

Autobiografizm w pisarstwie kobiet – redefinicje

Natalia Teklik

ORCID: 0009-0009-1052-7029

Autobiografizm we współczesnym stanie badań jest terminem z jednej strony dobrze zbadanym, z drugiej zaś – coraz bardziej rozmytym. Okazuje się bowiem, że zasadniczym problemem, który stoi przed badaczami tegoż pojęcia, jest ustalenie jego granicy oraz zakresu.

Określenie ram pojęciowych zależne jest od przyjętej metody badawczej oraz od tego, czy – idąc za myślą Philippe’a Lejeune’a¹ – uznamy, iż autobiograficzne odczytanie wymaga od autorskiej kontrasygnaty.

Celem niniejszej pracy jest omówienie zagadnienia autobiografizmu w wybranych powieściach autorstwa: Marii Ukniewskiej² – zapomnianej pisarki dwudziestolecia międzywojennego, Zyty Oryszyn³, która tworzyła w dobie PRL, a także dwóch pisarek reprezentujących literaturę najnowszą, czyli Magdaleny Tulli i Joanny Bator. W kręgu zainteresowań badawczych znajdować się będą nie tylko

¹ Philippe Lejeune, „Pakt autobiograficzny”, tłum. Aleksander Wit Labuda, Teksty 5 (1975): 31–49.

² Właściwie Maria z Brejnakowskich Kuśniewiczowa, „[u]rodzona 2 maja 1907 w Warszawie; córka Romana Brejnakowskiego, krawca, i Aleksandry z domu Kopeć, krawcowej. Uczęszczała do średniej szkoły handlowej, następnie kontynuowała naukę w Szkole Dramatycznej Jadwigi Hryniewieckiej. Występowała jako tancerka w kabarecie Morskie Oko, dorywczo statystowała w Teatrze Polskim i innych teatrach rewiowych w Warszawie. [...] W 1938 rozpoczęła twórczość literacką pod pseudonimem Maria Ukniewska, debiutując fragmentem powieści z życia tancerek rewiowych pt. Niedziela Teresy i przygody Dubenki, opublikowanym w «Wiadomościach Literackich» (nr 8; powieść wydana pt. Strachy)”. Wszystkie informacje na temat biografii autorki cytuję za cyfrowym słownikiem biobibliograficznym Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/4277/ukniewska-maria>, dostęp 30.08.2025.

³ Właściwie Anna Kaczyńska, z domu Bartkowska, pisarka, dziennikarka, tłumaczka. Debiutowała w 1956 r. opowiadaniem opublikowanym na łamach „Trybuny Wałbrzyskiej”, swoją pierwszą powieść zatytułowaną Najada wydała w 1970 r. Autorka w latach 80. działała w Komitecie Kultury Niezależnej, współpracowała też z Niezależną Oficyną Wydawniczą, a od 1996 r. pracowała w „Rzeczpospolitej”. Należała do polskiego PEN Clubu. Jej teksty odnaleźć można również w czasopismach drugiego obiegu: „Tygodniku Wojennym”, „Wezwaniach” i „Kulturze Niezależnej”, zajmowała się także tłumaczeniami. W latach 1962–1972 była żoną pisarza i poety Edwarda Stachury. Wszystkie informacje na temat biografii autorki cytuję za Instytutem Książki, <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,indeks-autorow-i-autorek,26,zyta-oryszyn,153.html?filter=>, dostęp 30.08.2025.

przejawy autobiografizmu w tychże utworach, ale również elementy, które stanowią genologiczne i estetyczno-formalne wyróżniki pisarstwa kobiet.

Pisarki, których dzieła stanowią egzemplifikację w tym artykule, pochodzą z trzech różnych okresów literackich, co – rzecz jasna – uniemożliwia badanie tychże powieści przy pomocy jednej tylko metodologii badawczej. Kluczowa będzie próba dokonania redefinicji autobiografizmu i przedstawienie go jako trybu lektury, wolnego od autorskiej kontrasygnaty.

Autobiografizm i pisarstwo kobiet. Refleksja teoretyczna

Metodologiczna refleksja nad pisarstwem kobiet to w istocie refleksja nad historią emancypacji. Teoretyczne umocowanie specyfiki pisarstwa kobiecego wiąże się bowiem nie tylko z naukową refleksją, ale również z metaforą oraz z całą infrastrukturą wartości, która tekst buduje⁴. Szczególnie istotne w kontekście omawianych w niniejszej pracy powieści wydaje się pojęcie arachnologii, a także powiązana z nią somatopoetyka⁵. Nancy Miller⁶ rozumie arachnologię jako „ustawienie krytyczne, pozwalające czytać na przekór niezróżnicowanemu utkaniu, aby odkryć wcieloną w pisanie określoną *genderowo* podmiotowość; aby odzyskać w obrębie przedstawienia emblematy jego konstruowania”⁷. Sama koncepcja objaśnienia specyfiki pisarstwa kobiecego przy wykorzystaniu mitu o Arachnie i Atenie jest również metaforycznym konstruktem. Kobieta-pisarka byłaby więc w tym ujęciu tkaczką, która akt twórczy wysnuwa z siebie, a dzieło związane jest z jej cielesnością. Odczytanie koncepcji Nancy Miller w kategoriach somatycznych, co podkreśla Monika Świerkosz⁸, było na polskim gruncie literaturoznawczym odczytaniem najchętniej przywoływanym. Badaczka przywołuje analogię między aktem twórczym a „pajęcym przedzeniem”⁹, artystka miałaby wówczas przypominać pajaka „uwięzion[ego] na zawsze w swojej pajęczynie”¹⁰. Tak ukierunkowana interpretacja historii Arachne i Ateny staje się również refleksją nad autobiografizmem w pisarstwie kobiet¹¹. Czytelniczka, adresatka, w ramach autobiograficznej wspólnoty, ma prawo do poszukiwań, do wspólnego tkania dzieła, które przyjmuje nieregularną, płynną niczym fale, formę. Uważam, że arachnologia, jako sposób czytania, i teoria falowa, jako sposób określenia ewolucji feministycznych nurtów, mogą funkcjonować obok siebie – jako komplementarne narzędzia do badań nad pisarstwem kobiet w jego autobiograficznym wymiarze. Autobiografizm może

⁴ W rodzimej myśli literaturoznawczej metodologia badań pisarstwa kobiet zawdzięcza wiele pracom Ewy Kraskowskiej. Zob. Ewa Kraskowska, „Powieść kobieca w czasach PRL”, w: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. Ewa Kraskowska, Bogumiła Kaniewska (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015).

⁵ Na ten temat zob. Anna Łebkowska, „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”, *Teksty Drugie* 4 (2011): 11–27.

⁶ Zob. Nancy K. Miller, „Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka”, tłum. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku*. Antologia, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski (Kraków: Znak, 2006), 487–513.

⁷ Miller, 492.

⁸ Monika Świerkosz, „Atena i Arachne. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego”, w tejże: *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 18.

⁹ Świerkosz, 18.

¹⁰ Świerkosz, 18.

¹¹ Na ten temat zob. też Grażyna Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1996), 13. Cyt. za: Świerkosz, 18–19.

być więc pajęczą siecią, którą czytelniczka tka wspólnie z pisarką, ale i falą, która w jednej chwili może rozmyć i zmienić dzieło, tworząc autobiograficzną wspólnotę doświadczeń.

„To nie jest mój pamiętnik”¹². *Strachy* Marii Ukniewskiej

Maria Ukniewska, która w powieści *Strachy*¹³ opisuje życie młodych kobiet – tancerek rewiowych, w młodości sama zdecydowała się na taką karierę. Czy doświadczenie bohaterki powieści jest więc tożsame z doświadczeniem autorki? Ukniewska, poprzedzając tekst główny powieści krótką notką, zdaje się odnosić do tej kwestii:

Między jedenastym a trzynastym rokiem życia byłam opętana urządzaniem amatorskich przedstawień. Zresztą nie tylko ja. W olbrzymiej kamienicy, gdzie się wychowałam, znajdowała się co najmniej setka podobnie opętanych bachorów. [...] Z tęsknoty za teatrem zaczęłam pisać. Na tle wspomnień teatralnych powstała książka *Strachy*, wydana w 1938 r. [*Strachy*, 10].

Powieść, która powstała z „tęsknoty za teatrem”, jest więc zakotwiczona w doświadczeniach Ukniewskiej. Notka poprzedzająca tekst właściwy powieści wydaje się w sposób bardzo czytelny przedstawiać zainteresowanie pisarki teatrem. Czy możemy więc uznać, iż *Strachy* to powieść z autobiograficznym kluczem, a sama autorka podpisuje z czytelnikiem słynny pakt autobiograficzny¹⁴? Philippe Lejeune, francuski teoretyk literatury, który stworzył teorię paktu autobiograficznego, założył, iż do uznania dzieła za autobiograficzne potrzebna jest odautorska kontrasygnata, swoisty kontrakt czytelnicy. Teresy Sikorzanki, czyli głównej bohaterki *Strachów*, nie należy utożsamiać z Marią Ukniewską, o której życiu nie wiemy zresztą zbyt wiele – niedostatek opracowań naukowych, brak spisanej biografii. Nowoczesna teoria autobiografizmu korzysta rzecz jasna z dorobku tak uznanych badaczy jak Lejeune, ale powinna też otwierać się na tezę, iż każdy tekst tworzy odrębną dla siebie teorię.

Ukniewska nie napisała powieści, którą czytać można wyłącznie autobiograficznie. Równie interesująca może być próba przeczytania *Strachów* przez pryzmat odnajdywania wspólnego, kobiecego doświadczenia – a więc wszystkich kobiet, które boleśnie się przekonały, że emancypacja ma też swój rewers. Losy bohaterki powieści Ukniewskiej są doskonałym przykładem ilustrującym działanie emancypacyjnych haseł, głoszonych między innymi w „Bluszczu”, w praktyce. Kobiecość i niezależność w *Strachach* mają wymiar paradoksalny: wszystkie drogi zawodowej kariery i tak prowadzą bowiem do mężczyzn, na nieszczęście

¹²Te słowa wypowiedzieć miała Maria Ukniewska w wywiadzie dla „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”. Autorka dodała również, że sytuacje przedstawione w powieści są zmyśnione, a bohaterki nie należy utożsamiać z postaciami teatralnymi, które żyły w rzeczywistości. O powyższej wypowiedzi Ukniewskiej pisze Agnieszka Baranowska, streszczając tym samym recenzencki odbiór *Strachów*. Badaczka przywołuje, iż recenzje powieści Ukniewskiej pojawiły się m.in. w „Kurierze Literacko-Naukowym”, „Wiadomościach Literackich” czy też w „Sygnałach”. Zob. Agnieszka Baranowska, „To nie mój pamiętnik”, w teście: Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 236–248.

¹³Maria Ukniewska, *Strachy*, wyd. VII (Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2016). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

¹⁴Zob. Lejeune.

bohaterek – nieodpowiednich, którzy traktują je przedmiotowo, próbując kontrolować nawet ich cykl menstruacyjny.

Jednym z głównych problemów interpretacyjnych *Strachów*, poza trudami pracy rewiowej tancerki, pozostaje relacja kobiety z jej ciałem. Somatyczność w powieści Ukniewskiej jest związana z traumą, strachem. Przekonuje się o tym Linka, koleżanka Teresy, która zachodzi w niechcianą ciążę i postanawia dokonać aborcji.

Następna godzina upłynęła w jakimś potwornym, makabrycznym śnie. Woda gotowała się na prymusie za parawanem. Na stole rozpostarte było prześcieradło, które potem obficie spłynęło krwią. Linka leżała nago, skrupowana pasem, nogi i ręce miała unieruchomione. Na jeden moment oczy ich zbiegły się: dzikie u Linki z bólu, dzikie u Teresy od tego, co się tu działo [*Strachy*, 112].

Aborcja, która może być tytułowym „strachem”, jest w powieści przedstawiona jako doświadczenie somatyczne i przerażające. „Strachy” dopadają też Teresę; obserwując cierpienie Linki, boi się, że i ona może się znaleźć w podobnej sytuacji. Ostatecznie Teresa również zachodzi w ciążę, a wcześniej wiązuje się z Modeckim – dyrektorem teatru. Ani związek, ani myśl o założeniu rodziny nie przynoszą jej szczęścia. Jak pisze Magdalena Bednarek:

W *Strachach* ponurym rewersem historii Teresy jest los jej przyjaciółki: dziewczyny dzielą fascynację tańcem, razem mierzą się z trudnościami kabaretowego życia, przeżywają wielką, pierwszą miłość, razem też próbują stawić czoło największemu stygmatyzującemu społecznie, psychicznie i prawnie zagrożeniu: ciąży i aborcji dokonanej przez Linkę. Dziewczyny, rozłączone samobójczą śmiercią tej ostatniej, trwają jednak w swoistej wspólnocie: zmarła nawiedza Teresę, uosabiając jej alternatywny los i stając się jednym z tytułowych strachów [...] ¹⁵.

Opinia badaczki w trafny sposób opisuje relację Linki i Teresy. Dziewczyny tworzą wspólnotę doświadczeń, są dla siebie wsparciem. Niestety, w ich historii brak optymistycznej puenty. Linka popełnia samobójstwo, a Teresa, która postanawia związać się z Modeckim, szybko się orientuje, jak duży popełniła błąd.

Relacja Teresy i Modeckiego, który wielokrotnie krzywdzi kobietę, przypomina ponury rewers emancypacji. Próba samostanowienia kończy się wielkim nieszczęściem.

Ja ciebie nic nie obchodzi. Ja tęsknię za sceną, tęsknię do tańca, do charakteryzacji, do koleżanek, do garderoby!... Ja się duszę tutaj. Jesteś nudny. Ciągłe tylko mówisz o sobie. Ciągłe mnie straszysz, że się kończysz. Dostałeś doskonałe recenzje, ale mało ci. [...] Jesteś egoistą, ot co. Zapragnąłeś mieć dziecko i dlatego ja muszę urodzić. Ja nie chcę tego dziecka! Boję się porodu. Umrę przy porodzie. Nie ma chwili, w której bym nie żałowała, że się zeszałam z tobą. Nie chciałam. Zmusiłeś mnie. Ja jestem młoda, ja chcę żyć. Nienawidzę ciebie! Ty też mnie nienawidzisz [*Strachy*, 284].

Urzeczywistnieniem wszystkich wyrażonych przez Teresę lęków jest najpierw zajście w ciążę, a później poród, będący dla niej doświadczeniem psychosomatycznym – poród rezonuje z jej

¹⁵Magdalena Bednarek, „Powieść o kobiecym dojrzewaniu”, w: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX*, 60.

ciałem, ale i wpływa na jej psychikę¹⁶ – Teresa zdaje sobie bowiem sprawę, że w tej oto chwili jej życie zmieniło się nieodwracalnie, a może nawet się zakończyło. Doświadczenie kobiecości w *Strachach* ma wymiar generacyjny. Autobiografizm przeistacza się w autosocjobiografię – biografię, która tworzy wspólnotę doświadczeń, w tym wypadku kobiecych, i pozwala na utożsamienie.

Szaleństwo i transgresje. O wspólnotowych i jednostkowych doświadczeniach w *Madam Frankensztajn* Zyty Oryszyn

Rekonstrukcja autobiograficznego doświadczenia w pisarstwie Zyty Oryszyn jest, podobnie jak w przypadku Marii Ukniewskiej, zadaniem niełatwym. Choć twórczość Oryszyn nie została w najnowszym stanie badań pominięta – warto wspomnieć w tym miejscu prace Arlety Galant¹⁷ – to temat autobiografizmu w jej twórczości nie pozostaje już tak chętnie eksplorowany. Istotnie, Oryszyn nie czyni swojego życiorysu kanwą powieści, wiemy natomiast, że doświadczenia bohaterów, a przede wszystkim bohaterek *Madam Frankensztajn*¹⁸ mogą być paralelne z doświadczeniami samej pisarki, która dorastała i żyła w czasach PRL¹⁹. *Madam Frankensztajn* można określić mianem powieści antysystemowej, takiej, która demaskuje utopię, w teorii tylko opartą na egalitarności. Szaleństwo staje się w powieści Oryszyn deziluzoryczną kategorią, przez którą można wyjaśnić zachowania bohaterek. Kobiety w twórczości Oryszyn tworzą swego rodzaju wspólnotę, która, jak wiadomo, może być uważana za jeden z wyróżników genologicznych pisarstwa kobiecego. Wspomniana wspólnota nie jest jednak wyłącznie wspólnotą doświadczeń generacyjnych, takich jak wojna, trauma bądź też dorastanie w opresyjnym systemie. Oryszyn łączy losy swoich bohaterek również poprzez transgresyjność. Przekraczanie granic można rozumieć w kontekście pisarstwa Oryszyn dwojako – po pierwsze, jej powieści nawiązują do siebie wzajemnie, a więc przekraczają granice tekstowe nie tylko poprzez obecność podobnych wątków, ale przede wszystkim kreację postaci kobiecych²⁰. Po drugie – bohaterki nieustannie przekraczają granice swojego „ja”, stapiają się ze sobą w obłędzie, konfrontują się z innością, która tak naprawdę okazuje się wyłącznie nieoswojoną formą ich jestestwa. Doświadczenie obcości jest w istocie kanwą *Madam Frankensztajn*, zasadniczym problemem jest pytanie o status ontyczny tejże obcości. Postać tajemniczej kobiety, która zostaje spotkana na śmietniku, przywołuje na myśl wiele kulturowych konotacji. Szrama na jej twarzy sprawia, że została nazwana „Madam Frankensztajn”. Przy założeniu, iż owa kobieta ma w sobie pierwiastek upiorności, który sytuuje ją w roli „innej”, można przypuszczać, że pozwala jej to zobaczyć, poczuć więcej niż inni, choć z pewnością nie przynosi jej to szczęścia. Taka interpretacja statusu upiora byłaby na wskroś

¹⁶Magdalena Bednarek nazywa poród Teresy doświadczeniem granicznym, rytuałem przejścia, których następstwem jest „śmierć społeczna” kobiety – rezygnacja z kariery, z własnego życia. Zob. Bednarek, 59.

¹⁷Zob. Arleta Galant, „Wariatki na prowincji. Pisarstwo Zyty Oryszyn”, w: tejsze: Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), 28–52; Arleta Galant, „Dyweryje Zyty Oryszyn”, w: Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami, red. Inga Iwasiów, Arleta Galant (Kraków: Universitas, 2011), 329–342.

¹⁸Zyta Oryszyn, *Madam Frankensztajn. Czarna iluminacja* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2009). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

¹⁹Pisze o tym Galant, stwierdzając, iż „narracje prywatne” kobiet można postrzegać jako „próbę przełożenia na języki publiczne osobistego doświadczenia”. Zob. Galant, „Dyweryje Zyty Oryszyn”, 334.

²⁰Pisze o tym Galant, zauważając związek między *Madam Frankensztajn* a *Czarną iluminacją*. Zob. Galant, „Wariatki na prowincji”, 42.

romantyczna²¹. Wydaje się jednak, że romantyczne transgresje i zainteresowanie statusem ontologicznym duchów, zjaw i upiórów nie są w stanie w pełni wyjaśnić zachowania, a może szerzej – samego istnienia tytułowej Madam.

Owszem, obcość kobiety spotkanej na śmietniku budzi lęk, a może po prostu specyficzny rodzaj ciekawości, trudno jednak uznać, że owa Madam zostaje przedstawiona w iście romantyczny sposób, który nakazywałby interpretować jej obecność przez pryzmat obecności trzeciego oka, mogącego wpływać na jej nadludzkie zdolności poznawcze lub też imaginacyjne. W powieści Oryszyn wszystko, a więc również egzystencja bohaterki, zostaje podporządkowane określonej idei. System, który dawał niektórym nadzieję na równość i społeczną sprawiedliwość, okazał się w teorii niemożliwą do zrealizowania utopią, a w praktyce – krwawym i bezlitosnym totalitaryzmem. Madam Frankensztajn zostaje przez Galant nazwana „dzieckiem systemu, a zarazem jego błędem”²². Badaczka trafnie zauważa jej związek z główną bohaterką *Czarnej iluminacji*²³, która została uwiedzona przez komunizm do tego stopnia, że stała się jego zdeklarowaną wyznawczynią i głosicielką. Bohaterki Oryszyn to, bardzo często, kobiety zniszczone – wojną, doświadczeniem przesiedlenia, ale również zawiedzione systemem, którego istoty często nie dało się zrozumieć. Skutkiem tego braku zrozumienia staje się alienacja, która prowadzi do szaleństwa. Marysia, główna bohaterka powieści, stwierdza:

Mnie słowo komunizm nie mówiło nic: komunizm to była dla mnie partia, to ręka milionopalca, to wiersz, który trzeba umieć na stopień. To było jeszcze bawole hasło na murach, w podręcznikach, gazetach. Codziennie, ale codziennością słońca, które zaskakiwało od czasu do czasu gorączką, tym, że go nie ma, albo tym, że jest [*Madam Frankensztajn*, 20].

Komunizm staje się wierszem, hasłem, które wciąż pozostaje jednak trudne do oswojenia. Powieść Oryszyn nie pozostawia złudzeń – kobiety uwiedzione komunistycznymi ideałami są wyalienowane, stają się opętane szaleńczym obłędem. Szczątkowe informacje na temat autobiografizmu w twórczości Oryszyn nie pozwalają na pełną identyfikację doświadczenia biograficznego, można jednak podejrzewać, iż autorka, prowadząc swoistą grę, włącza jednak osobiste przeżycia do swoich powieści²⁴. Podobnie dzieje się w przypadku prozy Magdaleny Tulli.

Autobiografizm jako gra i kreacja. Proza Magdaleny Tulli i Joanny Bator

Twórczość Magdaleny Tulli, choć zapoczątkowana przez *Sny i kamienie*²⁵ – kosmogeniczną opowieść z metaforycznym potencjałem – nie jest jednak zdominowana wyłącznie przez kreowanie światów, bliżej nieokreślonych, mogących zostać uznane za uniwersalne. Pisarka pozostaje, przynajmniej w niektórych powieściach, blisko światów realnych, nazwanych, a nawet autobiograficznych.

²¹Na ten temat zob. też Maria Janion, „Upiór z Upity. Wobec milczenia trupa”, w tejże: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006), 125–161.

²²Galant, „Dyweryse Zyty Oryszyn”, 335.

²³Oryszyn.

²⁴Agnieszka Czyżak, „Przepisywanie siebie, przepisywanie obcości – przypadek Zyty Oryszyn”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014): 104.

²⁵Magdalena Tulli, *Sny i kamienie* (Warszawa: Open, 1995).

*Szum*²⁶ i *Włoskie szpilki*²⁷ zdają się otwierać nowy etap w twórczości Tulli²⁸, który wcale nie odcina się od metaforyzujących i kreacyjnych narracji przestrzennych, tylko dodaje do nich nowe konteksty, między innymi autobiograficzne. Autobiografizm jest w twórczości Tulli zagadnieniem enigmatycznym, mimo licznych śladów, które pozwalają uznać, iż „ja” autorskie i „ja” powieściowe mają ze sobą wiele wspólnego.

Główną bohaterką zarówno *Szumu*, jak i *Włoskich szpilek* jest bezimienna dziewczynka, która nieustannie walczy o uwagę nieobecnej i oschłej emocjonalnie matki. Walczy również o przetrwanie w świecie przypominającym złowrogi las. Matka, jako była więźniarka obozu koncentracyjnego, nie może się odnaleźć w powojennej rzeczywistości, nie potrafi również stać się wsparciem dla swojej córki.

Rzeczywistość matki to świat bez emocji i afektów. Jeszcze w czasach przed chorobą nie było w nim miejsca na dziecko, zwłaszcza małe, niemowlę, którego funkcjonowanie opiera się na najprostszych afektach. Negatywny bodziec wywołuje natychmiastową reakcję, domagającą się odpowiedzi ze strony opiekuna. Tymczasem matka spędziła całe swoje powojenne życie, starając się przerwać i podważyć ten niewygodny dla niej ciąg: bodziec i afektywna odpowiedź, doświadczenie i emocjonalna reakcja. „Wydarzenie”, jakim była Zagłada, zmieniło na zawsze strukturę afektów matki: zabrało jej umiejętność przeżywania ich tu i teraz, w teraźniejszości, w aktualnym – a nie przyrównywanym wciąż do traumatycznego doświadczenia – wymiarze²⁹.

Bezimienna dziewczynka, a zarazem narratorka powieści rozdarta jest pomiędzy dwoma światami – włoskim życiem ojca, w którym nie jest obecna na co dzień, i życiem w powojennej Polsce z niedostępną emocjonalnie matką. Lektura biograficzna zarówno *Szumu*, jak i *Włoskich szpilek* opierać się może – między innymi – na płaszczyźnie trudnych relacji rodzinnych. Magdalena Tulli podczas rozmowy z Justyną Dąbrowską³⁰ wyznaje, że doskonale pamięta, jak to jest być małą dziewczynką, dlatego, jako matka, zawsze starała się nie ranić uczuć swoich dzieci (*Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. Jaka piękna iluzja*, 27). Ze wspomnianej rozmowy dowiadujemy się ponadto wielu szczegółów z życia Tulli, które stały się kanwą *Szumu* i *Włoskich szpilek* – autorka przyznaje, że jej relacja z matką była trudna, mówi również o jej obozowej przeszłości, wycofaniu emocjonalnym, wspomina też o swoich włoskich korzeniach, a także problemach w szkole i relacjach z rówieśnikami:

[...] matka po swoich wojennych doświadczeniach nie była przygotowana na to oczekiwanie bliskości, które dzieci mają w stosunku do matek. Coś jej odebrano i tego nie miała, więc nie mogła

²⁶ Magdalena Tulli, *Szum* (Kraków: Znak, 2014). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

²⁷ Magdalena Tulli, *Włoskie szpilki*, wyd. III (Warszawa: Nisza, 2014). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

²⁸ Zauważyć to m.in. Ewa Wiegandt, pisząc o „ja” autobiograficznym, które pojawia się we *Włoskich szpilkach* i skłania tym samym czytelnika do poszukiwania tropów autobiograficznych w innych powieściach pisarki. Zob. Ewa Wiegandt, „«To» Magdaleny Tulli”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 22 (2013).

²⁹ Justyna Tabaszewska, „Zatarte tryby teraźniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli”, *Teksty Drugie* 5 (2020): 96–120.

³⁰ Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. *Jaka piękna iluzja* (Kraków: Znak, 2017).

dać. Ale musiała na to oczekiwanie jakoś odpowiedzieć [Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. *Jaka piękna iluzja*, 151].

Moje zachowania były dla innych nieczytelne, niepokojące. Skutek był taki, że obcy ludzie też trzymali mnie na dystans. Póki mnie trzymali na dystans, nie miałam okazji się nauczyć, a póki nie miałam okazji się nauczyć, trzymali mnie na dystans. Robiłam nawet postępy, ale bardzo powoli, więc byłam coraz bardziej w tyle. [...] Smutek był rozciągnięty na lata, można było się przyzwyczaić i z nim żyć [Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. *Jaka piękna iluzja*, 152].

Odautorska kontrasygnata nie jest rzecz jasna jedynym wyznacznikiem autobiograficznego odczytania, w przypadku Tulli pozwala ona jednak lepiej zrozumieć zachowania dziewczynki, która – podobnie jak autorka – należy do pokolenia postpamięci³¹. Tulli czyni z własnej biografii kanwę powieściowych zdarzeń, robi to jednak w zupełnie przewrotny sposób. Gra z czytelnikiem zasadza się na dwóch płaszczyznach – z jednej strony autorka nieustannie kluczy pomiędzy biografią a literacką fikcją, nie dając odbiorcy gwarancji mówienia prawdy o sobie, nie podpisując Lejeune’owskiego paktu. Z drugiej zaś – daje świadectwo, które wykracza poza ramy biografii czy też autofikcji, świadectwo zyskujące ramy pokoleniowe i przerywające milczenie³².

Joanna Bator, podobnie zresztą jak Magdalena Tulli, nie chce, aby czytelnik stawiał znak równości między narratorką/główną bohaterką powieści a autorką. Znamienny jest fakt, iż Bator nierzadko sama proklamuje antybiograficzną lekturę jej powieści, wyznaczając jasne granice literackiej fikcji. Wspomniany tryb lektury wyrażony zostaje w powieści *Ciemno, prawie noc*³³. Autobiograficzna lektura tejże powieści tylko pozornie wydaje się niemożliwa. Kiedy opowieść Alicji-narratorki osiągnęła już kres, do czytelnika przemawia autorka, pisząc:

Wałbrzych i Zamek Książ, którego ostatnią panią była księżna Daisy, istnieją naprawdę. Cała reszta jest dziełem mojej wyobraźni. Nie szukajcie tych miejsc i ludzi poza tekstem. Nie ma ich tam³⁴.

Lektura biograficzna jest uzasadniona mimo wspomnianego wyżej (anty)autobiograficznego paktu – odczytanie biograficzne nie musi być bowiem paktem, może być trybem lektury. Przyznaje to sama Bator w zbiorze *Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*³⁵. Tekst stanowi autotematyczną i metaliteracką opowieść o podróżach i miejscach. Szczególnie interesująca, w kontekście *Ciemno, prawie noc*, wydaje się metafora „zahaczki”. Jak pisze Bator:

Zahaczka to żeńska forma od słowa haczyk, które kojarzy się z takimi wyrażeniami jak „mieć na kogoś haka” albo „zarzucić haczyk”. Tymczasem zahaczki służą do tego, by zaczepiać o nie nic

³¹Na ten temat zob. Wiegandt.

³²Na temat niewyraźności doświadczenia Zagłady pisała m.in. Dorota Głowacka, zwracając uwagę na poszukiwanie języka, który byłby w stanie udźwignąć ciężar obozowego doświadczenia. Zob. Dorota Głowacka, „Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda”, *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 41–59.

³³Joanna Bator, *Ciemno, prawie noc*, wyd. VI (Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2019). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

³⁴Joanna Bator, „Od autorki”, w tejże: *Ciemno, prawie noc*, s. 491.

³⁵Joanna Bator, *Wyspa Łza od nowa. Esej intymny* (Kraków: Znak, 2020). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

i tkać opowieść [...]. Zahaczki to właśnie biografemy: fragmenty czyjegoś ciała, którego dotykałam, znamiona, blizny, zapachy i smaki, żywe miejsca w pamięci, gdzie doświadczenie prawdziwego życia, często właśnie fragmentaryczne, niejasne, bizarne, domaga się uwagi, wręcz żąda, by „coś z nim zrobić” [*Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*, 125–126].

Zahaczka byłaby więc podstawą do snucia opowieści, która nie jest bezpodmiotowa, posiada korzenie i czerpie z życia nie w sposób reporterski, lecz kreacyjny – rzeczywistość staje się źródłem narracji, ale to źródło jest nieustannie konkretyzowane przez wyobraźnię. Powyższe ustalenia prowadzić mogą do następujących wniosków: Bator używa zahaczek, żeby przefiltrować doświadczenie osobiste przez literacką fikcję. Biograficzny szczegół buduje opowieść, ale nie jest przez nią zawłaszczany. Właśnie poprzez „zahaczkę” można wyrazić doświadczenie, które łączy konkretną osobę z przestrzenią.

Podróż zostawia na naszych ciałach blizny i plamki po słonecznych oparzeniach, ugryzieniach owadów i trującym zielsku, łamie paznokcie i psuje zęby, dewastuje żołądki. Pozwala zagnieździć się w nas wirusom, bakteriom i grzybom, tak że rasowy podróżnik przypomina ogród botaniczny i zoo [*Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*, 197].

Szczególnie istotna w kontekście relacji łączącej Alicję Tabor z Wałbrzychem jest konstatacja, że przeszłość nie jest wyłącznie logicznym i linearnym ciągiem zdarzeń; że materia życia i materia opowieści nie zawsze są tożsame, ale nieustannie na siebie oddziałują. Badając autobiografizm w twórczości Bator, warto rozważać go w ramach autofikcji, która nieustannie się wydarza (w różnych przestrzeniach), nie jest skończona. Alicję z autorką niewątpliwie łączy nomadyczny styl życia, ciągłe poszukiwanie właściwego miejsca – a przecież żadne nie okaże się bardziej właściwe niż to, w którym napisana została już historia.

Przestrzeń jako źródło opresji i strachu. Ukniewska i Oryszyn

Miejsca autobiograficzne³⁶, stając się miejscami pamięci indywidualnej, tracą swój obiektywny status, przeistaczając się w koncept wyobrażeniowy, który istnieje wyłącznie w umyśle podmiotu przeżywającego. Związek pisarstwa kobiet z miejscem jest bowiem nie tylko genologicznym wyznacznikiem tejże prozy, ale przede wszystkim próbą określenia, w jaki sposób miejsce może zostać zasiedlone przez osobiste i intymne doświadczenie. W polskim pisarstwie kobiet obserwować możemy kreację wielu typów miejsc powiązanych bezpośrednio z doświadczeniem – jednostkowym, a także autobiograficznym. W przypadku *Strachów* Marii Ukniewskiej oraz *Madam Frankensztajn* Zyty Oryszyn przestrzeń łączy się z opresją, a także z walką z patriarchalną przemocą.

Zagadnienie przestrzeni w powieści Ukniewskiej należy powiązać z międzywojenną emancypacją. Figura *New Women*, która bez wątpienia oddziaływała na tamtejsze środowiska emancypacyjne, przedstawiała kobietę wyzwoloną ekonomicznie, seksualnie, mogącą swobodnie decydować o swoim życiu i karierze. Przestrzeń w powieści Ukniewskiej wskazuje na inną, mniej chlubną stronę emancypacji – kobiety, które zdecydowały się bowiem na karierę,

³⁶ Małgorzata Czermińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.

musiały liczyć się zarówno z opresją społeczną, jak i z trudnymi warunkami bytowymi, o czym przekonała się Teresa, główna bohaterka powieści Ukniewskiej.

Mieszkają na trzecim piętrze, zajmując jeden długi, wąski pokój. Ale przejść te trzy piętra po ciemku, kiedy w kątach koło okien coś bieleje i kiedy przypominają się straszne rzeczy! Tu na tych schodach w zeszłym roku zabił się pewien muzyk wystrzałem z rewolweru. Dlaczego się zabił, to mniejsza. Ale że na tych schodach! [Strachy, 25]

Przestrzeń, którą zamieszkują Teresa i jej rodzina, przywołuje na myśl tytułowe „strachy”, które czają się na schodach będących niegdyś świadkiem samobójstwa, a także stają się nieodłącznym komponentem życia w ciasnym, niedostosowanym mieszkaniu. Przestrzeń mieszkalna jest w powieści Ukniewskiej przedstawiona na wskroś realistycznie, pozostając w zgodzie z ówczesnymi standardami³⁷ – wielodzietne rodziny, których sytuacja materialna nie była wystarczająco dobra, by mogły sobie pozwolić na odpowiednie warunki bytowe, często musiały zadowolić się mieszkaniem w jednym, ciasnym pokoju. Kiedy Teresa kładzie się spać, w łóżku są już jej dwie siostry, Weronika i Klara: „Ciasno im było na tym łóżku, ale za to ciepło” (Strachy, 27). Życie Teresy ogniskuje się wokół trudów codzienności zdominowanej przez biedę, niewystarczająco dobre warunki lokalowe oraz pracę w teatrze. Teatr staje się w powieści przestrzenią jeszcze bardziej opresyjną niż ta domowa. To właśnie w teatrze Teresa boleśnie się przekonuje, że potrzeba samostanowienia i pracy zawodowej nierzadko wiąże się z nieustannym proszeniem o bycie zauważoną, o należne wynagrodzenie, a także z koniecznością odpierania nachalnych zalotów mężczyzn. Przestrzeń Strachów jest opresyjna, podobnie zresztą jak zachowania niektórych bohaterów – szczególnie mężczyzn próbujących sprowadzić zawód tancerki rewiowej do roli „pani do towarzystwa”. Ciało, które do tej pory było dla Teresy swoistym atutem, narzędziem, dzięki któremu mogła zarabiać jako tancerka, teraz stało się pustą przestrzenią, niewypełnioną ani wymarzonymi aktywnościami, ani nawet jedzeniem. Ciało staje się bowiem u Ukniewskiej przestrzenią działania zła i nadużyć i „strachów”.

W przypadku powieści *Madam Frankensztajn* obserwować możemy podobną, choć nie tożsamą, próbę syntezy społecznej opresji z przestrzenią. Powieść rozpoczyna się od opisu typowej dla czasów PRL sklepowej kolejki. Przestrzeń sklepu jest dla głównej bohaterki powieści duszna, niekomfortowa, przypomina o niechybnej porażce.

To, że towar przyjęto, poczułam na pękających żebrach. Zanim zdążyłam przyjąć jakąkolwiek obronną postawę, stojąca przy mnie, w czerwonym berecie stojąca, właściwie na moim miejscu stojąca kobieta zrobiła taki ruch biodrami, że zostałam wypłuta z kolejki jak wybity ząb. Sprawdziłam guziki. Nie dostanę się do środka – pomyślałam. – Nie kupię karpia – pomyślałam. Rozmazałam łzę po policzku. – Nie pójdę do domu – pomyślałam. – Mam w torebce żyletkę, szkoda, że nie jestem mężczyzną – pomyślałam [Madam Frankensztajn, 11].

Sytuacja brutalnego wypchnięcia z kolejki staje się dla Marysi punktem wyjścia do rozważań na temat jej pozycji w rodzinie, a także społeczeństwie. Lepiej byłoby być mężczyzną – mogłaby sobie

³⁷W prozie dwudziestolecia międzywojennego nierzadko podejmowana była tematyka trudnych warunków mieszkaniowych, które bezpośrednio wpływały na dobrostan i życie bohaterów. Przykładem może być środowiskowa powieść *Wspólny pokój* Zbigniewa Uniłowskiego, która traktuje o życiu i codzienności artystów. Zob. Zbigniew Uniłowski, *Wspólny pokój* (Warszawa: Wydawnictwo Współczesne, 1932).

wówczas pozwolić na reakcję na zachowanie kobiety w czerwonym berecie. Jej pozycja społeczna, a także płeć wymagają od niej określonego typu postępowania. Przytłaczająca przestrzeń sklepu jest więzieniem – wcale nie dlatego, że fizycznie brakuje w niej miejsca, uniemożliwia swobodę ruchów, ale przede wszystkim z powodu ograniczeń systemowych. Komunistyczna ideologia, gospodarka centralnie planowana, kolejki i wszelkie „braki” – nie tylko towarów, ale i perspektyw.

Wysłałam do ubikacji jak do biura. Usiadłam na klozetowej desce. Zahaczyłam drzwi. Zamknęłam piękące oczy. Smród mi nie przeszkadzał. Prawie całe życie spędziłam w małych, śmierdzących pomieszczeniach. Wojna: noc w noc, w kiskowatym, ciemnym, gliniastym, wydrążonym pod stodołą schronie, daleko, daleko, w Bieszczadach. Około trzynastu lat tu, w leśnobrzeskiej kuchni, na kozetce wsuniętej głęboko pod zlew. Teraz śpię w tym samym miejscu, na tej samej kozetce, a w tym samym zlewie gulgocią tłuste pomyje. Pięć lat studiów w Warszawie, w służbówce bez okna. Pięć lat z Emerykiem w wynajętej na Saskiej Kępie łazience z oknem. [...] Gdyby do któregośkolwiek z tych moich pomieszczeń wszedł morderca, nie byłoby się gdzie wycofać [...] [*Madam Frankensztajn*, 13].

Pomieszczenia głównej bohaterki to przestrzenie ciasne, niedostosowane do jej potrzeb, brudne i odpychające. Nie powinien dziwić więc fakt, że tytułowa Madam zostaje znaleziona właśnie przy śmietniku. Przestrzeń w powieści Oryszyn wzmacnia poczucie alienacji, niedopasowania. Życie w komunistycznym systemie jest dla Marysi doświadczeniem nieustannie przypominającym o braku przynależności, życiu w cieniu rodzinnych, wojennych traum.

Autobiograficzny potencjał geopoetyki – o kreacji przestrzeni w prozie Magdaleny Tulli i Joanny Bator

W polskiej literaturze najnowszej już od wielu lat obserwować możemy niesłabnące zainteresowanie literackimi topografiami, zwrotem przestrzennym, geopoetyką. Określenie ram znaczeniowych tychże pojęć zawdzięczamy przede wszystkim pracom Elżbiety Rybickiej³⁸, które w znaczący sposób przyczyniły się do pogłębienia refleksji na temat przestrzennych kontekstów literatury. Trzeba jednak zauważyć, że geopoetyka – w najnowszym stanie badań – nie jest już wyłącznie sposobem na określenie związku między twórczością literacką a miejscem, lecz staje się swoistą metodą badawczą, a także interpretacyjną, która ma charakter interdyscyplinarny. Wspomniana interdyscyplinarność pozwala włączyć w krąg rozważań na temat przestrzeni również badania z zakresu studiów nad pamięcią oraz autobiografizmu.

Autobiografizm w twórczości Magdaleny Tulli w literaturze przedmiotu często ujmowany jest na podstawie zagadnienia rodzinnej traumy, trudnych relacji z matką, a także dorastania w środowisku, które nie potrafi wspierać i akceptować. Lektura *Szumu* i *Włoskich szpilek* pozwala jednak uzupełnić powyższe kategorie interpretacyjne o konteksty przestrzenne.

W *Szumie* interesującą przestrzenią jest las. Las, który okazuje się ostoją dla emocjonalnie skrzywdzonej dziewczynki, pokazuje jej nową, nieznaną dotąd przestrzeń – wolną, pozbawioną

³⁸Zob. Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (Kraków: Universitas, 2014).

ciasnoty, zarówno mentalnej, jak i tej pozostającej w sferze realiów. We *Włoskich szpilkach* szczególnie widoczna jest opozycja Mediolan–Warszawa. Autobiograficzne odczytanie tejże binarności jest jak najbardziej uprawomocnione, gdyż rodzina autorki w istocie była polsko-włoska. Ojciec głównej bohaterki powieści nie mieszka na stałe w Polsce, a włoska rzeczywistość jest częścią wspomnień i historii dorastającej w Warszawie dziewczynki. Włochy to miejsce, do którego jeździ się na wakacje, a Warszawa jest przestrzenią szarej codzienności.

Wydawało się, że z dwóch światów, z których jeden był piękny, drugi brzydki, jeden uprzejmy, drugi nieprzyjazny, prawdziwy może być tylko jeden. Podpowiadano nam, że to ten brzydki i nieprzyjazny. Przy każdej okazji byliśmy zresztą przekonywani, że jest lepszy i uczciwszy, a nawet, właśnie za sprawą swojej brzydoty, piękniejszy od tamtego [*Włoskie szpilki*, 97].

Obie przestrzenie są zakorzenione w jednostkowym doświadczeniu głównej bohaterki powieści, choć – jak można zauważyć – w zupełnie różny sposób. Powojenna Polska to kraj, którym rządzi trauma, a także lęk o przyszłość. Zupełnie inaczej przedstawiony zostaje Mediolan; bezimienna narratorka konstatuje, że „drzewa i budynki prezentowały się dziwnie bez tej powłoki szarości, do której byłam przyzwyczajona” (*Włoskie szpilki*, 96).

Wspomniana trauma i lęk opisywać mogą nie tylko Warszawę, ale również obozowe doświadczenie matki. Obóz staje się w prozie Tulli miejscem autobiograficznym, miejscem pamięci, które zostało zapisane w rodzinnej historii. Typologia Małgorzaty Czerwińskiej zakłada istnienie co najmniej kilku typów miejsc autobiograficznych, w przypadku kreacji obozu zagłady prozy Tulli powiedzieć możemy o „miejscu wyobrażonym”:

W kreacji autobiograficznych miejsc w y o b r a ż o n y c h, to jest stworzonych w odniesieniu do obszaru geograficznego, którego pisarz nie poznał osobiście, nie miał okazji się w nim znaleźć, kluczową rolę odgrywa tradycja rodzinna. Genealogia, która jest ważna dla miejsc wspominanych, w wypadku wyobrażonych staje się po prostu fundamentem konstrukcji. Dotyczy to przede wszystkim drugiego pokolenia migrantów. Przeszłość jest dla nich dostępna nie dzięki własnej pamięci, ale dzięki wyobraźniowemu zakorzenieniu się w niedostępnej przestrzeni, której obraz powstaje jako efekt oddziaływania rodzinnego i kulturowego mitu, bez konfrontacji z osobistym pozawerbalnym doświadczeniem³⁹.

Miejsce wyobrażone ma rzecz jasna związek z kategorią postpamięci – obóz jest przestrzenią poznaną wyłącznie przez historię matki, która przeżyła tam ogromną osobistą tragedię. Myślę jednak, że – poza kategorią „wyobrażenia” – owo specyficzne miejsce pamięci można opisać również przez „rozproszenie”. Rozproszona przestrzeń obozu jest w istocie powiązana transgresyjną postawą matki, która oscylowała wokół płynności mechanizmów pamięci – choroba Alzheimera zabiera wspomnienia, ale przecież nie na stałe. Wspomnienia są przechowywane przez córkę, która stała się spadkobierczynią narracji matki o przestrzeniach (nie)zapomnianych. Obóz jest więc, z jednej strony wyobrażonym miejscem, z drugiej zaś – rozproszeniem.

Kreacja autobiograficznych miejsc powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator pozostaje zbliżona do tych stwarzanych w prozie Magdaleny Tulli. Obie autorki łączą bowiem doświadczenie

³⁹Czerwińska, 194.

autobiograficzne z bytowaniem w przestrzeni, która to doświadczenie buduje i tworzy. W powieści *Ciemno, prawie noc* opowieść o mieście wykracza poza ramy narracji o miejscu. Autobiograficzny potencjał geopoetyki wyznacza przede wszystkim skupienie uwagi autorki na miejscach, które dobrze znała – Wałbrzych był bowiem rodzinnym miastem Bator. Autorka nie chce, aby utożsamiać ją z narratorką powieści, można natomiast powiedzieć, że Wałbrzych staje się przestrzenią autobiograficzną między innymi poprzez działanie wspomnianych wcześniej „zahaczek”.

Wałbrzych staje się więc specyficznym miejscem pamięci, które pozbawione jest rzecz jasna przymiotów sakralizacji – jest to w istocie antymodel literatury małych ojczyzn. W Wałbrzychu dominuje to, co brzydkie, nieoswojone i architektonicznie niezachwycające. Zewnętrzny wygląd miasta odzwierciedla jego wewnętrzną pustkę. Alicja na co dzień mieszka w Warszawie – mieście pełnym perspektyw, nowoczesnym. Geopoetyka w powieści Bator czerpie rzecz jasna z kulturowych stereotypów – opozycją do zaniedbanego Wałbrzycha staje się zmodernizowany Wrocław. Wspomniane stereotypy wydają się jednak bardzo uprawomocnione w fabule powieści. Wałbrzych jest odrażający – tak samo jak odrażające są zachowania jego mieszkańców, zło kiełkuje w niezasiedlonych tożsamościowo przestrzeniach. Wałbrzych nie ma bowiem tożsamości, która mogłaby zostać wartościowana pozytywnie.

Patrzyłam na ludzi szybko znikających w podziemnym przejściu i ogarniało mnie poczucie samotności tak dominującej, że z trudem zmusiłam się, by ruszyć w kierunku dworca. Budynek w środku okazał się wymarły. Na ścianie ktoś napisał: „Górnik chuje” i „Górnik pany”, może przyjezdny sam miał dokonać wyboru, by przypieczętować swój los, zanim jeszcze wyjdzie w miasto [*Ciemno, prawie noc*, 13].

Patrzyłam na uśpione miasto [...] kino Apollo z obdrapaną fasadą w jagodowym kolorze, cukiernia Oleńka wciąż oferująca pączki i torty okolicznościowe, resztką sił trzymające się w pionie romskie kamienice przy ulicy Pocztowej [*Ciemno, prawie noc*, 15].

Wałbrzych powitał Alicję chłodem, osobliwością i trudnym do zdefiniowania poczuciem alienacji. Widząc niszczące budynki, błakając się w kurzu papierosowego dymu i patrząc na odrażających przechodniów, narratorka dotkliwie odczuwa, że w mieście mieszka zło. Warto w tym miejscu przywołać za Agnieszką Czyżak kategorię „nie-miasta”, która nawiązuje rzecz jasna do nie-miejsca Marca Augé⁴⁰ – Wałbrzych to przestrzeń „obca, pozbawiona pozytywnych wartości, niemożliwa do oswojenia i uznania za własną”⁴¹.

Przestrzeń miejska nie jest jednak jedyną, po której porusza się Alicja Tabor. Główna bohaterka, a zarazem narratorka powieści powraca do swojego domu rodzinnego, swoistego nie-miejsca. Dom staje się, podobnie jak Wałbrzych, miejscem pamięci. Miejscem przechowywującym wspomnienia i traumy. Dzieciństwo Alicji, w dysfunkcyjnym domu, można rozumieć analogicznie do kreacji Wałbrzycha – pamięć miasta staje się pamięcią indywidualną. Bator tworzy palimpsestową narrację, historie nakładają się na siebie, tworząc tym samym jeszcze bardziej skomplikowany i niejednorodny obraz.

⁴⁰Marc Augé, „Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)”, tłum. Adam Dziadek, *Teksty Drugie* 4 (2008): 127–140.

⁴¹Agnieszka Czyżak, „Nie-Miasto Joanny Bator”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica* 2 (2014): 46–47.

Autobiograficzne światy – poetyka i forma. Zakończenie

Badanie kategorii autobiografizmu w polskim pisarstwie kobiet nie opiera się wyłącznie na zrekonstruowaniu indywidualnego doświadczenia w kontekstach zewnętrznych i przestrzennych. Równie istotna jest próba identyfikacji formy, która buduje autobiograficzne narracje. Techniki konstruowania opowieści w omawianych powieściach są bardzo różne, łączy je natomiast dbałość o skupienie uwagi na kobiecym punkcie widzenia, który w przypadku pisarstwa kobiet jest, i powinien być, dominujący. Nie dziwi więc fakt, iż najczęściej wykorzystywana jest, stosując typologię Stanzla, sytuacja narracyjna wypowiedzi pierwszoosobowej (w przypadku Oryszyn, Tulli i Bator) oraz sytuacja narracyjna personalna (w przypadku Ukniewskiej)⁴². Narracja pierwszoosobowa wydaje się najbardziej przystająca do oddania autobiograficznego doświadczenia techniką snucia opowieści. Tylko pozornie. Autobiografizm, również w sferze narracyjnej, może być grą, która szyfruje treści.

Autorska kontrasygnata autobiografizmu, w mojej ocenie, nie jest warunkiem koniecznym. Jeśli jednak założymy, że autorka przyznaje, iż powieść powstała na kanwie jej wspomnień, doświadczeń, to nie zmienia to faktu, iż literacki autobiografizm zawsze jest kreacją – podmiotu, sytuacji narracyjnej, a także zdarzeń, które mogą mieć umocowanie w rzeczywistości, ale zostają przefiltrowane przez fikcjonalność powieściową.

Jak więc wyrazić autobiograficzne doświadczenie, aby życiopisanie nie stało się konfesyjne, tylko twórcze? Kluczowa jest tutaj narracja, która z jednej strony odsłania, a z drugiej szyfruje treści, skupia uwagę na podmiocie przeżywającym, którego doświadczenia i perspektywa stają się wiodące. Formalne wyznaczniki autobiografizmu są bardzo płynne, każdy tekst jest bowiem dla siebie odrębną teorią, a powieściowa kreacja podmiotu, która nosi znamiona fikcjonalności, nie wyklucza biograficznej lektury. Dlatego właśnie uważam, iż pojęcie autofikcji nie powinno być interpretowane w separacji od autobiografizmu. Każda autofikcja jest autobiograficzna, ale każdy autobiografizm jest autofikcyjną kreacją podmiotu. Przedrostek „auto” oznacza wiwisekcję, wgląd w siebie, który nie wyklucza jednak fikcjonalności.

Wszystkie omówione tu powieści łączy niewątpliwie jedno: balansowanie na granicy rekonstrukcji i dekonstrukcji autobiograficznego doświadczenia. Życie każdej z bohaterek powyższych powieści okazuje się swoistym zmaganiem – z systemem, z przeszłością, z rodziną. Zmagania pozostają, w przestrzeni powieści, jawne, choć w jakiś sposób jednak ukryte. Podobnie zresztą jak autobiograficzne nawiązania. Dlatego właśnie tak istotna w przypadku badania kategorii autobiografizmu w polskim pisarstwie kobiet wydaje mi się metafora fal – fal, które rozmywają doświadczenie. Jego rekonstrukcja jest więc wspólnym zadaniem – autorki, czytelniczki i całej wspólnoty interpretacyjnej, która widzi w kobiecym doświadczeniu kreacyjny potencjał.

⁴²Zob. Franz Stanzel, „Typowe formy powieści”, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Antologia, wybór, oprac., tłum. Ryszard Handke (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980), 253.

Bibliografia

- Bator, Joanna. *Ciemno, prawie noc*. Wyd. VI. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2012.
- – –. *Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*. Kraków: Znak, 2020.
- Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. *Jaka piękna iluzja*. Kraków: Znak, 2017.
- Oryszyn, Zyta. *Madam Frankensztajn. Czarna iluminacja*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2009.
- Tulli, Magdalena. *Sny i kamienie*. Warszawa: Open, 1995.
- – –. *Szum*. Kraków: Znak, 2014.
- – –. *Tryby*. Warszawa: WAB, 2003.
- – –. *Włoskie szpilki*. Wyd. III. Warszawa: Nisza, 2014.
- Ukiewska, Maria. *Strachy*. Wyd. VII. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2016.
- Uniłowski, Zbigniew. *Wspólny pokój*. Warszawa: Wydawnictwo Współczesne, 1932.
- Augé, Marc. „Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)”. Tłum. Dziadek Adam. *Teksty Drugie* 4 (2008): 127–140.
- Baranowska, Agnieszka. „To nie mój pamiętnik”. W teście: *Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej*, 236–248. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Bednarek, Magdalena. „Powieść o kobiecym dojrzwaniu”. W: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. Ewa Kraskowska, Bogumiła Kaniewska, 55–74. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Borkowska, Grażyna. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1996.
- Czerwińska, Małgorzata. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.
- Czyżak, Agnieszka. „Nie-Miasto Joanny Bator”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica* 2 (2014): 43–50.
- – –. „Przepisywanie siebie, przepisywanie obcości – przypadek Zyty Oryszyn”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014): 99–109.
- Dzika-Jurek, Kamila. „«Setka szarych palt». (Nie)świadomość Zagłady w powieści «Skaza» Magdaleny Tulli”. *Teksty Drugie* 5 (2013): 25–41.
- Galant, Arleta. „Dywersje Zyty Oryszyn”. W: *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. Inga Iwasiów, Arleta Galant, 329–342. Kraków: Universitas, 2011.
- – –. „Na falach, ładach, marginesach. O metaforach i możliwościach feministycznej historii literatury”. *Forum Poetyki* 10 (2017): 22–29.
- – –. „Wariatki na prowincji. Pisarstwo Zyty Oryszyn”. W teście: *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku*, 28–52. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- Głowacka, Dorota. „Wśluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda”. *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 41–59.
- Janion, Maria. „Upiór z Upity. Wobec milczenia trupa”. W teście: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, 125–161. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Kraskowska, Ewa. „Powieść kobieca w czasach PRL”. W: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. Ewa Kraskowska, Bogumiła Kaniewska, 75–109. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Lejeune, Philippe. „Pakt autobiograficzny”. Tłum. Aleksander Wit Labuda. *Teksty* 5 (1975): 31–49.
- Łebkowska, Anna. „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”. *Teksty Drugie* 4 (2011): 11–27.
- Miller, Nancy K. „Archnologie: kobieta, tekst i krytyka”. Tłum. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, 487–513. Kraków: Znak, 2006.

- Pekaniec, Anna. „Zamiast wstępu. Kilka wyjaśnień”. W tejże: *Uskoki i kontynuacje. Literatura kobiet w pierwszych dekadach XX wieku*, 7-16. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2023.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- Stanzel, Franz. „Typowe formy powieści”. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór, oprac., tłum. Ryszard Handke, 237–287. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Świerkosz, Monika. „Atena i Arachne. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego”. W tejże: *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, 17–49. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Tabaszewska, Justyna. „Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2013): 53–72.
- – –. „Zatarte tryby teraźniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli”. *Teksty Drugie* 5 (2020): 96–120.
- Ubertowska, Aleksandra. *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków: Universitas, 2007.
- Wiegandt, Ewa. „«To» Magdaleny Tulli”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 22 (2013): 143–156.

SŁOWA KLUCZOWE:

E M A N C Y P A C J A

A U T O B I O G R A F I Z M

p i s a r s t w o k o b i e t

ABSTRAKT:

Refleksja naukowa dotycząca obecności autobiografizmu w pisarstwie kobiet jest doskonale znana polskiej myśli literaturoznawczej. Jednakże, w świetle istnienia najnowszych teorii literatury, wspomnianą kategorię można badać przy użyciu nowych narzędzi, które redefiniują i dekonstruuja autobiograficzne praktyki interpretacyjne opierające się na pakiecie z czytelnikiem/czytelniczką. Lektura powieści Marii Ukniewskiej, Zyty Oryszyn, Magdaleny Tulli oraz Joanny Bator, które stanowią egzemplifikację w niniejszej pracy, uzupełnia teoretyczną kategorię autobiografizmu o konteksty związane z doświadczeniem osobistym i generacyjnym, przestrzenią oraz formą. Wszystkie wspomniane powieści, choć eksponują „ja” w różny sposób, skupiają się na kobiecej podmiotowości – nierzadko zdeterminowanej przez czynniki natury zewnętrznej – a także pozwalają na sformułowanie wniosku, iż autobiograficzne odczytanie nie potrzebuje odautorskiej kontrasygnaty – może być trybem lektury.

TRAUMA

miejsca autobiograficzne

powieść

NOTA O AUTORCE:

Natalia Teklik – studentka drugiego roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem prozy autobiograficznej, autofikcyjnej i psychologicznej, oraz współczesny dyskurs teoretycznoliteracki. Publikowała w „Czasie Kultury” i „Poznańskich Studiach Polonistycznych”.