges as an important tool for reflecting on the contemporary experience of motherhood, exposing its transgressive, ambivalent, and deeply unsettling dimensions. The methodology employed in the study draws on cultural literary theory, feminist criticism, and cultural studies of motherhood.

maternal gothic; female gothic; matrilocality; the horror of motherhood



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2026-04-03 | Revised: 2026-05-04 | Accepted: 2026-06-02

nie trzeba być zamkiem / by być nawiedzony
nie trzeba być domem / by gościć demony [...]
ja w moim ja ukryte / to potworność większa
niż ukryty w mieszkaniu / zwyczajny morderca

Emily Dickinson (2021: 264)

W polskiej refleksji literaturoznawczej tytułowe pojęcie nie funkcjonuje. W pracach obcojęzycznych, głównie w tradycji angloamerykańskiej, termin *maternal gothic* odsyła do dwóch kontekstów — do gotycyzmu i dyskursu macierzyńskiego. Gotycyzm to współcześnie pojęcie szerokie i nieostre, ewokujące „zjawiska o nakładających się lub ledwie przystających do siebie zakresach znaczeniowych” (Izdebska 2017: 325). Mając na uwadze tę definicyjną labilność, będę je uruchamiać zarówno w węższym, związanym z literacką tradycją gotycyzmu, jak i najszerszym znaczeniu, w którym jest on uważany za jedną z najbardziej ekspansywnych estetyk współczesności (zob. Punter 1996: 1–3). Niezależnie od zróżnicowań formalnych, kluczowym aspektem współczesnego gotycyzmu jest, podkreślana przez większość badaczy, wywrotowa moc tego zjawiska jako komunikatu obrazującego zwykle zasadnicze niepokoje i prawdy współczesności. „Gotycyzm — jak zauważa Charles Russel — jest głosem przystosowania, zgodą na to, przeciwko czemu podnosi swój protestujący głos, jednak jest on ciągle niszczący, transgresyjny i ekscesywny” (Russell 2002: 134). Wymienione przez Russela właściwości, szczególnie ekscesywność i transgresyjność, wyraźnie widoczne są w obszarze tzw. *female gothic*, korzystającego z osiągnięć myśli feministycznej i studiów genderowych. Jak zaznaczają Avril Horner i Sue Zlosnik:

Nie jest to zaskakujące, biorąc pod uwagę, że zaabsorbowanie tekstu gotyckiego granicami, ich przekraczaniem lub przepuszczalnością, zawsze obejmowało też refleksję nad granicami tożsamości płciowej; sposób, w jaki tekst gotycki kwestionuje społeczne konstrukty płci i podważa ich pewniki, rezonuje z impulsem obecnym w studiach genderowych, zmierzającym do dekonstrukcji społecznych „danych” męskości i kobiecości. Zarówno teoretycy gender, jak i krytycy zajmujący się gotycyzmem analizują kulturę w celu zbadania ludzkich zachowań w odniesieniu do pojęć męczyzny i kobiety, męskości i kobiecości, konwencjonalności i transgresji. (Horner, Zlosnik 2014: 56)¹

¹ Jeśli w bibliografii nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia cytatów — A.G.

Bez wątpienia gotycyzm stał się współcześnie ważnym narzędziem genderowego dyskursu, a gotyk postfeministyczny — niedocenionym obszarem obnażania bólu i przemocy ze względu na płeć. Trwającą do dziś dyskusję nad problematyką *female gothic* zapoczątkowała Ellen Moers w tak właśnie zatytułowanym klasycznym już rozdziale *Literary Women*. Wprowadziła ten termin, by opisać brytyjską głównie literaturę końca XVIII i początku XIX wieku. Miała jednak świadomość, że dotyczy zjawiska o wiele bardziej złożonego. Lektury powieści Ann Radcliffe i Emily Brontë doprowadziły ją do konkluzji, zgodnie z którymi *female gothic* wyraża napięcia i strach związane z sumą kobiecych, głównie cielesnych, doświadczeń — od niepokojów dorastania, przez groźby seksualnej przemocy, aż po doświadczenia ciąży, porodu i matkowania. Typowymi wykładnikami kobiecej tożsamości są w tym obszarze, według Moers, wstręt i nienawiść bohaterki wobec siebie oraz kierująca jej działaniami tendencja do autodestrukcji (zob. Moers 1977: 163). Jednym z kluczowych wyznaczników gotyckości jest też, zdaniem badaczki, konsekwentne akcentowanie przez autorki, że rzeczywiste źródła grozy to głównie ludzkie przywary, obawy, słabości i namiętności, a nie zjawiska nadprzyrodzone (typowe dla *male gothic*). Mamy o wiele więcej powodów, by bać się siebie i innych niż upatrywać korzeni zła w wymyślonych porządkach nie z tego świata (zob. Moers 1977: 137–167). W centrum refleksji nad gotycyzmem, zainicjowanej przez Moers, postawione zostało pytanie o to, jaką rolę odgrywają płeć i seksualność w tym, z czym mierzymy się jako kobiety, czego się boimy, jakie przekonania i stereotypy determinują nasze postępowanie i życiowe wybory. Bogata literatura przedmiotu wskazuje, że pytanie o relacje między kwestiami płci a gotycką estetyką nadal jest płodne i efektywne w zakresie symboliki, tematów i problemów (zob. m.in. Meyers 2001; Heiland 2004; *The Female Gothic: New Directions* 2009). Brytyjskie badaczki rozpoznają współczesny status pisarstwa z kręgu *female gothic* w sposób, który nie pozostawia wątpliwości, że jądro, z którego dawniej czerpała literatura, jeszcze długo pozostanie narracjogenne:

Teksty gotyckie nadal wyrażają niepokój i gniew związany z losem kobiet, pomimo dokonanego przez nie znacznego postępu ekonomicznego, społecznego i prawnego (przynajmniej w świecie zachodnim). Wiele prac [...] odzwierciedla brak sprawczości kobiet; ich ciągłą polaryzację poprzez budowanie antytetycznych wzorców, takich jak dobra/zła, święta/grzesznica i dziewica/dziwka; ciągle wykorzystywanie stereotypów oraz patologizację kobiet, które nie spełniają tradycyjnych oczekiwań [...]. (*Women and the Gothic...* 2016: 1)

Problematyka ta w sposób szczególny wybrzmiewa w dyskursie macierzyńskim — drugim zasadniczym kontekście moich rozważań. Jego związek z gotycyzmem jest wręcz symbiotyczny. „Gotycka” jest cała macierzyńska „droga”: poczęcie, ciąża i poród, ale też opieka nad dzieckiem. Doświadczenie macierzyństwa, zarówno w jego wymiarze biologicznym, emocjonalnym, jak i społeczno-kulturowym pozwala się opisać poprzez pojęcia typowe dla gotyckiego imaginarium, takie jak: oczekiwanie, strach, abjekt, niesamowite, ból, cielesność, widmowość (ang. *haunting*), tajemnica, poświęcenie czy przemiana. W obliczu coraz liczniej pojawiających się tekstów kultury z obszaru *maternal gothic* swój artykuł chcę poświęcić estetycznej i dyskursywnej analizie tego zjawiska

oraz jego możliwym zróżnicowaniom. Stąd tytułowe „rozważania genologiczne”, które mają tu charakter inferencyjny: wynikają z analizy estetycznych i dyskursywnych właściwości tekstów kultury, które — zestawione ze sobą — ujawniają spójny repertuar rozwiązań formalnych i strategii narracyjnych, nawiązań i transgresji, pozwalających mówić o *maternal gothic* jako ponadgatunkowym zjawisku kulturowym, lokującym się na styku feministycznie zorientowanej tradycji gotyckiej i współczesnych narracji macierzyńskich. Aby pokazać powtarzalność i pewną uniwersalność² tych rozwiązań, a jednocześnie ich zakorzenienie w tradycji literackiej — zwłaszcza *female gothic* — do analizy wybrałam teksty kultury z różnych przedziałów czasowych: opowiadania Shirley Jackson z tomu *Loteria* (pierwsze wyd. 1948), powieść *Odruch* (2021) Ashley Audrain, a także film *Babadook* (2014, reż. Jennifer Kent).

Między życiem a literaturą — maternalne/macierzyńskie grozy Shirley Jackson

W quasiautobiograficznym zbiorze opowieści z życia rodzinnego³ *Życie wśród dzikusów* (oryg. 1953) Shirley Jackson zapisała taką oto refleksję:

Zdarza mi się czasami, że patrzę na moje dzieci i aż mi szczęka opada ze zdumienia i zgrozy. Bo oto widzę, jak ci mali ludzie suną rezolutnie po wytyczonej ścieżce swojego życia, zdają sobie sprawę, że każde z nich jest niepowtarzalną indywidualnością, a jednocześnie dostrzegam w nich głęboko zakorzenioną, choć podświadomą znajomość wydarzeń z przeszłości, o których ani ja, ani mój mąż nigdyśmy im nie wspominali. (Jackson 2002: 151)

Wyznanie Jackson, matki czwórki dzieci, „kury domowej, która naprawdę wystraszyła Amerykę” (Dudek 2020, b.s.), pokazuje, że nawet w zbiorze, który dziś może być traktowany jako prototyp współczesnych macierzyńskich blogów czy memuarów, świadomość grozy kryjącej się pod podszewką życia codziennego kobiety i matki z amerykańskich przedmieść lat 40. i 50. była dla pisarki najważniejszym źródłem inspiracji. Warto zwrócić uwagę, że tytuły tych zakorzenionych w autobiografii esejów, zarówno *Life Among the Savages*, jak i drugiego, nietłumaczonego na polski *Raising Demons* (1957), akcentują symbiozę opisywanego przez Jackson z humorem życia rodzinnego z elementami jakiegoś „pęknięcia”, „demonizmu” czy też „dzikości”, estetycznych właściwości, które przenikały całą jej twórczość. W opowiadaniach Jackson, kwalifikowanych najczęściej jako *domestic gothic* (obrazujących różne formy prze-

² Gotycyzm jako kategoria ekstensywna i uniwersalna, przekraczająca granice czasowe i geograficzne, pozwala na zobrazowanie losu kobiet (lub przeciwstawienie się mu) w zróżnicowanym kontekście czasowym, medialnym czy społeczno-kulturowym. Między innymi dlatego uniwersalność *maternal gothic* rozumiem tu jako powtarzalność określonych struktur doświadczenia macierzyństwa, które jednak każdorazowo uwarunkowane jest społecznie, kulturowo, ekonomicznie czy historycznie. W niniejszym tekście nie został wyeksponowany intersekcyjny wymiar analizowanego zjawiska (widoczny choćby w *Umiłowanej* Toni Morrison), podobnie jak jego polskie konteksty, wymagające odrębnych badań uwzględniających specyfikę dyskursu macierzyńskiego zakorzenionego w figurze Matki Polki oraz jej współczesnych rekonfiguracjach i praktykach dekonstrukcyjnych.

³ Felietony i opowiadania z życia rodzinnego Jackson publikowała wcześniej w takich magazynach jak „Good Housekeeping” czy „Woman’s Home Companion”, co przez lata stanowiło główne źródło jej utrzymywania; zob. R. Franklin, *Shirley Jackson: A Rather Haunted Life*, Liveright, Nowy Jork 2016, s. 269.

mocy domowej⁴), doświadczenie macierzyństwa jest jednym z kluczowych aspektów generujących niepokój czy poczucie izolacji kreowanych przez nią bohatererek. Jackson wypracowała swoją własną formułę budzenia grozy w tym obszarze, która polega, najkrócej rzecz ujmując, na stopniowym, ledwie zauważalnym rozbijaniu tego, co swojskie, znane i domowe (*the homely/das Heimliche*), i dalszym przechodzeniu przez sferę liminalności do tego, co — zgodnie z freudowską teorią — budzi grozę i przeraża (*the unhomely/das Unheimliche*). Strategia ta, znana także z twórczości Alice Munro, określana przez krytyków jako „gotycyzowanie” kobiecych doświadczeń (Becker 1999: 104), obrazuje, jak łatwo przestrzeń kobieca, to, co z pozoru proste i familiarne, staje się obszarem niepokoju i emocjonalnych czy społeczno-kulturowych „nawiedzeń”. Uczucia te generowane są, jak w tradycyjnym *female gothic*, nie przez jakieś nadnaturalne zjawiska, ale lęki i opresje związane z rolą kobiety w patriarchalnym społeczeństwie powojennej Ameryki.

Typowa bohaterka Jackson to gospodyni domowa, a zatem kobieta niepracująca, zwykle matka, zamknięta w domowej przestrzeni, która ją jednocześnie cieszy (jest źródłem komfortu) i przeraża (jest źródłem terroru). Dla domowników najczęściej pozostaje niewidzialna. Mężowie, choć zdarza się, że kochają, częściej uprzedmiotawiają, dzieci są zaś tymi, o które się dba, jednak równie często jak uczucia miłości lub czułości budzą lęk i zdziwienie. W opowiadaniu *Renegat* protagonistkę, panią Walpole (zbieżność nazwisk, jak sądzę, nieprzypadkowa⁵), poznajmy wraz z początkiem jednego ze zwykłych dni tej rodziny. Widzimy, jak bohaterka z pozornym spokojem przygotowuje rodzinie śniadanie, wyprawia dzieci do szkoły, męża do pracy:

Kiedy mąż wszedł do kuchni, pani Walpole zmobilizowała się i powitała go serdecznym: — Dzień dobry, kochanie. Nie spojrzawszy nawet na nią odparł: — Dzień dobry. — I usiadł przy stole, a pani Walpole, w głowie której roilo się teraz od niezakończonych zdań w rodzaju: „Czy ty się nigdy nie zastanawiasz nad tym, co czują inni ludzie, kiedy...”, stawiała przed nim jajka w szklance, grzanki i kawę i podczas gdy on rozkładał gazetę, marzyła o tym, żeby powiedzieć: „Nie zauważyłeś nawet, że nie miałam jeszcze łyka kawy w ustach”, ale koncentrowała się całkowicie na tym, żeby robić jak najmniej hałasu. (Jackson 2021: 84–85)

Frustracja i napięcie przebijające z tego fragmentu zapowiadają, że po pierwsze — bardziej niż opisem realiów amerykańskich przedmiotów Jackson interesuje się życiem psychicznym swojej postaci. Narracja, bliska personalnej, prowadzona jest głównie

⁴ Opowiadania z tomu *Loteria* są literackim odpowiednikiem/komentarzem zjawiska określonego przez Betty Friedan jako „mistyka kobiecości”. Amerykańska aktywistka i dziennikarka opisała ten wzorec kobiecości jako społeczno-kulturowy konstrukt patriarchy. Jej rozmowy z kobietami pokazały, że przekonanie o ich „naturalnym” i kompletnym spełnieniu tylko w przestrzeni prywatnej — jako żon, matek i gospodyń domowych — prowadzi do powstania tzw. nienazwanego problemu (ang. *problem that has no name*), obejmującego doświadczenia kobiet pozbawionych poczucia sensu życia, zmagających się z zaburzeniami psychicznymi i uzależnieniami. Zob. B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, przeł. A. Grzybek, Czarna Owca, Warszawa 2021; zob. też *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 97.

⁵ Nazwisko bohaterki Jackson nawiązuje do Horace’a Walpole’a, autora *Zamczyska w Otranto* (1764), kanonicznej, pierwszej na świecie powieści gotyckiej.

z wykorzystaniem mowy pozornie zależnej przeplatanej dialogami i fragmentami monologu wewnętrznego bohaterki, co pozwala obserwować rozwój wypadków z perspektywy pani Walpole. Po drugie — wyczuwalny już na wstępie niepokój sygnalizuje, że w tym zwyczajnym domowym rytuale wkrótce nastąpi jakieś tąpnięcie, które rodzinną historię zamieni w opowieść grozy. Przełomem okazuje się z pozoru niewinny telefon z informacją, że pies pani Walpole zadusił w nocy kilka kur należących do jej sąsiadki. Od tego momentu protagonistka jest „prześladowana” przez otoczenie, oczekujące od niej „ostatecznego rozwiązania problemu psa”; sugestia ta wybrzmiewa już podskórnie w rozmowie telefonicznej, kiedy sąsiadka odmawia finansowej gratyfikacji szkody, mówiąc wprost: „Nam chodzi tylko o jedno. Żeby państwo c o ś zrobili z tym swoim psem” (Jackson 2021: 88; podkreślenie moje). Owo „coś” jest punktem zapalnym narracji intensyfikującym grozę: choć miasteczko jest zwyczajne, rozmowy sąsiedzkie z pozoru banalne, a problem prozaiczny, to całość obraca się w przerażającą próbę eskalacji przemocy wobec zwierzęcia z dziećmi bohaterki w roli głównej. Jak słusznie zauważyła L.N. Rosales: „Niepokojące i niesamowite dziecko jest powracającą postacią w opowiadaniach Jackson” (Rosales 2020: 61). W końcowej scenie opowiadania siadające do obiadu dzieci ze śmiechem roztaczają przed matką upiorne propozycje ukarania ukochanego psa — od zwykłego zastrzelenia po wykorzystanie nabitej gwoździami obroży, działającej na atakujące zwierzę jak gilotyna.

Pani Walpole patrzyła na swoje ukochane dzieci, dzieci o twardych dłoniach i opalonych twarzach, roześmiane teraz i zadowolone, i na sukę o poplamionych krwią łapach, która śmiała się wraz z nimi, a potem wstała i podeszła do kuchennych drzwi. Wzrok jej wędrował daleko [...]. — Obetną jej łeb jak nożem, ciach — doszedł do niej głos syna. Jak pięknie wyglądał dziś ogród, jak spokojne, jak błękitne było dziś niebo, jak kojący był widok falistego zarysu łagodnych wzgórz. Pani Walpole przymknęła oczy. Zdawało się jej, że chwytają ją brutalne dłonie, ściągają w dół, a ostre kolce wbijają jej się głęboko w krtań. (Jackson 2021: 100–101)

Zamykająca scena, w której protagonistka utożsamia się ze ściganą i skazaną na okrutną śmierć Lady, wzmacnia wrażenie gotyckiego z ducha uwięzienia, sygnalizowanego już w początkowych partiach tekstu, kiedy to — wyczerpana okrutnymi radami mieszkańców miasteczka dotyczącymi zdyscyplinowania psa — zamiast po sprawunki udaje się do domu. „Kiedy powróciła [...] okazało się, że nie jest w stanie odpocząć, zanim nie pozmywa naczyń i nie sprzątnie kuchni, po czym okazało się, że trzeba się już zająć przygotowaniem obiadu” (Jackson 2021: 97–98). Pani Walpole „okazuje się” właśnie ofiarą społecznych oczekiwań, zarówno tych związanych z rolą gospodyni domowej, jak i rolą matki. Jej obcość i nieustanne poczucie osaczenia nie znikają ani w domu, ani w przestrzeni publicznej. Własne dzieci, które przerażają ją swoim okrucieństwem, dodatkowo wzmagają to uczucie, przypominając jej, że ma do czynienia z istotami obcymi i tajemniczymi, z zaskakującym entuzjazmem reagującymi na sugestie przemocy.

Wątek niepokojącego dziecka powraca również w opowiadaniu *Czarownica*, jednak w nieco innym kontekście. Historia jest bardzo krótka i dynamiczna, przypomina scenkę rodzajową. Przedstawia młodą matkę podróżującą pociągiem z dwójgiem

dzieci: czteroletnim synem i niemowlęciem. Początkowo panuje spokojna, sielankowa atmosfera. Dziewczynka siedzi przypięta pasami i je sucharki, matka czyta książkę i, na wpół obecna, odpowiada na pytania syna obserwującego widok za oknem. Spokój przerywa płacz młodszego dziecka, uderzającego głową o ścianę wagonu. Matka uspokaja córkę z pomocą chłopca, który choć wspiera matkę, czuje się emocjonalnie odsunięty, cała jej uwaga skupia się bowiem na siostrze. Po tym z pozoru błahym incydencie wraca do komentowania świata za oknem pociągu, lecz jego sposób patrzenia ulega zmianie. Od wcześniejszych typowych spostrzeżeń w stylu: „Przejeżdżamy nad rzeką”, „Jesteśmy na moście”, „Krowa” — przechodzi do stwierdzenia: „Widziałem dużą i bardzo brzydką czarownicę [...] Była wstrętna, brzydka i okropnie stara. Ale przepędziłem ją i poszła sobie” (Jackson 2021: 78). Matka ignoruje komentarze chłopca, aż do momentu, kiedy do wagonu wchodzi starszy dystyngowany mężczyzna, który włącza się do rozmowy na temat widoku za oknem. Traktuje opowieść chłopca o czarownicy najzupełniej poważnie i od słowa do słowa nawiązuje się między nimi intensywny dialog. Początkowo rozmowa jest niewinna, ale z czasem przybiera nieoczekiwany obrót. W reakcji na zmyślane historie chłopca, mężczyzna proponuje mu opowieść o własnej siostrze:

Moja siostrzyczka była taka śliczna i miła, że kochałem ją bardziej, niż wszystkie skarby świata. Czy powiedzieć ci, co w związku tym zrobiłem? [...] — Kupiłem jej konika na biegunach i piękną lalkę, i milion lizaków, a potem założyłem jej ręce na szyję i ściskałem, i ściskałem, i ściskałem tak długo, aż umarła [...] A potem odciąłem jej główkę i... — I pokroił ją pan na kawałki — zawołał chłopczyk z ogromnym zainteresowaniem. (Jackson 2021: 80)

Pomimo sprzeciwów matki nieznajomy i chłopiec prześcigają się w wymyślaniu kolejnych okrucieństw wobec domniemanej siostry nieznajomego. Matka wydaje się jedyną osobą w przedziale, która uważa, że coś jest nie tak. Mężczyzna konspiracyjnie szturcha chłopca, obaj śmieją się z kobiety, która w desperacji grozi wezwaniem konduktora. Wówczas jej syn wtrąca ze śmiechem: „— A konduktor mamę zje [...] — a potem obetniemy jej głowę” (Jackson 2021: 81). Po wyjściu mężczyzny z wagonu kobieta jest całkiem sparaliżowana tym, co się stało. Proponuje chłopcu lizaka, chcąc wrócić do sielskiej atmosfery sprzed pojawienia się intruza. Kiedy syn naiwnie dopytuje, czy mężczyzna rzeczywiście poćwiartował własną siostrę, wielokrotnie i nerwowo zapewnia go, że były to tylko żarty. Bardziej niż dziecko próbuje jednak przekonać do tego samą siebie. Chłopiec w spokoju wraca do obserwacji krajobrazu za oknem, wypowiadając ostatnie słowa w tej historii: „Wiesz co? Ja myślę, że on też był czarownicą” (Jackson 2021: 82).

Podstawową formą podawczą tego opowiadania, a jednocześnie narzędziem budowania psychologicznego napięcia, nastroju grozy i niesamowitości jest dialog, pozbawiony odnarratorskich komentarzy. Wykluczenie matki z rozmowy sprawia, że czuje się ona bezsilna i „nieobecna” niczym klasyczna gotycka ofiara, uwięziona we własnych myślach, pozbawiona sprawczości i macierzyńskiego autorytetu. Kobieta wyczuwa, że choć rozmowa przebiegała między chłopcem a nieznajomym, ten drugi adresował swoje słowa właśnie do niej, prowokacyjnie pokazując, jak łatwo jest skazić wyobraźnię

dziecka. W scenie tego pozornie idealnego porozumienia między dojrzałym mężczyzną a chłopcem, w której matka osadzona jest w roli ofiary poddanej męskiej opresji, Jackson wydaje się akcentować przezroczystość i pozorną niewinność sposobów dziedziczenia (treningu w) patriarchalnej przemocy.

Matki są w opowiadaniach Jackson figurami wyrzuconymi poza nawias (emocjonalnie lub ze względu na swoje macierzyńskie funkcje), niewystarczającymi wobec sił, które wymykają się im spod kontroli. Ramę dla budowania gotyckiego nastroju stanowi z reguły społeczny kontekst opisywanych wydarzeń oraz skonfrontowane z tym emocje i wyobrażenie matki o jej rolach społecznych i rodzinnych. U Jackson to nie matka jest monstrualna; groza płynie z otoczenia, międzyludzkich relacji i społecznych norm, które zamykają kobiety w klaustrofobicznej przestrzeni własnych lęków i niepewności, poczucia braku sprawczości i odpowiedzialności. Posługując się zabiegami typowymi dla estetyki gotycyzmu, Jackson rozbija iluzję postrzegania matki jako ostoji pewności, norm i bezpieczeństwa. Jej „matka” jest bezradna, zarówno wobec reguł tego świata, jak i demonicznej natury własnych dzieci.

Powyższa konstatacja wpisuje się również w spostrzeżenia dotyczące sposobu budowania napięcia w pisarstwie *female gothic*. Jak zauważa Anne Williams, generuje ono suspens głównie poprzez narrację i fokalizację, ponieważ groza w tych tekstach wynika z subiektywnego, ograniczonego punktu widzenia bohaterki oraz ze struktury samej opowieści, która narzuca lęk, niepewność i poczucie opresji (zob. Williams 1995: 102). W pierwszym opisanym przeze mnie opowiadaniu groza związana jest z przefiltrowaniem świata przez silne emocje i oczekiwania matki, co wywołuje efekt narracji niewiarygodnej (o jej roli piszę dalej); w drugim — wynika z perspektywy ograniczonej przez dominację dialogu.

Choć obydwa opowiadania Jackson wypisują w obszar szeroko pojmowanego *maternal gothic*, to jednocześnie traktują je jako dwa różne (choć bliskie sobie i czasem trudne do jednoznacznego przyporządkowania) sposoby reprezentacji macierzyńskiej grozy związane z pozycją matki w narracji. Pierwszy obejmuje teksty bliskie lub tożsame z matrifokalnością (zob. Gawron 2016); matka zajmuje w nich centralną pozycję, a świat przedstawiony widzimy jej oczami (*Renegat*). Drugi dotyczy utworów, w których macierzyństwo, zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną przez Adrienne Rich (zob. 2000), przedstawiane jest jako doświadczenie złożone, w rozmaitych jego aspektach (w tym instytucjonalnym), niekoniecznie jednak z matką w centrum narracji (*Czarownica*). W kolejnych podrozdziałach skupię się na tekstach kultury właściwych dla pierwszej grupy, analizując znaczenie matrifokalności dla dyskursywnego i estetycznego potencjału *maternal gothic*.

Matka jako narratorka (nie)wiarygodna — gotycyzowanie macierzyńskiej winy i ambiwalencji w *Odruchu* Ashley Audrian

Kluczowy dla estetyki gotyckiej motyw „nieobecnej” matki⁶ w sposób szczególnie intensywny i nieco przekształcony wybrzmiewa w pierwszych dziesięcioleciach XXI wieku. O ile w XX wieku zasadniczy kontekst dla pisarstwa Jackson stanowiła *Mistyka*

⁶ W klasycznych tekstach gotyckich nieobecność matki (fizyczna lub psychiczna, rzadziej) jest jednym z podstawowych warunków rozwoju gotyckiej fabuły, otwiera bowiem przestrzeń dla patriarchalnej

kobiecości i rozwijające się badania feministyczne drugiej fali⁷, o tyle współcześnie dyskurs macierzyński rozwija się w polemice z szeroko rozumianą ideologią macierzyństwa, która poddaje matki silnej presji podporządkowania się określonym normom kulturowym, związanym z wytężonym i sprofesjonalizowanym modelem rodzicielstwa⁸. Odrzucenie feminizmu drugiej fali i związane z tym tendencje backlashowe lat 80., opisane przez Susan Faludi, oraz rozwijająca się kultura indywidualizmu i postfeministyczne tendencje powrotu do tradycyjnych wartości charakterystyczne dla początku XXI wieku wzmocniły pozycję dziecka w rodzinie, a całą odpowiedzialność za jego rozwój i osiągnięcia, a także potencjalne porażki, przerzucono na matki⁹.

W kontekście powyższych ustaleń *maternal gothic* postrzegam jako jeden ze sposobów negocjacji z kulturowo i historycznie utrwalonymi normami macierzyństwa. Negocjacje dotyczą kluczowych pojęć, które wyłoniły się w ostatnich dziesięcioleciach w obrębie dyskursu macierzyńskiego, takich jak: macierzyńska ambiwalencja, wina, instynkt macierzyński, relacja matka–dziecko, cielesność czy tożsamość matki. Rekonfiguracja tych pojęć dokonuje się współcześnie nie tylko na płaszczyźnie tematycznej, ale głównie formalnej — poprzez zmianę dotychczasowych sposobów reprezentacji macierzyństwa: wspomnianą już matrifokalność, ale także grę konwencjami gatunkowymi i technikami narracyjnymi. Matrifokalność — rozumiana szeroko, jako oddanie głosu matce, a zatem akcentująca jej podmiotowość — wydaje się kłócić z paradygmatem wspomnianej na wstępie tego podrozdziału matki nieobecnej, jednak specyfika tej „widmowości” jest jedną z podstawowych właściwości gatunku, typową także dla tradycji *female gothic*. Warto przypomnieć, że dla rozpoznania roli macierzyńskiej figury w gotycyzmie kluczowa była twórczość Mary Shelley, a szczególnie feministyczne

go terroru, uruchamia symboliczne i psychoanalityczne mechanizmy grozy związane z zagrożeniem (niewinnej heroiny), inicjacją czy rodową tajemnicą. To, co w klasycznej odsłonie gotycyzmu było konwencją, w interpretacji feministycznej krytyki literackiej jest postrzegane jako symboliczne wykończenie kobiet z historii i pęknięcie w kobiecej genealogii. Badaczki podkreślają, że postaci matek w gotycyzmie, choć widmowe, często silnie napędzają gotyckie opowieści i zwiększają ich grozę, jak np. w twórczości Angeli Carter (zob. *Women and the Gothic...* 2016; Anolik 2003). Nieobecna matka bywa idealizowana bądź demonizowana, często wraca jako duch, cień, widmo, jest figurą, od której nie da się uciec. We współczesnych odmianach gotycyzmu „nieobecne matki” często sygnalizują traumę, zaburzone więzi czy dziedziczną klątwę (zob. analiza *Odruchu*).

⁷ Jackson umiera w 1965 roku, a więc dwa lata po wydaniu książki Friedan. Nie licząc *Drugiej płci* (1949) Simone de Beauvoir, kluczowe dla dyskursu nad macierzyństwem publikacje dopiero się ukażą: Adrienne Rich (*Zrodzone z kobiety*, 1976), Dorothy Dinnerstein (*The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, 1976), Nancy Chodorow (*Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender*, 1978), Elisabeth Badinter (*Historia miłości macierzyńskiej*, 1980), prace Héléne Cixous, Julii Kristejev, Luce Irigaray czy Sary Ruddick i in.

⁸ Na przełomie wieków w Wielkiej Brytanii Sharon Hays opisała te praktyki jako ideologię intensywnego macierzyństwa, a w Stanach Zjednoczonych Susan Douglas i Meredith Michaels określiły je jako *new momism*. Zob. S. Hays, *The Cultural Contradictions of Motherhood*, Yale University Press, New Heaven–Londyn 1996; S. Douglas, M.W. Michaels, *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*, Free Press, Nowy Jork 2004.

⁹ Już dziesięć lat temu, odwołując się do poglądów Sharon Hays, zwracałam uwagę, że choć niektóre postulaty ideologii intensywnego macierzyństwa były obecne w kulturze powojennej, głównie ten, że matka jest najważniejszą opiekunką dziecka, a opieka nad nim jest ważniejsza od pracy zawodowej, to jednak przekonanie o konieczności poświęcenia maksimum czasu, energii i środków materialnych na wychowanie dziecka oraz opierania się przy tym na wiedzy ekspertów stało się dopiero symptomem współczesności (zob. Gawron 2016: 162).

odczytanie *Frankensteina*. Choć powieść nie przedstawia wprost doświadczenia macierzyństwa, odczytywana bywa — począwszy od klasycznych ustaleń Ellen Moers — jako narracja o stworzeniu życia, która metaforycznie artykułuje lęki i napięcia związane z reprodukcją. Moers określa tę strukturę mianem „opowieści o narodzinach” (ang. *birth myth*), rozumianej jednak nie w sensie antropologicznym, lecz jako powracający schemat kulturowy umożliwiający wyrażenie ambiwalentnych doświadczeń związanych z generowaniem życia i opieką (jakże ważnych dla współczesnego dyskursu macierzyńskiego). Szczególnego znaczenia nabiera tu nie sam moment „narodzin” istoty, lecz reakcja „twórcy” na własne dzieło: odrzucenie, lęk i pragnienie ucieczki od odpowiedzialności. Relacja Victora i Monstrum — choć wpisana w narrację zdominowaną przez męską perspektywę — przywołuje napięcia obecne w doświadczeniu macierzyństwa/rodzicielstwa, zwłaszcza w jego wymiarze afektywnym: ambiwalencję, poczucie winy oraz obcość wobec „dziecka”. Dla Moers zatem *Frankenstein* jest mitem wyraźnie kobiecym właśnie dlatego, że kładzie nacisk nie tylko na to, co poprzedza same narodziny, czy nawet na to, co dzieje się w ich trakcie, ale ze względu na to, co następuje po nich — traumę „okresu poporodowego” i szeroko pojęte relacje opieki naznaczone akcentowaną przez Shelley intensywnością i emocjonalnością relacji rodziców z dziećmi (zob. Moers 1977: 138–142). W kontekście niniejszych rozważań istotne jest zatem, że powieść Shelley, poprzez gotycką metaforyzację kobiecego doświadczenia reprodukcji, ukazuje możliwość przedstawienia aktu tworzenia życia jako doświadczenia niesamowitego, pełnego grozy, związanego z przekroczeniem granic, utratą kontroli i destabilizacją podmiotowości.

Podstawowym genologicznym i estetycznym punktem odniesienia jest tutaj melodramat macierzyński. Odniesienie to nie dziwi, biorąc pod uwagę właściwości obydwu zjawisk. Melodramat przez dziesięciolecia utrzymywał normatywność macierzyństwa, obrazował jego ramy obyczajowe i kulturowe¹⁰; gotycyzm natomiast, jako estetyka transgresyjna, ujawnia(ł) to, co w tym doświadczeniu tabuizowane, przemilczane lub co potocznie nazywamy „ciemnymi stronami macierzyństwa”. Dla obydwu zjawisk charakterystyczne są formy „nadmiaru”, silna emocjonalna amplituda¹¹, presja społeczna i/lub psychiczna, napięcie między społecznym ideałem a psychiczną prawdą, a także, normatywne lub wywrotowe, wykorzystanie paradygmatów Dobrej i Złej Matki.

¹⁰ Melodramat był świetnym narzędziem promacierzyńskiej ideologii. Zdaniem Grażyny Stachówny „[...] jego siła perswazyjna mogła przewyższać pasję naukowych dysertacji, medycznych apeli i surowych kazań (zob. 2001: 267). Oferował sugestywny i podany pod maską sentymentalnej fabuły (a tym samym niejawni) przekaz ideowy, pouczający, jak należy postępować, by być dobrą żoną i matką, a zatem nie stracić społecznego szacunku i prestiżu.

¹¹ Charakterystyka genologiczna wiąże melodramat z uczuciami gwałtownych wzruszeń, rozrzewnienia, a jednocześnie przerażenia poprzez uruchomienie patetycznych i wstrząsających sytuacji. Melodramat eksponuje „trudną sytuację matki w stosunku do dziecka, konieczne rozstania, straty i upokorzenia których matka musi doświadczyć”; cierpienie wydaje się kluczowym terminem w definicji gatunku (Sara Williams, cyt. za Doane 1987: 90; zob. Williams 2016: 2).

Melodramat macierzyński istniał w kinie od 1913 roku (*The Mothering Heart* Davida W. Griffitha), w latach 30. przeżywał apogeum swojej świetności, po drugiej wojnie światowej zaczął zniknąć z ekranów. Powrócił w drugiej połowie XX wieku i na przełomie wieków w zmienionej, mniej ideologicznie jednoznacznej postaci, często wchłonięty przez inne formy gatunkowe, takie jak dramat psychologiczny, kino społeczne, autorskie czy, jak w tym przypadku, *maternal gothic*. Uznawany jest za pododmianę gatunkową melodramatu, opowiadającą o miłości matki do dziecka, szczególnie o trudnych i drama-

Czytana przez pryzmat macierzyńskiego melodramatu powieść *Odruch* (*The Push*, 2021) Ashley Audrain byłaby jedną z wielu współczesnych opowieści z kręgu literatury popularnej o trudach macierzyństwa i tożsamościowej przemianie kobiety w matkę, kierowanych do szukających wsparcia kobiet. Ta odmiana gatunkowa — jak tłumaczy Grażyna Stachówna — „[...] tworząc niezwykle wzruszające fabuły o niedolach matek ze ślubną obrączką na palcu lub bez niej przekazywał[a] ważną społecznie ideologię na temat funkcjonowania rodziny, funkcji pełnionych przez jej członków, norm wyznaczających podział władzy, odpowiedzialności i uczuć, wreszcie kar wymierzanych za złamanie prawnych i zwyczajowych reguł postępowania” (Stachówna 2001: 263). W powieści Audrain znajdziemy wszystkie wykładniki gatunku¹². Podstawę stanowi romantyczna miłość protagonistki Blythe i jej męża Foxa, marzenie o wspólnym domu, a także idylliczne życie, które para prowadzi aż do narodzin pierwszego dziecka. Narodziny Violet zmieniają rodzinną konfigurację: Blythe całymi dniami walczy o więź z córką, uwięziona w domu z niemowlęciem, które właściwie nie przestaje płakać. Mąż wymaga bezwzględного poświęcenia się dziecku, nie tolerując w domu obecności pomocy domowej. Otoczenie na każdym kroku zawstydza potrzebującą wsparcia kobietę, a komentarze innych matek, które nie przyznają się do ambiwalentnych uczuć związanych ze swoją życiową rolą, pogłębiają izolację i niepokój Blythe. Wczesne macierzyństwo bohaterki to egemplifikacja zjawiska romantyzowania tego doświadczenia w społeczeństwie i kulturze oraz „zmowy milczenia” prowadzących do sytuacji, w której kobieta nieradząca sobie w roli, którą przyszło jej odgrywać, zmuszona jest ukrywać swoje do niej podejście (a tym samym pogłębiać traumę okresu poporodowego), bo inaczej narazi się na etykietę matki „złej”, „patologicznej” lub „potwora” wyłamującego się ze swojej biologicznej roli: „Miałam być cierpliwa i czujna. Miałam być wypoczęta, żebym mogła wykonywać swoje obowiązki. Kiedyś obchodziłam cię jako człowiek — ciekawiło cię, kiedy czuję się szczęśliwa, co mi sprawia przyjemność. Teraz stałam się usługodawcą. Nie widziałeś we mnie kobiety. Byłam tylko matką twojego dziecka” (Audrain 2021: 75). Dom głównej bohaterki stopniowo zaczyna przypominać linię frontu, nieprzyjazną przestrzeń samotności, psychicznego i fizycznego bólu. Melodramatyczny paradygmat zostaje domknięty zdradą i późniejszym odejściem męża, który oskarża żonę o zaniedbywanie obowiązków. Wątek zdrady Foxa to przewrotne odwrócenie schematu melodramatycznego, w którym to kobieta zostaje oddzielona od dziecka w ramach kary za cudzołóstwo. Przewinieniem Blythe jest jednak „zdrada” rodziny przez nieuprawnione wyjście z roli „dobrej” matki

tycznych aspektach bycia matką (zob. Stachówna 2001: 263); ten dramatyzm w relacji matka–dziecko jest właściwością wspólną melodramatu i gotyku macierzyńskiego.

¹² Melodramat macierzyński stworzył dwa podstawowe modele fabularne. Kryterium ich wydzielenia i opisu stanowi stan cywilny kobiet. Pierwszy model przedstawia niedole mężatek, drugi panien i ich nieślubnych dzieci. Historia Blythe w powieści Audrain odwołuje się do modelu pierwszego, którego struktura zawiera zwykle te same stałe elementy: 1. Bezpieczny dom, szczęśliwa rodzina, dobrobyt, spokój i bez troska; 2. Żona niszczy harmonię grzechem cudzołóstwa (lub zostaje o nie oskarżona); 3. Matce odbiera się dziecko i zmusza do opuszczenia domu; 4. Kobieta tuła się po świecie i powoli się stacza (pije kradnie, prostytuuje się; 5. Finał może być dwojaki: a) matka dokonuje heroicznego czynu by pomóc dziecku, umiera odzyskując godność, rozgrzeszona b) matka osiąga sukces (jako aktorka lub piosenkarka), winy zostają jej wybaczone, wraca do domu i odzyskuje dziecko (zob. Stachówna 2001: 269).

i nieumiejętność nawiązania kontaktu z córką, co — jak sugeruje mąż — przyczynia się do rozpadu małżeństwa. Prawdziwym tego powodem jest jednak charakter relacji między Blythe a Violet — przedstawiony w powieści jak prawdziwy psychologiczny thriller i zasadnicza przesłanka „gotyckości” macierzyńskiego doświadczenia, wzmocnionego dominującą w opowieści matrifokalną perspektywą narracji. Właśnie tu splatają się wszystkie gatunkowe i fabularne szwy tej powieści: melodramat macierzyński, odślaniając typowe dla gatunku emocje matki (cierpienie, niezrozumienie i odrzucenie), poprzez stopniowanie grozy i napięcia typowych dla estetyki gotyckiej, osiąga dojrzałą postać *maternal gothic novel*.

Tajemnicą przeszłości, która towarzyszy Blythe w dorosłym życiu i powraca ze zdwojoną siłą po urodzeniu córki, jest jej relacja z własną matką i szerzej — dramatyczne dziedzictwo na linii matka—córka. Kobiety w tej rodzinie (w domyśle także Blythe) zostają matkami niejako „z przymusu” i w dramatycznych okolicznościach. Etta, babcia Blythe, po utracie ukochanego rodzi dziecko, lecz z powodu nadużywania leków nie potrafi się nim zajmować — zastępuje ją własna matka. Choć Etta próbuje wrócić do „normalności” i sprostać oczekiwaniom, ostatecznie zaniedbuje córkę, stosuje wobec niej przemoc, łącznie z próbami zabójstwa. Bohaterka popełnia samobójstwo w wieku trzydziestu dwóch lat, pozostawiając córkę z piętnem zaniedbania, braku troski i czułości. Ta jako młoda dziewczyna zachodzi w przypadkową ciążę i pod presją otoczenia rezygnuje z aborcji: „Cecilia była zdruzgotana. Kiedy wreszcie zebrała się na odwagę i powiedziała Sebowi, że chce przerwać ciążę, zabronił jej w ogóle wspominać o takiej możliwości. [...] Nie mogła przestać myśleć o swojej matce wiszącej na drzewie. Czuli, że znalazła się w potrzasku. Było jej głupio. Dlatego dała za wygraną” (Audrain 2021: 314). Traumatyczne doświadczenie skutkuje powieleniem wzorca: Cecylia zaniedbuje męża oraz córkę i ostatecznie ich porzuca.

Kobiety w rodzinie Blythe są figurami „gotyckimi”: matkami nieobecnymi (widmowymi) psychiczne i/lub fizycznie, przejawiającymi zachowania, które w dyskursie nad macierzyństwem decydują o piętnie tzw. złych matek. Monstrualność tego dziedzictwa ciąży nad Blythe jak fatum; choć decyduje się na dziecko, to jej decyzja ma charakter kompensacyjny, jest podbudowana matrofobicznie. Bohaterka, mimo pozytywnego, wydawałoby się, nastawienia do macierzyństwa, powiela schemat, który w różnych uwikłaniach odtwarzały kobiety w jej rodzinie:

Zdawało mi się, że jestem jedyną matką na świecie, która tego nie przeżyje. Jedyną matką, której nie zagoją się rany krocza zszytego od odbytu po waginę. Jedyną matką, która nie potrafi poradzić sobie z bólem, gdy dźiąła noworodka wrzynają się w jej sutki jak dwie żyłki. Jedyną matką, która nie umie udawać, że funkcjonuje całkiem sprawnie, mimo że jej mózg ledwie zipie, udręczony bezsensownością. Jedyną matką, która patrzy na swoją córkę i myśli: Proszę Cię, zostaw mnie w spokoju. (Audrain 2021: 54)

Kolejne porażki Blythe w kontaktach z córką, tylko utwierdzają ją w przekonaniu, że wrodzony instynkt jako podstawa relacji macierzyńskiej jest oszustwem: „jestem jej zupełnie obca” (Audrain 2021: 63). W stanie depresji poporodowej i atmosferze rezygnacji Blythe rozpoczyna dramatyczną grę z własną córką (lub wyobrażeniem o niej), co można uznać za powieściową ilustrację zjawiska macierzyńskiego wyobcowania

(ang. *maternal alienation*)¹³ i kryzysu tożsamościowego bohaterki. W historii Blythe (i jej poprzedniczek) ogniskują się pytania i lęki związane z opieką. Co w tym doświadczeniu jest naturalne, a co społecznie i kulturowo zinternalizowane? Jak szeroka i do jakiego stopnia akceptowalna jest skala macierzyńskich emocji? Co, celowo lub nie, przekazujemy w spadku własnym dzieciom? Wreszcie — jakie jest źródło macierzyńskiej przemocy i czy dzieci mogą być z natury złe?

Wszystkie te pytania wybrzmiewają w analizowanych przeze mnie tekstach, a ostatnie odsyła do motywu demonicznego dziecka, w *Odruchu* reprezentowanego przez córkę głównej bohaterki. Groza płynąca z tej historii zogniskowana jest bowiem w tajemnicy związanej z tragiczną śmiercią Sama, młodszego brata Violet. Autorka nie oferuje nam prostego rozwiązania. Z jednej strony bowiem historia Violet jako Obcej od początku wydaje się niewiarygodna. Poznajemy ją przecież jako opowieść wspomnieniową niestabilnej psychicznie i fizycznie matki (narratorki niewiarygodnej¹⁴), zmagającej się z depresją, obciążonej traumą pokoleniową, panicznie bojącej się powtórzyć błędy swych matki i babki, często kwestionującej swoje wspomnienia. W tym ujęciu demoniczność dziecka byłaby projekcją lęku przed byciem złą matką,

¹³ Dotyczy ono sytuacji, w której matka wycofuje się emocjonalnie i/lub fizycznie z opieki nad dzieckiem, odrzuca je, choć nadal jest jakoś obecna w jego życiu. W tego rodzaju relacji brakuje ciepła, akceptacji i zaangażowania, stereotypowo łączonych z przejawami instynktu macierzyńskiego (zob. *Encyclopedia of Motherhood* 2010: 699). Wśród czynników wpływających na funkcjonowanie kobiet jako matek najczęściej wymienia się realne fizyczne i psychiczne wsparcie w okresie okołoporodowym przez przynajmniej jedną osobę z najbliższego otoczenia, satysfakcjonującą modyfikację relacji z mężem/partnerem, akceptację siebie w nowej biologicznej roli i wreszcie, kluczowy czynnik — relację kobiety z własną matką. W kontekście tych ustaleń Blythe stanowi klasyczny przykład matki „złe przystosowanej”, a jej literacka kreacja bardziej niż do wyobraźni odsyła do doświadczeń rodzinnych, społecznych i emocjonalnych wielu, nie tylko współczesnych, matek. Kluczowa w historii Blythe relacja z własną matką wydaje się uzasadnieniem jej postępowania i ewentualnych „przekroczeń” w opiece nad dziećmi. Jak podkreśla Dana Breen, ważna jest nie tyle kwestia bieżących stosunków z matką (ta może np. nie żyć), co identyfikacja z „wyobrażeniem dobrej matki” (ang. *good mother image*): „[...] wyobrażenie dobrej matki odnosi się do wyobrażenia kochającej matki, które kobieta stworzyła na podstawie dobrej opieki (ang. *positive nurturing*), jakiej doświadczyła w przeszłości” (Budrowska 2000: 236). Bohaterka Audrian nie dostała szansy, by zbudować w sobie taki obraz. „Nigdy jej nie dotykałam” (Audrain 2021: 81) — wyznaje, dobitnie dookreślając swoje traumatyczne relacje z matką.

¹⁴ W powieści dominuje narracja matki, pierwszo- i drugoosobowa (adresowana do męża) oraz, kontekstowo, trzecioosobowa narracja wszechwiedząca odtwarzająca kluczowe dla fabuły fragmenty z życia matki i babki Blythe. Strategia budowania napięcia i manipulowania oceną sytuacji oparta jest głównie na sugerowanej narracyjnej niewiarygodności protagonistki, wzmacnianej przez błędy poznawcze i interpretacyjne oraz afektywność narracji.

Do powtarzających się sposobów rewidowania perspektywy protagonistki należy także pokazywanie matki jako chorej. Z takim rozwiązaniem stykamy się w lekturze książki *Ostre przedmioty* (2006) Gillian Flynn oraz w filmie *Dziedzictwo. Hereditary* (2018) Ariego Astera. Obydwa przykłady nawiązują do gotycyzmu, wykorzystując przede wszystkim motyw dziedziczenia traumy i zaburzeń psychicznych. W *Ostrych przedmiotach* rozgrywka protagonistki z matką cierpiącą na przeniesiony zespół Münchhausena opiera się konfrontacji autorytarnego głosu potwornej, pochłaniającej, wampirycznej rodzicielki z głosem córki, próbującej uwolnić się od matczynego dziedzictwa. *Hereditary* idzie krok dalej — korzysta z wątków spirytualistycznych i ponadracjonalnych paradygmatów myślenia, jednak klucz do budowania napięcia również tkwi w codziennych relacjach matek i ich dzieci. W obydwu reprezentacjach filmowych (*Ostre przedmioty* wyreżyserował w 2018 roku Jean-Marc Vallée) scenografia (gotyckie domostwo jako miejsce traumy i uwięzienia w przeszłości) i role monstrialnych matek (świetne Toni Colette oraz Patricia Clarkson w roli schizofreniczki), obrazują aktualność i nośność gotyckich tropów w dyskursie macierzyńskim.

a nie obiektywną prawdą o córce. Blythe, która jest przekonana, że nie pasuje do wzorca idealnej matki, w Violet uosabia własne lęki przed porażką i oceną otoczenia. Z drugiej strony ta emocjonalno-psychologiczna interpretacja wydaje się niepełna, biorąc pod uwagę matrifokalność opowieści. Audrain nie bez powodu oddaje przecież głos matce, opisującej nie tylko własne trudne emocje wobec córki, lecz także niezaprzeczalne fakty związane z przemocowymi zachowaniami kilkulatniej dziewczynki wobec otoczenia. Matka znajduje pocięte nożyczkami wszystkie swoje ubrania, w kieszeni Violet kępkę włosów nielubianego kolegi, nauczyciele nieustannie informują ją o kolejnych incydentach: dźgnięcie kredką w nogę, obcięcie włosów, wykręcanie palców. Blythe zaczyna zastanawiać się nad zaburzeniami zachowania u córki — wymownym kontekstem jej wątpliwości jest scena, w której przygląda się zdjęciom dzieci oskarżonych o przemoc z użyciem broni palnej. Taka hiperbolizacja dziecięcej agresji wydaje się narratorskim emocjonalnym nadużyciem, aż do dnia, kiedy Blythe staje się świadkiem dramatycznego wydarzenia na placu zabaw: Violet podstawia nogę chłopcu wchodzącemu na zjeżdżalnię, co kończy się jego śmiertelnym upadkiem. Matka jest pewna, że córka zrobiła to celowo, nie dzieli się jednak tą wiedzą z mężem, wiedząc, że i tak nikt jej nie uwierzy. Sama żyje jednak w coraz większym strachu przed córką, która funkcjonuje w powieści na tych samych prawach co Ben i Kevin, monstrualne dzieci z powieści Doris Lessing (*Piąte dziecko*) i Lionel Shriver (*Musimy porozmawiać o Kevinie*)¹⁵. Mnożąc wątki i podejrzenia, Audrain zmusza nas do coraz intensywniejszego namysłu nad źródłami przemocy Violet. Czy to genetyczna spuścizna (dziecko jako „zatrute ziarno” — *bad seed*), czy wychowawcze i emocjonalne zaniedbania, których dopuszcza się Blythe? Odpowiedź przychodzi dopiero w ostatniej scenie powieści, półtora roku później, kiedy okazuje się, że Blythe przez cały czas miała rację co do swojej córki — Violet robi krzywdę swemu przyrodniemu bratu: „Kobieta po drugiej stronie ma atak hysterii. [...] To Gemma. — Blythe — szepce w końcu. Coś się stało Jetowi (Audrain 2021: 364–365).

Ostatnie słowa powieści prowokują do refleksji, dlaczego tak łatwo poddaliśmy się wątpliwościom co do winy i odpowiedzialności matki. Jak to się stało, że w pewnym momencie przestaliśmy ufać narratorce, zastanawiając się, czy od początku nie mamy do czynienia z podmiotowością histeryczną¹⁶ lub zaburzoną (typową dla estetyki gotyckiej). Wszystkie te pytania, jako efekt konfrontacji perspektywy matki z głosem społecznym (męża, teściów, innych kobiet, policji, czytelników), odzwierciedlają sposób, w jaki matki poddawane są społecznej ocenie i zaczynają wątpić w siebie¹⁷. Uprzywile-

¹⁵ Powieści Shriver i Lessing bez wątpienia stanowią przykłady *maternal gothic*, lecz pomijam je w tej interpretacji, ponieważ pisałam o nich w innym miejscu i kontekście (zob. Gawron 2016). Warto jednak zwrócić uwagę, jak silnie rezonują z analizowanymi przykładami.

¹⁶ W kontekście feministycznych analiz hysterii, interpretowanych m.in. jako jeden z patriarchalnych mechanizmów uciszania opowieści niewygodnych, sposób wykorzystania przez Audrain niewiarygodnej narracji matki jest zdecydowanie rewizyjny. Co prawda „narracja niewiarygodna” jest jednym z kluczowych aspektów gotyzmu, ale Audrain wykorzystuje ją subwersywnie w celu obnażenia wpływających na interpretację kulturowych stereotypów w spojrzeniu na matkę-narratorkę. Dekodowanie narracji zależy bowiem w ogromnym stopniu od kulturowo i historycznie zmiennych ram odniesienia. Zob. *Narrative in Culture*, red. A. Erll, R. Sommer, de Gruyter, Berlin–Boston 2019.

¹⁷ Syndrom zjawiska określanego przez badaczki jako *mother blame* (obwinianie matki o wszystkie potknięcia, choroby i niepowodzenia dzieci), obecny zarówno w badaniach specjalistów, jak i w codzien-

jowanie perspektywy matki pozwoliło temu, co zazwyczaj ukryte (np. w macierzyńskim melodramacie), wybuchnąć w całej swej „grozie”. Dzięki matrifokalności i „niesamowitej”, pełnej grozy i napięcia relacji między matką a córką Audrain skompromitowała społeczną podejrzliwość wobec matek, a jednocześnie wyeksponowała subwersywny potencjał powieści, widoczny także w bogactwie interpretacyjnym tytułu.

„Odruch” — w oryginale *the push* — można rozumieć jako przestrzeń literackiej refleksji nad tym, co w macierzyństwie naturalne, biologiczne, intuicyjne (odruchowe właśnie), a tym, co kulturowo zinternalizowane, społecznie uznane i normatywne (a co jest efektem społecznej presji — z ang. także „nacisk”); jako napięcie między autentycznością, prawdą (najbardziej nawet bolesną) a wyobrażeniem, fantazmatem, czy ideałem, a także między tym, co na powierzchni życia, i tym, co „pod skórą”, co kryje się w głowach zmęczonych, przerażonych „terrorem macierzyństwa” matek. *The push* w oryginale kojarzy się jednak z jeszcze inną wykładnią — ze zwrotem do rodzących kobiet powtarzanym w czasie porodu jak mantra: „przyj”. Tak interpretowany, w kontekście powieściowych wydarzeń, tytuł wskazuje na alternatywne, choć niewykluczające się drogi macierzyństwa, których metaforą jest w powieści opis porodów Violet i Sama. W pierwszym przypadku staje się on walką matki o przetrwanie, w drugim — sceną otwarcia i akceptacji:

Wszystko, co do czego się przygotowałam, wydawało się niemożliwe. Nie byłam gotowa. Nie potrafiłam sobie wyobrazić, jak dziecko wypada z mojej otwartej macicy, nie mogłam się zmusić, by się rozewrzeć jak ujście rzeki. Byłam ściśnięta i przerażona. Nie miałam pojęcia, co robić. [...] Pamiętam biegunkę. Pamiętam jak zimno było w sali. Pamiętam, że widziałam kleszcze leżące na wózku [...] Położna miała ręce jak drwal. [...] Nie chcę tego... Nie chciałam leków. Wołałam czuć jak bardzo boli. „Czekam na twoją karę”, powiedziałam do niej. „Rozszarp mnie”. [...] Nienawidziłam cię. Za wszystko, czego ode mnie chciałeś. [...] Zamknęłam oczy, pragnąc, by zdarzyło się coś strasznego. Śmierć. Chciałam śmierci. Swojej albo dziecka. (Audrain 2021: 47–48)

Rozwiązanie było wybuchem euforii. Patrzyłeś, jak wyprowadzam go ze swojego otwartego ciała, a potem spokojnie i ostrożnie kładę na miejscu, gdzie tkwił przez dwieście osiemdziesiąt trzy dni. „Jesteś”. Spojrzał na mnie, wygiął plecy w łuk i zaczął wpęczać po moim brzuchu jak gąsienica... [...] Był moim małym cudem. Rękami dygoczącymi jeszcze od oksytocyny przystawiłam go do sutka i połaskotałam nim dolną wargę syna. „Proszę, kochany”. Nigdy nie widziałam piękniejszego stworzenia. (Audrain 2021: 153)

W przywołanych scenach, podobnie jak w opisach zmieniającego się ciała Blythe, z jego abjektalną wymową, tajemnicą poczęcia i grozą zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią, kryje się aspekt „niesamowitego”, które nigdy nie przestanie budzić uczuć lęku

nym życiu, sprawia, że kobiety znajdują się pod ciągłym napięciem, wywołującym (pod)świadomy strach przed popełnianiem wychowawczych błędów i związanymi z tym odpowiedzialnościami. Jedynym sposobem wyjścia z tego kręgu poczucia winy jest obalanie istniejących mitów na temat omnipotencji matki i ujawnianie społeczno-kulturowych determinantów, wpływających na zdrowie i zachowania dzieci. Zob. P.J. Kaplan, *(The New) Don't Blame Mother: Mending the Mother-Daughter Relationship*, Routledge, Nowy Jork 2000.

połączonego z zachwytem, przerażenia z ekstazą. Dotyczy to szczególnie porodu, który w *maternal gothic* często staje się równoległe egzemplifikacją doświadczenia wzniosłości i potworności¹⁸. Ciało matki jest miejscem doświadczeń ekstremalnych (ból, cierpienie, uwięzienie, szaleństwo), ale także transformujących i ekscesywnych: „Pamiętam, jak pewnego dnia uświadomiłam sobie, jakie ważne dla rodziny jest moje ciało. Nie mój intelekt ani pisarskie ambicje. Nie człowiek, który kształtował się przez trzydzieści pięć lat. Tylko moje ciało. [...] potrafiłam nas wszystkich napędzać. Byłam silnikiem rodziny. Wybaczyłam wszystko zmienionej nie do poznania kobiecie w lustrze” (Audrian 20021: 161). To zmienione ciało jest także symbolem codziennych domowych i opiekuńczych obowiązków. Mistyka macierzyństwa (Friedan) uczyniła z nich „religię”, pisarki z kręgu kobiecego gotyku eksponują bałagan i brud, które muszą zostać stłumione (zob. Wallace 2016: 81), co najczęściej odbywa się kosztem integralności psychicznej i fizycznej kobiet¹⁹. W okresie reprodukcyjnym ich życie jest nieustannie zanurzone w rytmie, który modeluje ich ciała i psychikę:

Byłam żołnierzem wykonującym w kółko serię fizycznych zadań. Przewinąć. Przygotować mleko. Podgrzać butelkę. Nasypać płatki. Powycierać po jedzeniu. Negocjować. Błagać. Zmienić mu śpioszki. Przygotować dla niej ubrania. Gdzie pudełko z lunchem? Ubrać ciepło oboje. Iść. Szybciej. Spóźnimy się Przytulić na pożegnanie. Rozkołysać huśtawkę. Znaleźć zagubioną rękawiczkę. Rozmasować uszczypnięty palec. Dać mu przekąskę. Przynieść drugą butelkę. I całować, całować. Położyć do łóżeczka. Posprzątać. Wyczyścić. Sprzątnąć. Znaleźć. Zrobić. Rozmrozić kurczaka. Wyjąć go z łóżeczka. I całować, całować. Przewinąć. Posadzić go na krzeselku. Przetrzeć mu buzię. Pozmywać naczynia. Połaskotać, przewinąć. Połaskotać. Przełożyć przekąski do zamykanej torebki. Włączyć pralkę. Opatulić go ciepło. Kupić pieluchy. I płyn do mycia naczyń. Pędzić pod szkołę. Cześć, cześć! Szybciej, szybciej. Rozebrać. Pranie do suszarki. Włączyć jej serial. Czas minął. Proszę. Posłuchaj, co mówię. Nie! Odplamiacz. Pielucha. Kolacja. Naczynia. Po raz enty odpowiedzieć na to samo pytanie. Nalać wody do wanny. Zdjąć im ubrania. Przemyć podłogę. Słuchasz mnie? Umyć zęby. Znaleźć królika Benny’ego. Włożyć pizamę. Nakarmić. Książka. Druga książka. I dalej, dalej, i dalej. (Audrian 2021: 160–161)

Wreszcie — wracając do roli tytułu — *the push* rozumiane jako „pchnięcie wózka” jest katalizatorem powieściowej tragedii (śmierci małego Sama) oraz punktem kulmina-

¹⁸ W mojej interpretacji cielesny aspekt *maternal gothic* został zaledwie zarysowany, ponieważ nie jest on tak silnym katalizatorem grozy jak w tekstach kultury z drugiej połowy XX wieku, gdzie dominował paradygmat kastrujący matki czy horror ciężarnego ciała kobiety. Zob. np. B. Creed, *Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Londyn 1993 i M. Stańczyk, *Groza in utero. Horror macierzyński i upolitycznienie fizjologii* [w:] *Cięcie ciała. Ruchome obrazy*, red. A. Kmak, P. Kwiatkowska, M. Szewczyk, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2018.

¹⁹ W kontekście teorii pracy reprodukcyjnej *maternal gothic* można również rozumieć jako estetyczno-naracyjną formę ujawniania sprzeczności reprodukcji życia w warunkach kapitalizmu. To, co społecznie i ekonomicznie wypierane (niewidzialność oraz nieodpłatność pracy opiekuńczej), powraca bowiem w historiach kobiet jako jedno ze źródeł przemocy (emocjonalnej, cielesnej, symbolicznej), współtworząc charakterystyczną dla *maternal gothic* figurę matki niewiarygodnej, histerycznej czy chorej. Jest to wątek zdecydowanie wykraczający poza ramy niniejszego artykułu i wymagający osobnego opracowania, również w kontekście epistemicznej roli matrifokalności odsłaniającej mechanizmy opresji.

cyjnym narracji sfokusowanej na perspektywie protagonistki. W ten sposób w geście „pchnięcia” łączą się biologiczne, kulturowe i narracyjne sensory powieści o macierzyńskim doświadczeniu utraty, winie i odkupieniu.

Matka na krawędzi — matrifokalna groza w *Babadook* Jannifer Kent

Zjawisko eksplorowania ambiwalencji macierzyństwa z wykorzystaniem estetyki gotyczmu i/lub horroru w pierwszych dziesięcioleciach XXI wieku zaobserwować można również w filmie. Co prawda, potworność macierzyńskiej figury wybrzmiewa już w melodramacie macierzyńskim z lat 30. i 40., a szczególne zainteresowanie postacią matki, odsyłające do gotyckiej tradycji, jest widoczne w filmie, poczynwszy od *Rebeki* (1940) i *Psychozy* (1960) Alfreda Hitchcocka²⁰, jednak dopiero początek nowego wieku przyniósł intensyfikację zjawiska. Molly Haskell nazwała je „wielkim niewypowiedzianym aspektem filmu kobiecego” (cyt. za: Quigley 2019: 186).

Australijski film *Babadook* (2014), wyreżyserowany przez Jennifer Kent i oparty na scenariuszu jej autorstwa, koresponduje z innymi współczesnymi reprezentacjami macierzyństwa, które Sarah Arnold łączy z na różny sposób rewidowaną tradycją gotycką i figurą Złej Matki (ang. *Bad Mother Gothic Ghost Stories*)²¹. Dla moich rozważań kluczowa jest odpowiedź na pytanie o gotyckość i matrifokalność tej reprezentacji. Film otwiera scena z sennego koszmaru głównej bohaterki: widzimy zbliżenie na twarz Amelii, przebłysk silnego światła, rozpryskujące się szkło, słyszymy odgłosy uderzenia i przedzierający się w tle głos dziecka, wołający: „Mamo, mamo!”. Potem patrzymy na nieprzytomnego, rannego mężczyznę na siedzeniu obok, rejestrujemy ponowny przebłysk światła. Amelia budzi się, a blisko siedmioletni syn stoi nad jej łóżkiem, szarpiąc ją nerwowo za rękę. Ta inicjalna scena strukturyzuje gotyckość całej filmowej opowieści: łączy teraźniejszość z przeszłością, od której dziedzictwa nie można się uwolnić (te nawiedzenia przez przeszłość są w początkowej scenie sygnalizowane przebłyskami światła), śmierć (męża) z narodzinami (syna). Tym samym naznacza macierzyństwo Amelii abjektalnością, która definiuje jej relacje z dzieckiem.

Pierwsze dwie minuty filmu rozmywają także granice między rzeczywistością a snem (wyobrażeniem), co pozostanie estetyczną właściwością całego filmu, nasilając suspens. Jak ważna to scena dla sposobu prowadzenia narracji, orientujemy się kilka minut później, kiedy zdajemy sobie sprawę, że kamera podąża za perspektywą Amelii, zamykając nas w świecie widzianym oczami samotnej matki wychowującej sprawiającego problemy syna. Reżyserka przyznaje w wywiadzie, że zrównanie perspektywy matki ze spojrzeniem widza było dla niej kluczowe: „To nie był intelektualny wybór, a raczej próba zmierzenia się z cieniem. [...] Nawet kiedy [Amelia] udaje się w naprawę

²⁰ Sarah Arnold uznaje postać matki w filmie Hitchcocka za czystą reprezentację zgodną z logiką gatunku, jakim jest horror, figurę, która jednocześnie fascynuje i napawa lękiem. Inni badacze twórczości Hitchcocka wprowadzają interesujące w kontekście niniejszych rozważań pojęcie „macierzyńskiej pustki”, wskazujące na systematyczne tłumienie, marginalizację czy stygmatyzację, jakiej doświadcza podmiot macierzyński w jego filmach (zob. Lyu, Chneg, Seong 2024: 5). Reprezentacja matek w filmach Hitchcocka jako nieobecnych, nadopiekuńczych lub zdegradowanych do obiektu pożądania byłaby odwzorowaniem zjawiska „niewypowiedzianego problemu” zdiagnozowanego przez Friedan i wspomnianego przeze mnie wcześniej w kontekście opowiadań Jackson.

²¹ Arnold włącza do tej klasyfikacji takie filmy, jak: *The Others* (2001), *The Dark* (2005), *Silent Hill* (2006) i *The Orphanage* (2007). Zob. Arnold 2013: 68–114.

ciemne, mroczne miejsce, starałam się utrzymać jej punkt widzenia tak bardzo, jak to możliwe, aby ludzie nie siedzieli z założonymi rękami i nie oceniali jej, ale przeszli przez to doświadczenie razem z nią” (Sélavy 2014, b.s.). Konsekwentna matrifokalność narracji służy w tym przypadku podważeniu literackiej i filmowej tradycji, utrwalanej m.in. w macierzyńskim melodramacie, w którym zbliżenie do perspektywy matki uzależnione było od jej postępowania. Im bardziej zachowanie matki względem rodziny odbiegało od kulturowej wizji normatywnego macierzyństwa (z obowiązującą miłością, poświęceniem, ofiarnością), tym bardziej widz trzymany był z dala od jej perspektywy. Kiedy (jak w *Stella Dallas*, klasycznej realizacji gatunku) bohaterka wchodzi w rolę poświęcającej się matki, odbiorcy znów pozwala się uzyskać wgląd w jej spojrzenie (zob. Arnold 2013: 23).

Uprzywilejowanie perspektywy matki jest w filmie Kent konsekwentne, a jeśli pojawiają się jakieś odstępstwa od tej zasady, to zawsze służą wydobywaniu złożoności jej doświadczeń lub utrzymaniu spójności fabuły. Jedną z częściej powtarzanych scen (w początkowych partiach filmu) jest wspólne sprawdzanie przez matkę i syna, czy gdzieś w domu nie czają się potwory — ujęcia robione są wówczas spod łóżka, z wnętrza szafy, z ciemnego kąta pokoju. Widzowi, który zdążył się już utożsamić z perspektywą Amelii, ta chwilowa zmiana perspektywy sygnalizuje wyraźny związek między protagonistką i domniemanym potworem²². W pierwszej części filmu kobieta, choć wyczerpana i nadal pogrążona w żałobie po stracie męża, stara się sumiennie wypełniać obowiązki „dobrej matki”. Jej dzień sprowadza się do ciągłego wykonywania zadań opiekuńczych; poza matkowaniem Samuelowi jest pielęgniarką w domu seniora. Takie wejście w macierzyństwo, całkowicie zdominowane przez powinności wobec Innego (nie tylko na pierwszym etapie życia dziecka), opisane przez Lisę Baraitser (2009) jako „etyka przerwania”²³, pogłębia narastającą psychiczną dezintegrację Amelii. Sygnalizują to w filmie coraz krótsze i bardziej dynamiczne zbliżenia jej zmieniającej się twarzy, a także całkowita integracja z przestrzenią gotyckiego, zagrażającego domu. Potworność matczyńskiego spojrzenia (*maternal gaze*; zob. Williams 2025) indukowana jest lekturą książki dla dzieci *Babadook*. Jej bohater (często przyjmujący postać złożonych na wieszaku ubrań zmarłego męża) to upostaciowanie macierzyńskich ambiwalentnych doświadczeń: niechęci do syna, do jego ciągłej obecności i potrzeb doświadczanych przez matkę jako fizyczny i psychiczny terror²⁴. Trauma utraty (zarówno męża, jak i własnej podmiotowości), wyparta i wygaszona²⁵, wraca pod postacią wyimaginowanego zagrożenia, które w pełni przejmuje „władzę” nad matką, uwalniając agresywne i zagrażające życiu zachowania względem syna. Wszystkie wcześniejsze aktywności Amelii, niezwią-

²² W najważniejszym rekwizycie filmu, czyli książce, która obsadzona została w roli MacGuffine’a filmowej narracji, postać Amelii wpisana jest w figurę Babadooka.

²³ „Przerwanie” rozumiane jest przez nią dosłownie jako nieustanne zakłócenia rytmu życia matki wynikające z potrzeb dziecka (sen, jedzenie, płacz, „lepkość” relacji cielesnych, ciągły trening uważności), jak również metaforycznie na płaszczyźnie tożsamościowej (destabilizacja „ja”) i relacyjnej (otwartość na Innego).

²⁴ W początkowych partiach filmu wielokrotnie powracają ujęcia, w których matka próbuje oddzielić się od dziecka: fizycznie i psychicznie — odsuwa obejmującą rękę syna, separuje się od niego w łóżku; próbuje nauczyć go spania osobno; nie reaguje także na jego ciągle powtarzane słowa: „Mamo, patrz na mnie!”, w sytuacjach, w których chłopiec próbuje zyskać jakąkolwiek aprobatę matki.

²⁵ Amelia nie obchodzi urodzin syna, ponieważ jej życie nadal definiują ból i poczucie straty.

zane z opieką nad Samuelem, pokazywane są w filmie jako porażki²⁶, jak gdyby każda próba wyjścia z roli skazana była na niepowodzenie. Szczególnie znacząca jest jej samotna wycieczka na lody do centrum handlowego — kamera koncentruje się na siedzącej na ławce Amelii, ignorującej przechodzących przed nią ludzi. Brak ścieżki dźwiękowej z otoczenia, zastąpionej muzyką niediegetyczną zwiększa poczucie izolacji bohaterki od świata. Jest w tym kadrze coś wyjątkowo poruszającego i bizzarnego, jakby autonomia kobiety przenosiła ją do innej, niedostępnej, choć bliskiej na wyciągnięcie ręki rzeczywistości. W punkcie kulminacyjnym fabuły, kiedy dochodzi do fizycznej i psychicznej izolacji bohaterów (zaciemnienie okien deskami — zburzenie granicy między dniem a nocą, usypianie syna lekami, zabicie psa), relacja Amelii z domem staje się kluczowym aspektem gotyckiego scenariusza. Wychodzące ze ściany karaluchy, które znikają, kiedy patrzy na nią jeden z niechcianych gości, odzwierciedlają „brudne” myśli protagonistki związane z agresją wobec syna. Szczególnie jednak piwnica, po freudowsku sygnalizująca powrót „wypartego”, stanowi przestrzenne ujęcie lęków i uczuć Amelii. To jedyne miejsce zabronione, rezerwuuar wspomnień o mężu, z którymi kobieta musi się zmierzyć (wyartykułować), by ocalić siebie i Samuela.

W trakcie rozwoju fabuły Amelia przechodzi transformację — od gotyckiej ofiary (nawiedzanej wspomnieniami zmarłego męża), przez monstrualną matkę (dopuszczająca do głosu swoje uczucia — próbującą najpierw odsunąć, a potem pozbyć się syna), po matkę-wybawicielkę, akceptującą się w nowej roli (zob. Quigley 2019: 194). Warto również zwrócić uwagę na przesunięcie w konstrukcji postaci Amelii, jakie dokonuje się w filmie. Kent odchodzi od wzorca typowej gotyckiej protagonistki, opisanej przez Moers (zob. 1977) — prześladowanej ofiary i heroicznej bohaterki w jednym. Gotyckie aspekty *Babadooka* umożliwiają eksplikację uczuć niedopuszczalnych dotychczas w dyskursie o macierzyństwie, rozbijając tym samym uproszczony, dychotomiczny paradygmat Dobrej i Złej Matki, który — zdaniem Arnold — był podtrzymywany wcześniej zarówno w macierzyńskim melodramacie, jak i w filmowych gatunkach grozy i horrorze (zob. Arnold 2013). Nawiedzona przez *Babadooka* Amelia wykrzykuje do syna słowa, których nigdy nie wypowiedziałyby wcześniej: „Nie wiesz, jak wiele razy marzyłam, byś to ty umarł, nie on... Czasami mam ochotę rozwalić ci głowę o ceglany mur, aż wyskoczy ci ten cholerny mózg”. Kiedy Samuel odpowiada: „Nie jesteś moją matką”, ta wykrzykuje z wściekłością: „Jestem twoją matką!”. Jak celnie zauważa Amanda Konkle, *Babadook* pozwala Amelii wyrazić frustrację i wściekłość związane z macierzyństwem, ale jednocześnie zmusza ją do uznania swej macierzyńskiej tożsamości (zob. Konkle 2019: 9). Oddając głos matce i hiperbolizując jej uczucia w gotyckim klimacie, reżyserka nakłania nas, byśmy zamiast analizować figurę matki-potwora, przemyśleli raczej potworność odczuć i zdarzeń wynikającą z konieczności ukrywania przez kobiety macierzyńskiej ambiwalencji.

Końcowa scena filmu z pozoru przedstawia powrót do „normalności”. Widzimy Amelię, która po raz pierwszy od siedmiu lat przygotowuje urodziny syna, co mogłoby symbolizować pokonanie „potwora”. Ten jednak ciągle „żyje”, dokarmiany przez protagonistkę i w każdej chwili może o sobie przypomnieć, bowiem, jak mówi Jeffrey

²⁶ Jedną z nich jest próba seksualnego spełnienia, która kończy się przed czasem, przerwana wtargnięciem dziecka do sypialni. To jeden z wielu aspektów powtarzalnych w filmie: w figurę „dobrej” matki, wpisana jest nie tylko czułość, cierpliwość i samopoświęcenie się dla dziecka, ale także asekualność.

J. Cohen: „potwory są naszymi dziećmi” (1996: 16). Dlatego kiedy w finale Amelia i Samuel siedzą w radosnej scenerii kwitnącego ogrodu, hiperrealistycznie ożywionego, coś nie daje nam spokoju — trawa jest nazbyt zielona, kwiaty kolorowe, a uśmiechy zbyt szerokie. To sceneria wyjęta żywcem z opowiadań Shirley Jackson, w których Babadook, jak i tu, wydawał z piwnicy ledwo słyszalne pomruki, budząc nasz niepokój, ale nie psując przy tym dekoracji idealnego domu.

Podsumowanie

Maternal gothic jest ściśle związany z kryzysem tradycyjnego (esencjalnego) skryptu macierzyństwa w Polsce²⁷ i na świecie oraz trendami ukazującymi ambiwalentny charakter tego doświadczenia. To odmiana narracji kulturowych, w których estetyka gotycyzmu (w jego wersji kobiecej) została wykorzystana w celu ekspresji macierzyńskiego doświadczenia, szczególnie jego aspektów tabuizowanych, społecznie piętnowanych lub związanych z ukrytymi pragnieniami kobiet i społeczną presją. Gotycyzm jest tu językiem doświadczeń bardzo realnych, choć społecznie niewyraźnych. Wraz z często krytycznie eksploatowaną odmianą melodramatu macierzyńskiego (kumulującego siłę przekazu) tworzy formalną ramę dla opowieści o matczynej dezorientacji i lęku. Zawężona perspektywa, (nie)wiarygodna narracja, klaustrofobiczna przestrzeń domu, dziedziczone traumy, napięcie między realnym a wyobrażonym czy płynne przechodzenie z codzienności w grozę to typowe strategie formalne pozwalające czytelnikowi nie tylko obserwować matkę, ale także się z nią utożsamić. W historiach kobiet, głównie narratorek niewiarygodnych lub wykluczonych, często najważniejsze wydaje się nie tyle poznanie prawdy, ile pytania, jakie nagromadziły się wokół kwestii natury (nie)wiarygodności matczynej narracji oraz tego, jak są one interpretowane. Dlatego tak ważne było dla mnie rozróżnienie odmiennych sposobów konstrukcji tekstów reprezentujących *maternal gothic*. Interesujący wydaje się zwłaszcza ten, w którym ekonomia spojrzenia w sposób szczególny waloryzuje matkę (nie dziecko) jako podmiot — mówiący, sprawczy, podważający kulturowe ramy esencjalnego macierzyństwa i związane z tym wymogi społeczne wobec realnie istniejących kobiet, a jednocześnie — w kontekście gotycyzmu — podmiot w procesie, dualistyczny i abiektaalny. W tym obszarze opowiada się wprost o ambiwalencji macierzyńskiego doświadczenia, rozmontowuje binarny podział na Matkę Dobrą i Złą, pokazuje, że ta druga to nie tylko produkt patriarchalnej wyobraźni lub figura koszmarniej nieświadomości. Niepokój i groza, których źródłem jest doświadczenie macierzyństwa, definiują ją raczej jako postać transgresyjną, która demaskuje „czarne dziury” w psychospołecznych strukturach nuklearnej rodziny.

²⁷ W Polsce najbardziej znane reprezentacje omawianego zjawiska znajdziemy w filmie; zob. A. Domański, A. Powierska, *Matka może odejść. Obrazy macierzyństwa i katastrofy w filmach „Wieża. Jasny dzień” (2017) Jagody Szela oraz „Fuga” (2018) Agnieszki Smoczyńskiej*, „Panopticum” 2022, nr 27.

Bibliografia i filmografia

- Anolik Ruth Bienstock (2003), *The Missing Mother: The Meanings of Maternal Absence in the Gothic Mode*, „Modern Language Studies” t. 33, nr 1–2, DOI: [10.2307/3195306](https://doi.org/10.2307/3195306).
- Audrain Ashley (2021), *Odruch*, przeł. Ł. Praski, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Arnold Sarah (2013), *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*, Palgrave Macmillan, Londyn.
- Babadook* (2014), reż. Jennifer Kent, Causeway Films, Smoking Gun Productions, Australia/Kanada.
- Baraitser Lisa (2009), *Maternal Encounters. The Ethics of Interruption*, Routledge, Londyn, DOI: [10.4324/9780203030127](https://doi.org/10.4324/9780203030127).
- Becker Susan (1999), *Gothic forms of feminine fiction*, Manchester University Press, Manchester–Nowy Jork.
- Budrowska Bogusława (2000), *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wydawnictwo Funna, Wrocław.
- Cohen Jeffrey Jerome (1996), *Monster Culture (Seven Theses)* [w:] *Monster Theory: Reading Culture*, red. J.J. Cohen, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Doane Mary Ann (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington.
- Dickinson Emily (2021), *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Salska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Dudek Paulina (2020), *Shirley Jackson. Kura domowa, która wystraszyła Amerykę*, „Gazeta.pl: Weekend”, 27 marca, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177343,25820915,shirley-jackson-kura-domowa-ktora-wystraszyła-amerykę.html> [dostęp: 1.06.2026].
- Encyclopedia of Motherhood* (2010), red. A. O'Reilly, t. 2, Sage, Nowy Jork
- Gawron Agnieszka (2016), *Macierzyństwo. Literatura, kultura, etyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, HDL: [11089/43350](https://hdl.handle.net/11089/43350).
- Heiland Donna (2004), *Gothic and Gender: An Introduction*, Blackwell Publishing, Malden, MA, DOI: [10.1002/9780470775691](https://doi.org/10.1002/9780470775691).
- Horner Avril, Zlosnik Sue (2014), *Gothic Configurations of Gender* [w:] *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, red. J.E. Hogle, Cambridge University Press, Cambridge.
- Izdebska Agnieszka (2017), *Gotyczizm/gotyczmy — rekwizyty i metafory*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 30, DOI: [10.14746/pspsl.2017.30.16](https://doi.org/10.14746/pspsl.2017.30.16).
- Jackson Shirley (2002), *Życie wśród dzikusów*, przeł. M. Michałowska, Bertelsmann Media Sp. z o.o., Warszawa.
- Jackson Shirley (2021), *Loteria*, przeł. M. Michałowska, Replika, Poznań.
- Konkle Amanda (2019), *Mothering by the Book: Horror and Maternal Ambivalence in „The Babadook” (2014)*, „Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics” nr 3 (1–2), DOI: [10.20897/femenc/5910](https://doi.org/10.20897/femenc/5910).
- Lyu Kexin, Zhenyu Cheng, Dongkwon Seong (2024), *The Enduring Shadow of „Maternal Emptiness”: From Hitchcock's Distorted Mother Image to Contemporary Cinema's Maternal Representations*, „Humanities” nr 13, DOI: [10.3390/h13040098](https://doi.org/10.3390/h13040098).
- Meyers Helene (2001), *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*, State University of New York Press, Nowy Jork.
- Moers Ellen (1977), *Literary Women*, Anchor Press, Nowy Jork.

- Punter David (1996), *The Literature of Terror*, t. 1: *The Gothic Tradition*, Routledge, Londyn.
- Quigley Paula (2019), „*The Babadook*” (2014), *maternal Gothic, and the ‘woman’s horror film’* [w:] *Gothic Heroines on Screen. Representation, Interpretation and Feminist Enquiry*, red. T.J. McDonald, F.A. Kamm, Routledge, Nowy Jork.
- Rosales L.N. (2020), „*Sharp Points Closing in on Her Throat*”: *The Domestic Gothic in Shirley Jackson’s Short Fiction* [w:] *Shirley Jackson and Domesticity. Beyond the Haunted House*, red. J.E. Anderson, M.R. Anderson, Bloomsbury Publishing Inc, Nowy Jork.
- Rich Adrienne (2000), *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Sic!, Warszawa.
- Russel Charles (2002), *Cindy Sherman, neogotyizm i postmodernizm*, przeł. J. Płuciennik [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, TAiWPN Universitas, Kraków.
- Sélavy Virginie (2014), *The Babadokk: Interview with Jennifer Kent*, „Electric Sheep”, 24 października, www.electricsheepmagazine.co.uk/2014/10/24/the-babadook-interview-with-jennifer-kent/ [dostęp: 10.02.2026].
- The Female Gothic: New Directions* (2009), red. D. Wallace, A. Smith, Palgrave Macmillan, Londyn.
- Stachówna Grażyna (2001), *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków.
- Wallace Diana (2016), *A Women Place* [w:] *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, red. A. Horner, S. Złosnik, Edinburgh University Press, Edynburg.
- Williams Anne (1995), *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, University of Chicago Press, Chicago–Londyn.
- Williams Sara Marcella (2016), *Maternal Melodrama and Modern Horror: Genre Hybridity in Southern Film* [rozprawa doktorska], „Electronic Theses and Dissertations”, 1397, <https://eugrove.olemiss.edu/etd/1397> [dostęp: 1.06.2026].
- Williams Sara (2025), *The Maternal Gaze in the Gothic*, Palgrave Macmillan, Hamburg.
- Women and the Gothic: An Edinburgh Companion* (2016), red. A. Horner, S. Złosnik, Edinburgh University Press, Edynburg.
-