



Anna Zatora

Saga rodzinna w literaturze polskiej XXI wieku

Konwencja czy kontestacja?



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

**Saga rodzinna
w literaturze
polskiej
XXI wieku**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Anna Zatora

**Saga rodzinna
w literaturze
polskiej
XXI wieku**

Konwencja czy kontestacja?

 **WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2022

Anna Zatora (ORCID: 0000-0003-4597-5568) – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego, 90-237 Łódź, ul. Matejki 32/38

RECENZENTKI

Ewa Kraskowska, Anna Pekaniec

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA

Rozalia Wojkiewicz

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Na okładce wykorzystano obraz Granta Wooda, *American Gothic*, ok. 1930
(The Art Institute of Chicago Museum), Wikimedia

© Copyright by Anna Zatora, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10507.21.0.M

Publikacja opiniowana w trybie podwójnie ślepych recenzji

Ark. wyd. 20,2; ark. druk. 20,875

ISBN 978-83-8220-815-3

e-ISBN 978-83-8220-816-0

<https://doi.org/10.18778/8220-815-3>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

*Pierwszej Czytelniczce –
zamiast powieści o elfach*

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	11
Podziękowania	17
CZĘŚĆ I	
Rodzina w kulturze	19
Rozdział 1	
Antropologia i historia rodziny	21
1.1. Szachownica pokrewieństwa. Notatki z antropologii rodziny	21
1.2. Od patriarchy do „nowego ojca”. Zarys historii rodziny	27
1.3. System i walka o władzę. Rodzina a państwo	40
Rozdział 2	
Krytyka tradycyjnego modelu rodziny	49
2.1. Macierzyństwo i córkostwo	50
2.2. Męskim okiem	53
2.3. Figury matki i ojca	57
Rozdział 3	
Jeśli nie tylko tradycyjna rodzina, to co?	61
3.1. Alternatywne modele rodziny	61
3.2. Rodziny nieheteronormatywne	66
3.3. Fantazmat Matki Polki – utracony czy odzyskany?	69
CZĘŚĆ II	
Saga rodzinna – konceptualizacja	77
Rozdział 1	
Wprowadzenie do genologii kulturowej	79
1.1. Spór o metodę	80
1.2. Gatunki, które żyją	82

Rozdział 2	
Saga – długa historia gatunku	87
2.1. Problemy z nomenklaturą	88
2.2. Saga historyczna i współczesna: ujęcie diachroniczne	91
2.2.1. Sagi staroislandzkie	92
2.2.2. Współczesne rozumienie terminu <i>saga</i>	93
2.3. Saga rodzinna a pokrewne odmiany gatunkowe	95
2.4. Tradycyjna saga rodzinna – zarys koncepcji gatunku	98
Rozdział 3	
Saga rodzinna – ujęcie kulturowe	103
3.1. Od dziejów świata do dziejów człowieka	104
3.2. Czy saga ma płęć?	106
3.3. Literacka (arcy)narracja rodzinna w Polsce	109
3.3.1. Gniazdo rodzinne z orłem białym	111
3.3.2. „Ucieczka z rodzinnego domu” i nostalgiczne powroty	117
3.3.3. Niepopularna erozja patriarchy	122
3.3.4. Rodzinne (auto)biografie	132
CZEŚĆ III	
Sagi powieściowe konwencjonalne	137
Rozdział 1	
Gdzie kończy się romans? Popularna literatura kobieca	139
1.1. Kobiecte czy(li) feministyczne?	142
1.2. Mistyka romansu	147
1.3. Literatura na pocieszenie	150
Rozdział 2	
Iluzja matriarchatu. Mazurska saga Małgorzaty Kalicińskiej	155
2.1. Obfitość języka	155
2.2. Szczęśliwa kura domowa	158
2.3. Babskie centrum świata	162
Rozdział 3	
Przyspieszony kurs historii XX wieku. Stulecie Winnych Albeny Grabowskiej	167
3.1. Klisze historyczne	167
3.2. Stulecie kobiet	173
3.3. (Nie)Konwencjonalna perspektywa	176

Rozdział 4	
Saga ze srebrnego ekranu. Rodzina O. Ewy Anny Madeyskiej	181
4.1. Telesaga a tradycja literacka.....	181
4.2. Poetyka (tele)sagi.....	185
4.3. Stara, poczciwa saga rodzinna?	188
Rozdział 5	
Konserwatywna niekonwencjonalność – czy istnieje złoty środek?..	193
CZĘŚĆ IV	
Sagi powieściowe kontestacyjne	197
Rozdział 1	
Arcynarracja rodzinna w odwrocie	199
Rozdział 2	
Pamięć z pokolenia na pokolenie. Włoskie szpilki i Szum Magdaleny Tulli	201
2.1. <i>Włoskie szpilki i Szum</i> jako cykl narracyjny	202
2.2. Poetyka choroby, poetyka zagłady	205
2.3. Rodzina i wojna	208
2.4. Piętno zbiorowej pamięci	214
Rozdział 3	
Co komu pisane, temu w wodę kamień? Piaskowa Góra Joanny Bator ..	217
3.1. Saga na opak	218
3.2. Nieobecny ojciec.....	221
3.3. Niecielesna matka.....	223
3.4. Przesiedlona tożsamość.....	228
Rozdział 4	
Sny o mieszczańskiej potędze. Chochoły Wita Szostaka	233
4.1. Chochołowy sen	234
4.2. Maski i tożsamości	238
4.3. Upadek Domu Chochołów	243
4.4. Zatopione miasto	246
Rozdział 5	
Smutny patriarchat. Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya Jacka Dehnela	251
5.1. Ekfrazja życia rodzinnego	252

5.2. Zawiedziony pigmalionizm	256
5.3. Dom jest grobem kobiety	262
5.4. Kostium historyczny	265
 Rozdział 6	
Kontestacja mitu rodzinnego	269
 Zamiast zakończenia	
Czas antysagi rodzinnej?	273
Saga na rozdrożu: konwencja/kontestacja	274
Antysaga rodzinna	281
Drogi opowieści rodzinnej	285
 Bibliografia	293
Analizowany materiał literacki	293
Dopowiedzenia	293
Opracowania i konteksty	293
 Streszczenie	321
Abstract	323
 Indeks osobowy	325

WPROWADZENIE

Opowiadamy sagą i definiujemy się nią. Własna saga rodzinna pozwala nam określić miejsce w świecie i daje poczucie tożsamości, jednak często robi to wbrew naszej woli, narzucając wizję życia, której już nie chcemy. Nie chcemy być jak nasze babki, nasi ojcowie czy nawet nasze rodzeństwo, choć ich kochamy. Chcemy też móc ich nie kochać i iść własną drogą. Niezależnie od relacji z rodziną czy też ich braku każdy z nas stanowi część jakiejś rodzinnej sagi, którą opowiada i w której chce się odnaleźć albo zupełnie od niej odciąć. Możemy przyjąć tę opowieść jako swoją i przekazywać ją dalej, możemy też z nią walczyć albo negować jej sens. Mamy prawo do wyboru i coraz śmieiej z niego korzystamy, zakładając własne rodziny – złożone z męża, żony i dziecka, babci i wnuczki czy dwóch mężczyzn i psa.

Jak wszystkie zmiany społeczne, przeobrażająca się wciąż narracja rodzinna także znajduje swoje odbicie w kulturze, co być może jest truizmem, jednak wartym podkreślenia. Jako badaczkę literatury interesują mnie przede wszystkim pisane opowieści rodzinne, zarówno sentymentalne podróże w przeszłość, jak i pełne goryczy, krytyczne wobec rozczarowującego modelu życia poprzednich pokoleń. Jeszcze ciekawsze są sagi niuansujące ten podział, niepozwalające na łatwą klasyfikację.

Badanie sag wymaga uwzględnienia po pierwsze historycznie ewoluujących modeli rodziny, po drugie zaś – modeli opowiadania, ich nowatorstwa względem konwencji gatunkowej. Czy tęsknimy dzisiaj za epickimi rozlewnymi narracjami Thomasa Manna albo Johna Galsworthy'ego? Tak, a świadczą o tym powroty do obszernych, wielopokoleniowych powieści rodzinnych snutych linearnie i prowadzących nas chronologicznie poprzez najważniejsze wydarzenia historyczne. Przełom XX i XXI wieku w literaturze polskiej, również europejskiej i amerykańskiej, przyniósł powrót sagi rodzinnej – gatunku, który wykrystalizował się pod koniec XIX wieku, a triumfy święcił na początku wieku XX. Minęło zatem sto lat od szczytu kariery sagi, jej ranga spadła, utrzymując się głównie w literaturze popularnej, by na nowo ukazać swój potencjał w czasach, gdy wydawało się już, że czytelnicy stracili zaufanie do Wielkich Narracji (zob. Lyotard 1997).

Dziś nie ulegamy tak łatwo czarowi dawnych opowieści. Choć powrót do dzieciństwa najczęściej porusza w nas sentymentalne struny, a od XVIII- czy XIX-wiecznych historii oczekujemy pięknych strojów i wykwintnych manier, to za mało. Nie wystarczy kilka pokoleń bohaterów, rodowe tajemnice, stara posiadłość i wir historycznych wydarzeń, by stworzyć sagę rodzinną będącą czymś

więcej niż *guilty pleasure*, lekturą do tramwaju czy do poduszki. Pisarze sięgają po opowieści rodzinne również, by powiedzieć coś więcej o naszej (swojej) tożsamości, a robią to w inspirująco i zachwycająco różny sposób – od monumentalnej, przytłaczającej szczegółowością *Mojej walki* Karla Ovego Knausgård (Norwegia 2009) i gorzkiego *Spadku* Vigdis Hjorth (Norwegia 2016) poprzez szlachecką sagę Kristiny Sabaliauskaitė *Silva rerum* (Litwa 2008) i bynajmniej nieszlachecki cykl neapolitański Eleny Ferrante (Włochy 2011) oraz wiwisekcję tożsamości narodowej naznaczonej wojną w *Muzeum porzuconych sekretów* Oksany Zabuzko (Ukraina 2010) po na wskroś amerykańską *Elegię dla bidoków* J.D. Vance’a (USA 2016), będącą nie tylko rodzinną historią, ale i ambitnym studium społecznym. Powstające w latach 2005–2015 polskie utwory literackie o tematyce rodzinnej, które wybrałam jako materiał do pracy badawczej, pokazują, jak w różny sposób można czerpać z modelu sagi i jak bardzo ewoluował do dziś ten model. W ciągu ostatniego roku (2020–2021) na polskim rynku wydawniczym pojawiło się kilka kolejnych powieści wartych uwagi i choć nie analizuję ich szczegółowo, wspominam o nich w zakończeniu monografii, ponieważ są symptomatyczne w kontekście sagowości jako kategorii literackiej.

Dla opisanego istniejącego już w badaniach, choć w rozproszeniu, wzorca tradycyjnej sagi rodzinnej konieczne jest wprowadzenie obejmujące rozważania na temat genologii i miejsca, jakie zajmuje w niej interesujący mnie gatunek. Na uwagę zasługuje również sam termin saga, niejednoznaczny i funkcjonujący na wiele sposobów w dzisiejszych badaniach literaturoznawczych, krytyce literackiej czy uzusie. Historia samego pojęcia – jego skandynawskie proveniencje, adaptacja na kontynencie europejskim i w końcu zawłaszczenie go przez mieszczchańską opowieść o dziejach rodu na tle ważnych wydarzeń społeczno-historycznych – prowadzi do pierwszej próby konceptualizacji gatunku, wskazania jego podstawowych cech i stworzenia definicji klasycznej sagi rodzinnej, typowej dla utworów ze szczytu jej popularności, takich jak *Saga rodu Forsythe’ów* Johna Galsworthy’ego czy *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Zastana formuła sagi nie wystarczy już bowiem, by zmieściły się w niej nowe reprezentacje literackie. Trzeba nowego ujęcia.

Stefania Skwarczyńska, uczona ważna dla moich badań, niejednokrotnie powracała do kwestii współlistnienia i współzależności gatunków literackich i rzeczywistości pozaliterackiej. Problem ten uwypukla się szczególnie w badaniach nad gatunkiem tak silnie związanym z kwestiami społecznymi jak saga rodzinna. Historia i obraz rodziny w kulturze to zagadnienia teoretyczno-życiowe, których nie sposób pominąć – jak badać powieści rodzinne w oderwaniu od funkcjonującego w danej społeczności i w danym czasie wzorca rodziny? Szczególnie istotny jest dla mnie okres dzielący wspomniane klasyczne sagi od analizowanych utworów najnowszych, a zatem czas najbardziej burzliwy dla tradycyjnego modelu rodziny, jaki znamy. Rozwój filozofii feministycznej zmienia myślenie kobiet i myślenie o kobietach; *gender studies* kontestują role społeczne (w tym role w ro-

dzinie) uznawane długo za neutralne; rodzinę nuklearną zaczynają zastępować alternatywne modele życia; dostrzegamy konwencjonalność dotychczasowych fantazmatów. Rozległość problematyki nie pozwala na dokonywanie szczegółowego przeglądu utworów podejmujących temat rodziny – skoncentrowałam zatem uwagę na kluczowych momentach i zwrotach, jakie następowały aż do początków XXI wieku, interesującego mnie najbardziej.

Jak trafnie zauważa Grzegorz Grochowski w publikacji *Pamięć gatunków*, poniekąd pokrewnej mojemu rozumieniu genologii, niewiele powstaje monografii poświęconych konkretnym gatunkom czy odmianom gatunkowym (zob. Grochowski 2018: 204). Badacz sam podąża „śladami pamięciowymi” różnych gatunków i koncentruje się na relacyjności, atrybucji i sposobach ich działania, opierając się m.in. na lekturze skierowanej ku sobie samej. Może się wydawać, że „aprobacyjne przywoływanie kobiecej perspektywy”, o którym pisze Grochowski, miałoby skłaniać do traktowania ustaleń gatunkowych i rodzajowych jako opresyjnych i do porzucania ich na rzecz praktyki lekturowej aleatorycznej – nastawionej na przypadkowe, jednostkowe odczytania – i konfesyjnego pisarstwa krytycznoliterackiego (zob. *écriture féminine*; Grochowski 2018: 104). Nie wymaga to jednak całkowitego porzucenia myślenia o tekstach w kategoriach gatunkowych – moglibyśmy stracić wówczas wiele możliwych odczytań, w tym właśnie możliwość podążania ścieżką swoistych przejęć/zawłaszczeń/odzyskań gatunków przez pisarki, czytelniczki, narratorki i bohaterki. Otwarcie na matrylinearność opowieści to bowiem jedna z dróg sagi rodzinnej, o których piszę. Decyduję się na mariaż genologii i studiów kulturowych, ponieważ, co podkreślają m.in. Dorota Korwin-Piotrowska i Dariusz Kulesza, nie ma powrotu do strukturalistycznego myślenia o gatunkach – zwłaszcza wobec wpływowej koncepcji „gatunków zmaconych” Clifforda Jamesa Geertza (zob. Geertz 1998), ale nie da się również zapomnieć tego, co było przed postmodernistycznym przełomem. „Bez tego rodzaju tradycji nie damy sobie rady” (Kulesza 2013: 49; Korwin-Piotrowska 2011: 84).

Podchodząc do analiz wybranych tekstów literackich, sięgam po rozróżnienie sag pod względem hipotetycznego/potencjalnego adresata i czerpię z wciąż wykorzystywanego przez badaczy podziału na literaturę popularną i wysoką/artystyczną/głównego nurtu, dodając do niego tzw. literaturę środka, o podwójnym adresie odbiorczym. Piszę o dwóch drogach, jakimi podąża tradycyjna saga rodzinna, o zmianach, jakie zaszły zarówno w poetyce, jak i problematyce literatury poświęconej relacjom międzypokoleniowym. Wybór materiału literackiego do analizy, spośród ogromnej ilości utworów fikcyjnych o tej tematyce, wymógł ograniczenie do dzieł reprezentatywnych dla różnych typów sag. Wychodząc od najbardziej popularnych i zbliżonych do klasycznego modelu obyczajowych powieści kobiecych – mazurskiej sagi Małgorzaty Kalicińskiej oraz trylogii *Stulecie Winnych* Ałbeny Grabowskiej – poprzez powieść-serial Ewy Anny Madeyskiej *Rodzina O.* dochodzę do dzieł w najciekawszy sposób

grających z pierwowzorem gatunkowym: *Włoskich szpilek* i *Szumu* Magdaleny Tulli (traktowanych jako cykl narracyjny), *Piaskowej Góry* Joanny Bator, *Chocholów* Wita Szostaka oraz *Saturna. Czarnych obrazów z życia mężczyzn z rodziny Goya* Jacka Dehnela. Utwory te są różne pod względem poetyki i podejścia do tematu; każdy z nich implikuje nieco inne narzędzia analityczne, w zależności od dominanty, jednak podstawowe kryterium i punkt wyjścia do analizy stanowi zawsze ich stosunek do tradycyjnej sagi rodzinnej rozumianej nie tylko jako szereg komponentów składających się na odmianę gatunkową, ale jako swoista wspólnota tekstów i fantazmatów.

Do analizy wybrałam utwory kontynuujące tradycyjną linię gatunku, jak i polemizujące z klasycznym modelem sagi. Układają się one na wyznaczonej osi w różnej odległości od skrajnych punktów, co sprawia, że wymykają się tradycyjnemu ujęciu genologicznemu, zaś ujęcie prototypowe czy kategoria – *nomen omen* – podobieństwa rodzinnego to wciąż za mało. Sięgnięcie po genologię kulturową pozwala natomiast otworzyć się na zmiany, jakie zaszły zarówno w problematyce powieści o tematyce rodzinnej (w modelu rodziny), jak i w poetyce gatunku; umożliwia zarazem pozostanie w kręgu badań literaturoznawczych.

Rodzina jako główny temat analizowanych utworów implikuje szerszą perspektywę badawczą: trudno przyglądać się opowieściom rodzinnym, nie uwzględniając choćby całego dyskursu wokół społecznych ról płci, relacji międzypokoleniowych, stosunku rodziny i władzy czy wpływu historii na losy i model rodziny. Te zagadnienia powracają w toku moich rozważań, towarzysząc kwestiom genologicznym – i odwrotnie. Innego podejścia badawczego wymagają powieści matrylinearne, ograniczające się do jednej tylko linii rodu, innego utwory nasycone intertekstualizmami kulturowymi, jeszcze innego te o pokawalkowanej narracji, składające się z krótkich form i zagęszczające czas do niekonkretnego teraz. Wciąż jednak mamy do czynienia z sagą rodzinną – sagą, której klasyczna formuła przestała mieścić rozrastający się, mutujący materiał literacki.

Tak o powieściach rodzinnych pisze Przemysław Czapliński:

Widzimy w nich proces kształtowania i narodzin wrażliwości jednostkowej; poznajemy samoświadomość podmiotu, który styka się z domowymi i szkolnymi treningami pobudzeń; obserwujemy społeczne mechanizmy i instytucje, które uczą opanowywania afektów; uczestniczymy w walce podmiotu o prawo do samodzielnego kształtowania własnych reakcji emocjonalnych i własnej ekspresji (Czapliński 2015: 376).

Słowa badacza odnoszą się do polskich powieści najnowszych wykraczających poza ramy dotychczasowej narracji o rodzinie. Warto zastanowić się nad zasadnością szukania dla nich nowej formuły – być może trzeba rozważyć pojęcie

antysagi¹ jako kontynuacji, a zarazem rozszerzenia/odwrócenia tradycyjnego modelu.

Umberto Eco, pisząc o sagach telewizyjnych, stwierdza:

Saga jest następstwem zdarzeń, pozornie zawsze nowych, które dotyczą, odmiennie niż w przypadku serii, „historycznego” rozwoju postaci lub raczej genealogii postaci. Bohaterowie starzeją się, saga jest historią o przekwitaniu (jednostek, rodzin, narodów, grup) (Eco 2012: 175, wyróżnienie oryginalne).

W przypadku sag literackich jest podobnie – mamy do czynienia z gatunkiem genealogicznym. Stwierdzenie, że o jego kształcie decydują zjawiska literacko-językowe na równi ze społecznymi, wydaje się oczywiste, jednakże chcę je podkreślić. Monografia, którą czytelnik ma przed sobą, stanowi bowiem studium gatunku wyjątkowo łatwo wchłaniającego doświadczenie społeczno-kulturowe – sagi rodzinnej, której skostniała formuła wymaga aktualizacji. Czy historia sagi jest historią o genologicznym przekwitaniu? Niechaj to pytanie towarzyszy lekturze².

¹ Jeżeli nie odnotowano inaczej, wyróżnienia – Anna Zatora. O „antysadze” tak pisał w 2004 roku Przemysław Czapliński, recenzując *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk: „Nie jest to *family story*, czyli ciepła narracja o bliskich związkach. To raczej antysaga, czyli opowieść o pozrywanych więzach rodzinnych, o zgubionych relacjach, o niemożności odnalezienia siebie w ogniwach rodzinnego łańcucha” (Czapliński 2004b: b.s.). Dziesięć lat później Juliusz Kurkiewicz używa określenia „saga na opak” w odniesieniu do *Piaskowej Góry* Joanny Bator (Kurkiewicz 2014), którą również „antysagą” nazwała wcześniej Katarzyna Chmielewska (Chmielewska 2011). Ryszard Koziołek określa tak z kolei *Dracha* Szczepana Twardocha (Koziołek 2014). Szerzej na temat antysagi piszę w zakończeniu.

² Podstawę ustaleń zawartych w niniejszej publikacji stanowi moja rozprawa doktorska *Poetyka sagi rodzinnej w literaturze polskiej XXI wieku w perspektywie genologii kulturowej*, obroniona na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego 22.01.2021 roku, znacząco uzupełniona i przekształcona po recenzjach.

PODZIĘKOWANIA

Dziękuję Uniwersytetowi Łódzkiemu – jako jednostce naukowej, w ramach której mogłam realizować swoje badania, ale również jako wspólnocie, w której poznałam wielu wspaniałych ludzi. Dziękuję Pracownikom Katedry Teorii Literatury UŁ za to, że mogłam liczyć na ich wsparcie i doświadczenie, a zwłaszcza Profesorowi Jarosławowi Płuciennikowi, towarzyszącemu mi w drodze badawczej od samego początku i mającemu o mnie lepsze zdanie niż ja sama. Dziękuję wspaniałemu Zespołowi Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego za nieustający doping i wiarę w moje możliwości wtedy, kiedy mnie jej brakowało. Dziękuję Profesor Krystynie Pietrych, od której uczyłam się czytania literatury. Dziękuję znakomitym Badaczkom – Profesor Indze Iwasiów i Profesor Bogumile Kaniewskiej – za wiele cennych komentarzy i niezwykłą intuicję naukową i czytelniczą. Dziękuję Recenzentkom publikacji – Profesor Ewie Kraskowskiej i Profesor Annie Pekaniec – za zwrócenie uwagi na miejsca wymagające dopowiedzeń i zniuansowania.

Dziękuję przede wszystkim Bliskim i Przyjaciółom za wyrozumiałość i za to, że moja saga rodzinna nie musi być konwencjonalna, by była dobra.

CZEŚĆ I

RODZINA W KULTURZE

*Tak się składa, że żyjemy sagą.
Lub staramy się ją przezwyciężyć.*

Inga Iwasiów (2008)

ROZDZIAŁ 1

ANTROPOLOGIA I HISTORIA RODZINY

Biologiczne i prawne komponenty definicji rodziny, czyli pokrewieństwo oraz małżeństwo, to filary chwiejące się dziś w posadach. Przemiany społeczno-polityczne, kulturowe, a także towarzyszący im rozwój nauki sprawiają, że nasze pojęcie rodziny wymaga co najmniej poszerzenia – XX i XXI wiek zweryfikowały założenie o prymacie modelu kobieta–mężczyzna–dziecko. Alternatywnych modeli rodziny poznajemy coraz więcej: od dobrze już zadomowionej w naszej kulturze kohabitacji przez związki nieheteronormatywne po rodziny niezwiązane ani pokrewieństwem, ani relacją o charakterze seksualnym czy miłosnym, takie jak kółko przyjaciół. Zanim jednak owa różnorodność, scharakteryzowana przeze mnie w rozdziale trzecim, doszła do głosu, minęło niejedno stulecie.

Historia rodziny stanowi ogromne pole badawcze, zgłębiane przez reprezentantów wielu dyscyplin naukowych. Nie sposób wyczerpująco przedstawić jej losów, nie pisząc wielotomowego monumentalnego dzieła, jednak badając gatunek literacki tak silnie związany z życiem i człowiekiem jak saga rodzinna, nie można metamorfoz rodziny przemilczeć. Niniejszy rozdział jest więc próbą przekrojowej charakterystyki przemian, jakie zaszły w myśleniu o rodzinie – przede wszystkim europejskiej i polskiej.

1.1. Szachownica pokrewieństwa Notatki z antropologii rodziny

Antropolodzy definiują pokrewieństwo jako stosunki między osobami oparte na pochodzeniu lub małżeństwie. „Jeśli osoby te uważają, że ich wzajemna relacja obejmuje wspólne pochodzenie, są krewnymi w wąskim znaczeniu tego słowa” – stwierdza Linda Stone, która w książce *Pokrewieństwo i płeć kulturowa* zajmuje się genderową analizą relacji rodzinnych między innymi wśród rdzennych mieszkańców Ameryki (Stone 2012: 20). Takie ujęcie¹ wskazuje na ważny

¹ Z uwagi na literaturoznawczy charakter badań pomijam inne ujęcia, choćby szczególnie opis socjologiczny czy ewolucjonistyczną charakterystykę pokrewieństwa. O ile socjologicznym ujęciem rodziny będę się zajmować przy okazji koniecznej charakterystyki jej współczesnych modeli, tak w tym przypadku odsyłam do nieomawianych przeze mnie źródeł. Zob. m.in.: *Geny, kultura i ewolucja człowieka. Synteza* 2009: 273–295; Szlendak 2015. Innymi aspektami pochodzenia rodziny zajmowała się – z punktu widzenia filozofii

aspekt przynależności do rodziny, a mianowicie na pewną dobrowolność – to członkowie wspólnoty ostatecznie decydują, czy i w jakim stopniu do niej należą. Ów antropologiczny punkt widzenia klóci się z popularnym poglądem, że krewnych się nie wybiera, a więzi rodzinne są pierwotne i niezbywalne.

W dziejach badań antropologicznych nad historią rodziny ulegały zmianie zarówno definicje pokrewieństwa czy powinowactwa, jak i postrzeganie relacji między członkami rodziny oraz relacji na osi rodzina – społeczeństwo. Niezmienne pozostaje uznanie rodziny za ważny element organizacji społecznej i dostrzeganie w niej szczególnych form więzi. Więzi te – zależnie od tego, co dana epoka wysuwała na piedestał – mogą być oparte na genach (krew, pochodzenie), prawie (małżeństwo, usynowienie, władza ojcowska) i wyborze (małżeństwo, rodzina z wyboru). Zdaniem Claude'a Lévi-Straussa są one kształtowane kulturowo i zmienne (Lévi-Strauss 1993), jednak do takiego poglądu prowadzi długa droga – warta przynajmniej szkicowego odtworzenia.

Wzrost zainteresowania tematyką rodzinną w badaniach naukowych na Zachodzie przypada na okres międzywojenny. Jedną z najważniejszych prac – będących pokłosiem tego etapu – jest *The Family* z 1964 roku autorstwa socjologa Williama J. Goode'a. Nie tylko socjolodzy dostrzegli wagę badań nad tym obszarem życia ludzkiego – do kluczowych i mających zasięg międzynarodowy należy zaliczyć prace m.in. Claude'a Lévi-Straussa, Bronisława Malinowskiego, Lewisa Henry'ego Morgana, Margaret Mead, Davida M. Schneidera, Marthy Nussbaum czy reprezentantów szkoły francuskiej: Jeana-Louisa Flandrina, Jacquesa Dupâquiera, a także Philippe'a Ariès'a oraz Georges'a Duby'ego redaktorów monumentalnej *Historii życia prywatnego* (*Histoire de la vie privée*, 1985). Na gruncie polskim rodziną zajmowano się przede wszystkim, prowadząc studia historyczne nad epokami dawnymi i koncentrując się na historii wychowania (Sierakowska 2003: 7–10). Spośród znaczących uczonych trzeba wskazać: Ludwika Krzywickiego, Stanisława Rychlińskiego, Floriana Znanińskiego, Józefa Chałasińskiego i Jana Stanisława Bystronia. Choć ustalenia wymienionych badaczy – tak polskich, jak i zagranicznych – są współcześnie poddawane krytycznej refleksji, stanowią kamienie milowe w rozwoju naukowego zainteresowania rodziną jako (dziś) najważniejszą komórką społeczną.

Już w 1913 roku, prowadząc badania terenowe wśród Aborygenów, Malinowski zwrócił uwagę na znaczenie rodziny. Dowodził, że rdzenni mieszkańcy Australii mają rodziny, przez co zakwestionował wcześniejsze twierdzenia, że ludy „prymitywne”, „dzikie” są ich pozbawione przez promiskuityzm i nie rozpoznają ojców czy nie znają więzi rodzinnych. Co ważne – Malinowski, odróżniając

analitycznej – Martha Nussbaum (m.in. w pracach *Women and Human Development: The Capabilities Approach* oraz *Love, Care, and Women's Dignity: The Family as a Privileged Community*), o czym wyczerpująco pisze Konrad Sawicki (Sawicki 2016: 81–92).

stosunek seksualny od prawowitego małżeństwa – „oddzielił zagadnienia zachowań seksualnych od kwestii uniwersalnego istnienia rodziny” (Collier, Rosaldo, Yanagisako 2007: 61). „Żadna kultura nie może istnieć” – twierdził polski antropolog – „jeżeli reprodukcja [...] nie jest związana z faktem legalnego ojcostwa, czyli stosunkiem, w którym matka i ojciec opiekują się dzieckiem przez długi czas” (Malinowski 1958: 76).

Tak radykalna teza była wówczas *novum*. W II połowie XIX i na początku XX wieku etnologowie próbowali uporządkować instytucje, w tym rodzinę, badane na całym świecie. Wychodzili z założenia, że nasze (zachodnie) instytucje są najbardziej rozwinięte, a zachowania ludów tzw. prymitywnych odzwierciedlają minione dzieje ludzkości (Lévi-Strauss 1993: 75); XIX-wieczna rodzina oparta była na małżeństwie monogamicznym, a u ludów „dzikich” mogło być przeciwnie. Oczywiście Malinowski również odnosił się do modelu rodziny zachodnioeuropejskiej (należało oczekiwać, że Aborygeni będą odczuwali te same emocje co rodzice np. Anglicy), a tym samym zuniwersalizował pojęcie rodziny. Zaproponowana przez niego ogólna definicja uwzględniająca funkcję wychowawczą – rodzina to osoby, które łączy więź emocjonalna, zajmujące się wychowywaniem małych dzieci w określonej przestrzeni fizycznej, ognisku domowym – z czasem została skrytykowana i wyparta (Collier, Rosaldo, Yanagisako 2007: 62), jednak długo stanowiła punkt wyjścia dla kolejnych badaczy.

Następcy Malinowskiego odsunęli ojca od rodziny jako mniej istotne ogniwo, ale nie kwestionowali innych twierdzeń antropologa. Rodzinę łączono więc z uniwersalną funkcją wychowawczą realizującą się w określonej przestrzeni (dom) oraz z towarzyszeniem określonych emocji (miłość rodzinna, miłość do potomstwa), a zatem z reprodukcją, opieką, sferą prywatną². Jak zauważają Sylvia Junko Yanagisako i Jane Fishburne Collier:

Do komórek społecznych uznawanych za oczywiste zaliczano „rodziny”, których istnienie antropologowie ciągle wszędzie odkrywali, myląc związki definiowane na podstawie genealogii z konkretnymi rodzajami znaczących kulturowo związków społecznych (Yanagisako, Collier 2007: 31).

Na znaczenie odrębności kulturowych zwrócił uwagę Lévi-Strauss. Zauważył, że w badaniach nad historią rodziny panuje tendencja, by uważać życie

² Twierdzenia Bronisława Malinowskiego i jego następców zostały później zrewidowane przez krytykę feministyczną. Badaczki, takie jak Jane Fishburne Collier, Michelle Zimbalist Rosaldo i Sylvia Junko Yanagisako zarzucają antropologowi nieuwzględnienie różnorodności form rodziny (m.in. kultur, w których dzieci nie są wychowywane przez rodziców) i ich zmienności w czasie. „Postęp” i uniwersalizowanie łączy natomiast z postkolonializmem i etnocentryzmem (*Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* 2014: 480; Collier, Rosaldo, Yanagisako 2007; Iwasiów 1994).

rodzinne za istniejące we wszystkich społecznościach ludzkich, nawet najbardziej odległych od naszych pod względem obyczajów seksualnych czy wychowawczych. Według Lévi-Straussa rodzina „zbudowana na mniej lub bardziej trwałym, ale społecznie uznanym związku dwóch jednostek przeciwnej płci, stanowiących małżeństwo, płodzących i wychowujących dzieci, okazuje się zjawiskiem praktycznie powszechnym, obecnym we wszystkich typach społeczeństw” (Lévi-Strauss 1993: 77).

W innych kulturach dominują jednak odmienne typy rodzin, przede wszystkim poligynia i poliandria, które nie mogą wpisywać się w stworzoną w kulturze zachodnioeuropejskiej definicję. Świadomość różnorodności sprawiła, że badacze porzucili próby umieszczania wszystkich społeczeństw na jednej osi i zaczęli zwracać uwagę na charakterystyczne cechy życia rodzinnego nie tylko u obcych i odległych kultur, ale także własnej. Zaproponowana przez Bronisława Malinowskiego definicja okazała się niewystarczająca do scharakteryzowania zachodniego modelu rodziny. Jej poszerzenie (a zarazem zawężenie) znajdziemy u Lévi-Straussa:

[...]

1. rodzina wywodzi się z małżeństwa,
2. składa się z męża, żony, dzieci urodzonych z ich związku, tworząc jądro, wokół którego mogą się ewentualnie skupiać inni krewni,
3. członkowie rodziny związani są wzajemnie:
 - a) więzami prawnymi,
 - b) prawami i obowiązkami natury gospodarczej, religijnej lub jeszcze innej,
 - c) ścisłą siecią praw i zakazów seksualnych oraz zmiennym i zróżnicowanym zespołem uczuć, takich jak miłość, przywiązanie, uznanie, obawa i tym podobne (Lévi-Strauss 1993: 83).

Autor *Antropologii strukturalnej* zwrócił zatem uwagę na najistotniejsze dla systemu europejskiego cechy rodziny, m.in. monogamiczność i heteroseksualność, konieczność legalizacji, kontekst ekonomiczny i religijny, obecność pewnych zakazów i nakazów oraz określonych emocji, o których wspominał już Malinowski. Współcześnie poglądy Malinowskiego i Lévi-Straussa (a także późniejsze koncepcje: Georges'a Bataille'a czy René Girarda) spotykają się z krytyką, szczególnie ze strony badaczy związanych ze studiami genderowymi. Uważają oni, że teksty autorstwa znanych antropologów to popularne podręczniki, które czytane są często bez krytycznego komentarza, a tym samym utrwalają hermetyczny obraz świata, seksualności, kobiet³.

³ Inga Iwasiów zauważa: „Siłą patriarchy jest stabilność, rzekoma «naturalność» i odwieczność. Trudno wyobrazić sobie inny, konkurencyjny porządek świata. [...] Kobietych rekonstrukcji świata (poza feminizmem, traktowanym jednak jako rodzaj naro-

* * *

W ujęciu Claude'a Lévi-Straussa nie pojawia się co prawda motyw określonej przestrzeni, w której rodzina miałaby realizować swoje podstawowe funkcje, ale utrwalone w kulturze pojęcie domu było przedmiotem badań reprezentantów wielu dziedzin. Przeglądu różnorodnych definicji i charakterystyk domu autorstwa antropologów, socjologów i psychologów dokonuje Andrzej Ładyżyński, wymieniając najważniejsze i najczęściej powtarzające się cechy i znaczenia terminu. Przestrzeń codzienności człowieka to, podsumowując: schronienie przed niekorzystnymi warunkami zewnętrznymi, miejsce dzieciństwa i formowania się tożsamości człowieka, środowisko, ojczyzna, przestrzeń duchowego i intelektualnego rozwoju, instytucja (Ładyżyński 2011: 13–15). Dom ma więc trzy wymiary: materialny, społeczny i symboliczny, rozumiany jako aksjologiczny, kulturowy. Badacz zwraca uwagę na pozytywne konotacje tego słowa – to, co domowe, jest dobre, bezpieczne, oswojone. Zdaniem Jeana-Louisa Flandrina dom „łączy ciągłość rodziny z długotrwałością zakorzenienia w danym miejscu” (Flandrin 1998: 20). Stanowi centrum, sytuuje się w środku świata niezależnie od tego, gdzie się w danym momencie znajdujemy.

Szczególną wartość domu podkreślają zarówno badacze z kręgu filozofii chrześcijańskiej, zainteresowani religioznawstwem, jak i mitoznawcy. Mircea Eliade zwraca uwagę:

Nie zmienia się lekkomyślnie siedziby, bo [...] nie jest [...] [łatwo – dop. A.Z.] zmienić świat na inny. Dom nie jest przedmiotem, „maszyną do mieszkania”; jest wszechświatem, który człowiek sobie buduje, naśladowując wzorcowe dzieło bogów – kosmogonię (Eliade 1992: 34).

Sakralizacja przestrzeni mieszkalnej jest zarazem sakralizacją rodziny, o której pisali również historycy, m.in. Flandrin, podkreślając świętość praw rodzinnych, w tym pełną legalność zemsty rodzinnej (wendeta, wróżda, *faida*).

śli na organizmie akademickim) wciąż brak. Co gorsza, pojawiają się tymczasem próby «naukowego» opisu różnic płci, umacniające zachowawcze sposoby myślenia” (Iwasiów 1994: 102). „Wiele poglądów antropologicznych – zauważa Iwasiów – zostało zdemistyfikowanych przez samą antropologię. Wiedza i świadomość powszechna karmi się jednak mitami ustanowionymi w przeszłości. Wiele książek – Malinowskiego, Lévi-Straussa, Bataille'a, Girarda – pełniło lub pełni funkcję książek kultowych; należą też one do podstawowego kanonu lektur licznych kierunków studiów. Wspecjalizowany, często hermetyczny język współczesnych nauk o człowieku stanowi barierę, jakiej nikt nie musi mieć ochoty pokonywać. Dlatego chętniej czytujemy – skądinąd również dlatego, że są wznawiane – klasyczne pozycje androcentrycznej humanistyki. Ta zaś wygrywa wciąż, i wciąż efektywnie, stary mit” (Iwasiów 1994: 109–110).

Do podobnych wartości nawiązuje Marek Rembierz, stwierdzając: „Dom, jak wynika to z tradycji sięgającej pitagorejskich przekonań, jest obszarem zespolenia wielości występującej w świecie, dom to również «archetypiczny» obraz uporządkowanego kosmosu” (Rembierz 1998: 41). Monika Brzóstowicz-Klajn pisze, że dom to antropo-kosmos, a zarazem symbol matki, rodziny (Brzóstowicz-Klajn 1998: 36). Pojęcie mikrokosmosu zmieniało się wraz z kategorią rodziny, o czym więcej pisał m.in. Philippe Ariès w *Historii dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u* i do czego wróć w dalszej części rozdziału.

* * *

Współcześnie socjologdy i antropologdy wyróżniają najczęściej dwa modele rodziny: rodzinę wielką (wielopokoleniową) i rodzinę małą, inaczej nuklearną (dwupokoleniową). Drugi typ w ostatnich latach wypiera pierwszy (zob. Sierakowska 2003: 12). W badaniach nad rodziną zaszły znaczne zmiany – krytykuje się jej monolityczność i instytucjonalną niezmiennosc (cenioną przez nacjonalizm), zauważając dynamikę procesów społecznych, do których także rodzina jako komórka społeczna musi się dostosować. Krystyna Slany, pisząc o alternatywnych formach życia rodzinnego, zwraca uwagę na nowe podejście do tematu: odkrywanie wewnętrznych procesów w obrębie rodziny z punktu widzenia uwikłanych w nie jednostek (Slany 2002: 14). Nigdy dotąd nie akcentowano indywidualności osób w ten sposób, wraz z ich emocjami, specyficznymi potrzebami i uczuciami.

Odejście od pojmowania rodziny jedynie w kategoriach instytucji i interesu stanowi znaczący krok naprzód w badaniach. „Rzeczywista waga Rodziny we współczesnym życiu i przekonaniach społecznych przesłania nam jej dynamikę” – stwierdzają autorki tekstu *Czy rodzina istnieje?* – polemizując z tezami Malinowskiego (Collier, Rosaldo, Yanagisako 2007: 60). Ludzie oczekują szczególnych więzi z krewnymi, ale nie rozumieją, na czym miałyby one właściwie polegać, opierają się na utrwalonym w kulturze wzorcu, który trzeba realizować. Beżenność i bezdżietność są traktowane w większości społeczeństw jako nienaturalne i karane ostracyzmem (Lévi-Strauss 1993: 86–87), a to prowadzi do zatarcia znaczenia prawdziwych funkcji rodziny.

Jane Fishburne Collier, Michelle Zimbalist Rosaldo i Sylvia Junko Yanagisako odnoszą się do amerykańskiej konstrukcji rodziny, w której mamy do czynienia z wyjątkowo rozwiniętym poczuciem prywatności i silnym naciskiem na funkcję opiekuńczą. Ciekawym paradoksem okazuje się natomiast, że to właśnie w Stanach Zjednoczonych najbardziej tolerowana jest przemoc w rodzinie (Collier, Rosaldo, Yanagisako 2007: 71). Można zadać pytanie, czy rodzina to zatem tylko „ideologiczny konstrukt o moralnych założeniach”? Porównanie pola pokrewieństwa do szachownicy, na której toczy się skomplikowana gra, dokonane przez Lévi-Straussa, wydaje się nader trafne (zob. Lévi-Strauss 1993: 102).

W latach 80. i 90. XX wieku prowadzono nowe studia nad pokrewieństwem. Ujmowanie relacji rodzinnych z perspektywy kulturowej, uwzględnianie aspektów, takich jak cielesność, osobowość i „ja” stało się standardową procedurą w badaniach. Agata Stanisz określa to jako „nowe pokrewieństwo” i zwraca uwagę na wpływ teorii feministycznych, badań nad bliskością i intymnością czy rozwojem technologii reprodukcyjnych (Stanisz 2013: 10). Co prawda denaturalizacji pokrewieństwa dokonał wymieniony wcześniej amerykański antropolog David Schneider, dowodząc, że nie wszystko można wykazać za pomocą stosunków genealogicznych (zob. Schneider 1980), jednak prawdziwy progres przyniosła dopiero interpretacja dokonana z perspektywy *gender studies*⁴.

Rodzina jest dynamicznym konstruktem kulturowym, zmiennym i różnorodnym, wykraczającym poza wzory i stereotypy, którym zdają się niekiedy hołdować polskie nauki społeczne. Niemniej to właśnie ta jakże często pomijana warstwa wyobrażeń aktualizowanych w życiu społecznym oraz owe sposoby konceptualizowania rodziny są zagadnieniami, które powinny podlegać obserwacji i interpretacji (Stanisz 2013: 15).

Trudno nie zgodzić się z postulatem Stanisza, obserwując choćby wielość dzisiejszych struktur rodzinnych. Podstawowa jeszcze niedawno – rodzina nuklearna – pozostaje punktem odniesienia, lecz w jej sąsiedztwie zaczynają funkcjonować konkurencyjne modele – konkurencyjne badawczo, nie empirycznie, gdyż bynajmniej nie chodzi o rywalizację. Szerzej na ten temat piszę w rozdziałach poświęconych krytyce tradycyjnego modelu rodziny i współczesnym koncepcjom. Analizę obecnej, bardzo heterogenicznej sytuacji, warto jednak poprzedzić relacją na temat tego, jak ewoluowało europejskie i polskie pojęcie rodziny na przestrzeni wieków.

1.2. Od patriarchy do „nowego ojca”. Zarys historii rodziny

Jak zaznaczałam powyżej, badaniami nad rodziną zajmowali się nie tylko antropolodzy czy socjologowie, ale również historycy. Spośród nich na największą uwagę zasługują autorzy obszernych XX-wiecznych opracowań z francuskojęzycznego kręgu kulturowego, na których do dziś bazują najnowsze opracowania. Zdając sobie sprawę z bezcelowości powtarzania ustaleń dokonanych zarówno w dziełach, takich jak *Historia życia prywatnego* (red. Philippe Ariès, Georges Duby), *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u* (Philippe Ariès),

⁴ Interesujące studium antropologiczne analizujące relacje społeczne z punktu widzenia badań *genderowych* stanowi choćby praca Davida D. Gilmore'a *Mizoginia, czyli męska choroba* (Gilmore 2001).

Historia rodziny (Jean-Louis Flandrin) czy *Historia ojców i ojcostwa* (red. Jean Delumeau, Daniel Roche), jak i w pracach wydanych na gruncie polskim, w niniejszym podrozdziale przedstawię wybrane, najistotniejsze etapy rozwoju rodziny od starożytności do końca XX wieku. Pomijam w tym miejscu przeważnie wpływ psychoanalizy, tak znaczącej w ostatnim okresie, oraz *gender studies* – poświęcam im kolejny rozdział. Zanim bowiem sięgnie się do tradycyjnego modelu rodziny zachodnioeuropejskiej i jego krytyki, warto prześledzić czynniki, jakie ów model ukształtowały w czasie.

Korzenie patriarchalnego modelu rodziny, który można uznać za tradycyjny dla Europy Środkowej i Zachodniej sięgają – jak w większości przypadków – antycznej Grecji i Rzymu⁵. Greckie pojęcie *oikos*, *oikos* (dom) dla starożytnych Greków miało wiele znaczeń, jednak trudno wymienić wśród nich to, co nasuwa się nam współcześnie, a więc „gniazdo rodzinne”. Dom nie kojarzył się wówczas z ciepłymi uczuciami ani emocjami; ważniejszy był wymiar ekonomiczny – dom to budynek, określony majątek, którym należało zarządzać. Jak podkreśla Andrzej Wypustek, w definiowaniu rodziny antycznej Grecji nacisk kładzie się na sprawy własności i religii (Wypustek 2007: 161–163). Oczywiście dom rodzinny tworzy również wspólnota połączona więzami krwi, małżeństwem lub adopcją, ale Grecy za rodzinę mogli uważać osoby lub instytucje niezwiązane pokrewieństwem, niemieszkające nawet w jednym domu, na uwagę zasługują pojęcia, takie jak np. *phratría*, *fratria* (bractwo) czy *γένος*, *genos* (klan) (Wypustek 2007: 155). To wyraźne poszerzenie pola w stosunku do współczesnych definicji. Grecki dom łączy kolejne generacje w linii męskiej, żonę (nie przynależy do najbliższych krewnych), w dalszej kolejności dzieci z poprzednich związków pana domu, starych członków rodziny, kobiety samotne rezydujące w domu krewniaka. Dom nie obejmował niewolników, zatem zamieszkiwanie pod jednym dachem nie było wyznacznikiem przynależności do rodziny (Wypustek 2007: 158–160).

Role, jakie odgrywały w domu poszczególne osoby, były jasno określone⁶. Ojciec – jako najważniejszy członek rodziny – miał pełnię władzy zarówno nad majątkiem, jak i nad losem pozostałych uczestników wspólnoty. Dom bez mężczyzny to *eremos oikos* – „opustoszały dom”. Mimo bezdyskusyjnej dominacji linii patriarchalnej i wyłącznej władzy ojca w rodzinie greckiej kobieta była otoczona szacunkiem jako strażniczka ogniska domowego (zob. Gajewski 2007: 38).

Model grecki pojawia się również w starożytnym Rzymie, lecz w bardziej radykalnej wersji. Prawo rzymskie – do dziś stanowiące fundament współczesnych przepisów – zapewniało ojcu rodziny absolutną władzę nad pozostały-

⁵ Na temat kultur dawniejszych i przekształcania się patriarchy w matriarchat pisze m.in. Zygmunt Krzak (Krzak 2007).

⁶ Obszernie na temat roli żony, nie tylko w społecznościach dawnych, pisze Marylin Yalom (Yalom 2019).

mi jej członkami – *pater familias* dawał życie lub przynosił śmierć. Nowo narodzone dziecko, oczywiście wyłącznie z prawowitej żony, uzyskiwało zgodę na funkcjonowanie w społeczeństwie dopiero przez rytuał podniesienia⁷, a więc w pewnym sensie przez uznanie ojcostwa. Odmowa podniesienia oznaczała wyrok śmierci dla noworodka – lub ostracyzm, co w efekcie oznaczało to samo. Dysponowanie prawem życia i śmierci przez ojca stanowi analogię do systemu, w którym panuje władza dyktatorska – rodzina jest załącznikiem państwa, w którym wszyscy są podporządkowani władcy. Podobnie jak zwierzchność cezara czy namiestnika, absolutna władza ojcowska (*patria potestas*) pochodzi od bogów (Gajewski 2007: 39–40). *Domus* to nie tylko dom, lecz także sfera *sacrum*, strzeżona przez bóstwa.

Na szczególną uwagę zasługują poglądy starożytnych filozofów na temat rodziny i relacji społecznych, zwłaszcza Arystotelesa, którego wpływ na kulturę europejską wydaje się nie do przecenienia. Nie zawsze jednak kobieta miała taką rolę w rodzinie i pozycję w państwie, jakie nadał jej autor *Polityki*. W czasach przedhomeryckich, czyli do XVIII wieku p.n.e., status kobiet był w Grecji wysoki – zachowały się wskazujące na to wizerunki, w tym artefakty świadczące o popularnym kulcie bogiń. W XVIII wieku p.n.e. wyraźniej wyodrębnia się podział na sferę prywatną i publiczną i następuje degradacja kobiet. Wraz z tą zmianą model rodziny wielopokoleniowej zaczyna ustępować rodzinie dwupokoleniowej – składającej się z męża, żony i dziecka (Goldstein 2016: 32).

W czasach Arystotelesa dominował już nowy model, w którym rola kobiet została bardzo ograniczona. Wyjątek stanowiła Sparta, gdzie córka mogła dziedziczyć rodzinny majątek, nie stawała się też własnością męża, choć nie wybierała małżonka sama (robił to ojciec lub król). Cenione zalety u Spartanek, to nie – jak u Atenek – cichość i skromność, lecz przedsiębiorczość, siła i mądrość. Nie podchodzono tak restrykcyjnie do zdrady, także w przypadku kobiet, co odróżnia ów system od innych greckich *polis*. Spartanki uczestniczyły w życiu politycznym i miały prawo do posiadania własnego majątku. Gdy mowa zaś o relacjach rodzinnych i macierzyństwie, związki prawne stawały się drugorzędne. W Atenach najważniejsze było rodzenie dzieci z prawego łoża, w Sparcie zaś nieistotne – ważne, by potomstwo okazało się zdrowe i silne, co gwarantowało męźnych obywateli (potem znajdziemy podobne motywacje u Platona).

⁷ „Jednak samo urodzenie się dziecka w odpowiednim terminie, w ważnym małżeństwie rzymskim nie wystarczało, by weszło ono pod władzę swojego ojca. By tak się stało, zgodnie ze zwyczajem *pater familias* musiał uznać narodzone dziecko przez tzw. akt podniesienia (*tollere liberum*) za swoje. Zwyczaj ten polegał na tym, że noworodka przynoszono i kładziono na podłodze przed ojcem, ten zaś albo go podnosił (*tollere liberum*), albo pozostawiał leżącego (*non tollere liberum*), co było równoznaczne z uznaniem dziecka za swoje bądź nie” (Nowak 2002: 40).

W tradycji europejskiej nie uwidoczniły się jednak (odpowiednio wcześniej) poglądy Platona, który wyraźnie inspirował się systemem spartańskim, lecz Arystotelesa. Pisze on o kobietach głównie w *Polityce* (zob. Arystoteles 2005), ale też nie poświęca im wiele uwagi. Rodzina i relacje między jej członkami interesują go bowiem wyłącznie w kontekście *polis*. W ujęciu Arystotelesa związki między małżonkami odpowiadają modelowi arystokratycznemu: mąż reprezentuje pewną wyższość w stosunku do żony prawie we wszystkich dziedzinach życia, poza rodzeniem i opiekowaniem się dziećmi. Żona nie może wtrącać się w decyzje męża i powinna bardziej kochać – mężczyźnie należy się większa miłość. Demokracja, a więc system zepsuty, panuje tam, gdzie nie ma mężczyzny lub gdzie władzę pełni słaby mężczyzna. Kobieta jest uznawana przez Arystotelesa za istotę słabszą, wybrakowaną⁸ (warto porównać tę tezę z późniejszymi poglądami Sigmunda Freuda), pozbawioną zdolności racjonalnego i konstruktywnego myślenia, którą należy odsunąć od wszelkiej władzy i zamknąć w sferze prywatnej, gdzie jednak decyzje powinien podejmować mężczyzna. Nie będę szczegółowo opisywać argumentów i postulatów filozofa – zrobili to m.in. Paweł Rybicki (1963), Lilianna Kiejzik (2012), Agnieszka Szczap (2013) czy Piotr Goldstein (2016) – lecz sygnalizuję je jako ważne dla późniejszego rozwoju kultury Europy, zwłaszcza Europy Zachodniej, dla której dziedzictwo Arystotelesa stanowi fundament.

* * *

Antyczne pojęcie domu nie pozostało bez wpływu na kształtowanie się wspólnot wczesnochrześcijańskich. W języku hebrajskim słowo *bajit* (*bayth, bet*) oznacza zarówno dom, jak i rodzinę (Gajewski 2007: 33–35). W judaizmie głową i panem domu również jest ojciec; można określić go mianem właściciela rodziny. Wojciech Gajewski, porównując rodzinę izraelską z modelem greckim i rzymskim, wskazuje na dwa poziomy związków rodzinnych. Pierwszy wynika z więzów krwi – obejmuje spokrewnionych członków rodziny, najczęściej wielopokoleniowej, natomiast drugi jest efektem wspólnego zamieszkiwania domu (Gajewski 2007: 37). Funkcjonowanie rodziny izraelskiej na tych dwu poziomach podkreśla pojemność terminu *brat*, oznaczającego zarówno osobę zrodzoną z tego samego rodzica, jak i osobę niespokrewnioną, ale pochodzącą np. z jednego plemienia.

Taki model rodziny i domu został zachowany w ewangeliach. Klasyczny biblijny *oikos* podporządkowany jest ojcu – głowie rodziny, panu (również w na-

⁸ „[...] jak rodzice pozbawieni pewnych członków wydają na świat potomstwo niekiedy podobnie ułomne, a niekiedy normalne, tak również samica rodzi czasem samicę, czasem samca. W rzeczy samej samica jest jakby samcem pozbawionym pewnych części” (Arystoteles 1979: 77–78).

wiązaniu do Pana – Boga), który samodzielnie decyduje o majątku i losie synów. Szczególnie gloryfikuje się miłość ojcowską, przede wszystkim do synów, ponieważ kobiety w przypowieściach występują o wiele rzadziej i przeważnie są ukazywane przy pracach domowych (Gajewski 2007: 45–46). Biblijny *pater* (*pater familias, kyrios*) domaga się bezwzględnego posłuszeństwa (niczym starotestamentowy Jahwe), ale zarazem jest stróżem domu, opiekunem. Największą powinność ojca stanowi wybudowanie go w taki sposób, by Kościół znalazł w nim swoje lokum. Gajewski pisze o domu rozdwojonym i rodzinie nieszczęśliwej, w której nastąpił wyłom, np. gdy tylko część członków przyjęła ewangelię (Gajewski 2007: 51–54).

W chrześcijaństwie dom oznacza także Kościół, miejsce obecności Chrystusa, a niektórzy teolodzy rozumieją go nawet bardziej personalnie – jako metaforę każdego ucznia Jezusa i urzeczywistnienie jego nauki (Gajewski 2007: 46). Takie postrzeganie rodziny zaznacza się silnie ponownie w XVI wieku, zwłaszcza po soborze trydenckim.

Średniowieczny wizerunek rodziny wywodzi się z zapoczątkowanej w starożytności tradycji sakralizowania tej wspólnoty, a zwłaszcza ojca⁹. Philippe Ariès, analizując ikonografię (m.in. portrety, kalendarze, miniatury) od średniowiecza do XVIII wieku zauważa, że praktycznie do XVI wieku trudno znaleźć dzieci na obrazach przedstawiających rodzinę (Ariès 2010: 235–237). Dopiero pod koniec XV wieku zaczęto interesować się najmłodszymi członkami wspólnoty, co nie świadczy o deprecjacji rodziny jako wartości, lecz o skupieniu się na innych aspektach życia społecznego. Ariès zwrócił uwagę:

[...] byłoby głupotą zaprzeczać istnieniu życia rodzinnego w wiekach średnich. Ale rodzina żyła wtedy w ciszy, nie budziła uczuć tak silnych, by stać się natchnieniem poety lub artysty. Ta cisza ma znaczenie: rodzinie nie przyznawano dostatecznej wartości. Tak samo niewątpliwie ma znaczenie rozkwit rodzinnych obrazów, jaki po długim okresie milczenia zaczął się w XV, a zwłaszcza w XVI wieku: zrodziło się oto i rozwinęło uczucie przywiązania do rodziny. Od tej pory rodzina to nie tylko dyskretne otoczenie człowieka, lecz budząca potężne emocje uznana wartość (Ariès 2010: 268).

Z analizy dokonanej przez francuskiego badacza można wysnuć wniosek, że w średniowieczu nieznanne były naturalne dla nas uczucia rodzinne – zrodziły się one dopiero na przełomie XV i XVI wieku, co ma swoje odbicie w sztuce.

⁹ Na temat rozwoju rodziny, w tym w Polsce, od średniowiecza do XVIII wieku – zob. m.in. *Przemiany rodziny polskiej* 1975: 23–50; Szlendak 2015: 299–358; Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 20–45; warta uwagi jest także praca Agnieszki Jakuboszczak, *Rodzina i rodzinność szlachcianek wielkopolskich w XVIII wieku. Perspektywa kobieca* (Jakuboszczak 2016).

Ikonografia pozwala śledzić ich rozwój i stwierdzić, że sama instytucja rodziny nie jest niczym nowym, ale jej znaczenie w wiekach średnich było o wiele mniejsze niż później.

Średniowiecze, zwłaszcza XI i XII stulecie, owładnięte było obsesją krwi (zob. *Historia ojców i ojcostwa* 1995: 38). Całkowite wykluczenie dzieci pozamażeńskich ze społeczności i patrylinearność dziedziczenia, do której przykładano ogromną wagę, świadczy o przywiązaniu nie tyle do rodziny jako najmniejszej komórki społecznej, co o dbałości o ciągłość rodu. Według Ariès'a rozwój rodziny powodował osłabienie rodu i na odwrót, przynajmniej w warstwie szlacheckiej, ponieważ w niższych warstwach nie miało to aż takiego znaczenia (Ariès 2010: 253–255). Z wartościami rodowymi szła w parze określona przestrzeń – już nie dom, lecz szerzej rozumiany majątek, ziemia (Flandrin 1998: 18). W środowisku szlacheckim władza ojca była praktycznie nieograniczona – podobnie jak w starożytnym Rzymie decydował on o losie swoich dzieci, w tym o ich związkach z innymi ludźmi. Małżeństwa zawierane jako określone umowy między rodami szlacheckimi i zasada dziedziczenia przez najstarszego potomka z linii męskiej sprawiły, że pojęcie rodziny całkowicie się ustrukturyzowało. Uprzywilejowanie z racji pierworództwa funkcjonowało aż do XVII wieku, kiedy zaczęto je kwestionować (Ariès 2010: 281).

XVI wiek powoli zmienia podejście do dziedziczenia: większą uwagę zwraca się na dzieci, mniej dbając o patrymonium i honor rodowy. Można to zaobserwować zarówno w ikonografii, jak i w tekstach literackich oraz użytkowych z tego stulecia. Rozwój sztuki tworzenia portretów rodzinnych – już nie tylko religijnych, ale także świeckich – pozwala wychwycić zmiany w traktowaniu potomstwa, choćby dzięki obecności dzieci przy stole, np. najmłodszego członka rodziny odmawiającego modlitwę, co było niegdyś przywilejem ojca (zob. Ariès 2010: 263).

Rodzina pojawia się również w literaturze – teksty na ten temat powstawały w największej liczbie we Włoszech. Warto wskazać choćby *Księgi o rodzinie* (*I libri della famiglia*) Leona Battisty Albertiego, w których autor namawiał do zawierania małżeństw (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 60–61); głowę rodziny sportretował z kolei Torquato Tasso. Chęć uwiecznienia swojego imienia, choć inna niż w średniowieczu, nakłoniła renesansowych ojców do tworzenia pamiętników. Początkowo pisali o sobie, przelewając na papier doświadczenie ojcostwa, a z czasem treść ich tekstów zdominowała chęć przekazania czegoś potomnym (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 67)¹⁰.

¹⁰ Zarówno Philippe Ariès, Jean-Louis Flandrin, jak i Jean Delumeau piszą o rodzinie francuskiej, a ich ustalenia można przenieść także na inne społeczeństwa europejskie, zwłaszcza zachodnie. Warto jednak zaznaczyć, że na ziemiach polskich zmiany w wizerunku rodziny zachodziły nieco wolniej. Jak zauważa Mariola Szybalska-Taraszkiewicz: „[...] rodzina wiejska i mieszczańska od XVI do połowy XVIII wieku nie różniła się za-

Omawiane stulecie to także czas wielkich reform w Kościele – zarówno w religii katolickiej, jak i protestanckiej – które nie pozostały bez wpływu na model rodziny. Z jednej strony mamy więc do czynienia z pewną liberalizacją w stosunku do rygoru średniowiecznego (renesansowe Włochy), a z drugiej zaś z postępującą chrystianizacją rodziny mającej być „miniaturą” Kościoła (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 129). Ogromne znaczenie dla europejskiej rodziny XVI- i XVII-wiecznej miały więc wydarzenia, takie jak wystąpienie Marcina Lutra w 1517 roku i sobór trydencki (1545–1563) wraz ze wszystkimi następstwami.

Pokrewieństwo nie straciło na znaczeniu i wciąż stanowiło podstawowy wyznacznik przynależności do rodu i prawa do dziedziczenia: w XVII wieku oznaczało posiadanie wspólnego ojca, znaczenie miała wyłącznie linia protoplasty – przede wszystkim społeczne (Flandrin 1998: 26). Jednakże z czasem zaczęto odwoływać się do krwi nie tylko po mieczu, ale i po kądzieli, a do tego doszło pokrewieństwo prawne i duchowe (np. rodzice chrzestni). Ostre przepisy prawa kanonicznego, regulujące zakaz kazirodztwa, musiały ulec złagodzeniu – krewnych miano wówczas tyłu, że nie sposób było uniknąć małżeństw między dalszymi kuzynami (Flandrin 1998: 34–39).

Na kształtowanie się modelu rodziny wpłynęło także odrzucenie hipostazy Matki-Dziewicy i Kościoła oraz wywyższenie Boga Ojca i Syna w protestantyzmie. Teologiczne reformy stopniowo doprowadzały do zrównania ojcostwa duchowego i fizycznego, czyli faktycznej opieki nad dzieckiem. Według Lutra odrzucenie małżeństwa jako sakramentu katolickiego nie odbiera wielkości ojcostwu (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 155–157). Wizerunek XVII-wiecznej rodziny protestanckiej to ojciec siedzący u szczytu stołu, z tablicami prawa zawieszonymi nad głową, otoczony przez najbliższych. Chociaż od średniowiecza nastąpił progres w sferze okazywania uczuć rodzinnych, wśród luteranów mamy raczej do czynienia z powściągliwością – mniejszą jednak niż w kalwinizmie – a z kolei w pismach Jana Kalwina mniejszą niż u purytanów angielskich. Ci ostatni wymagali wręcz hamowania emocji i nieokazywania miłości wobec dzieci (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 165).

Pewną znaczącą zmianą w stosunku do okresu antycznego jest sposób traktowania służby. O ile niewolnicy nie należeli do domu (mimo współdzielenia mieszkania z członkami rodziny), tak w przekazach z XVII wieku znajdujemy już przesłanki na temat wliczania służby w poczet wspólnoty. Jak wskazuje Ariès, obowiązki ówczesnego ojca to: łagodne traktowanie żony, dobre wychowanie dzieci i panowanie nad służbą (Ariès 2010: 314–315). Poruszamy się przeważnie w kręgu rodzin szlacheckich, po pierwsze z praktycznych przyczyn – braku odpowiedniej liczby przekazów na temat rodzin chłopskich, po drugie zaś dlatego, że to

sadniczo od wzorca ukształtowanego w epoce średniowiecza” (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 27), a w Polsce przedindustrialnej w dalszym ciągu kultywowało się patriarchalny model rodziny, od którego odchodzono w tym samym czasie na zachodzie Europy.

wyższe warstwy interesowały się obszarem życia, o którym mowa. Flandrin zauważa, że rodzina i dom były „formacją społecznej elity” (Flandrin 1998: 11), a osoby niemające predyspozycji mogły zostać z niej wykluczone. Przechodzące z ojca na syna „szlacheckie obyczaje” stanowiły wyznacznik przynależności do rodu i rodziny.

Pisząc o rodzinie, nie sposób uniknąć kwestii podziału na sferę prywatną i publiczną, zwłaszcza gdy mowa właśnie o wyższych klasach. Ariès nie czyni co prawda przedmiotem swoich badań rodzin z pałacu czy rezydencji, lecz z „wielkiego domu”, ale to właśnie ta grupa społeczna przeszła od XVI do XVIII wieku interesującą przemianę. Powolne odchodzenie od idei domów otwartych, do których wstęp miał niemal każdy, a gniazdo rodzinne stanowiło rodzaj salonu, sprawiło, że nastąpiło przesunięcie ze sfery publicznej do prywatnej. Zaczęto separować się od zewnętrznego środowiska i zamykać w enklawie rodziny, odgradzając się od wpływów świata (Ariès 2010: 326–327).

Pierwsze nowoczesne rodziny – za taką badacze uznają XVII-wieczną rodzinę notabli – zamykają swoje wielkie domy na początku XVIII wieku:

[...] przyszedł czas, kiedy burżuazja nie wytrzymała tej presji tłumu i kontaktu z ludem. Odłączyła się: wycofała się z rozległego, polimorficznego społeczeństwa i zorganizowała na osobności w jednorodnym środowisku zamkniętych rodzin, w mieszkaniach zapewniających intymność, w nowych dzielnicach położonych z dala od skalanego ludu (Ariès 2010: 333–334).

Zmianie ulega także rola dziecka – wychowywane dotąd przez służbę oraz osoby do tego zatrudnione – potomstwo znów zyskuje należne miejsce przy swoich rodzicach, „wraca do domu”.

Warto przywołać jeszcze słowa Flandrina na temat wielkiej rodziny, powoli gasnącej w XVIII stuleciu:

Wielka rodzina mająca liczną służbę nie jest wytworem ani zajmującego nas okresu, ani nawet średniowiecza: jest jedynie kontynuacją starożytniej rodziny z niewolnikami; uzasadnieniem jej cech są nie tyle jakieś istotne przyczyny, ile ciągłość tradycji (Flandrin 1998: 79).

Francuski badacz zwraca uwagę na istotną dla dalszych rozważań kwestię, mianowicie na ogromne znaczenie tradycji. Mówiąc o zamykaniu się wielkich domów i izolowaniu rodziny od świata zewnętrznego, należy pamiętać, że było to jednoznaczne z wąskim światem tradycyjnych wartości, do którego przestały napływać zewnętrzne bodźce. Utrwalenie się patriarchalnego porządku mogło być jedną z konsekwencji takiego biegu historii. Ukrycie się rodziny w miejscu, mającym być już tylko azylem, a nie otwartym domem sprawia, że dalsze zmiany nie następują lub postępują o wiele wolniej. XVII- i XVIII-wieczny model petryfikuje się w świadomości społecznej, zamykając członków rodziny w przypisanych im

rolach – rolach odgrywanych ze względu na płeć. W XIX wieku podział ten jeszcze się wzmacnia, wraz z rozwojem przemysłu nasila się rozróżnienie życia prywatnego i zawodowego, dwóch sfer, spośród których pierwsza tradycyjnie należy do kobiet, druga zaś – do mężczyzn. Ojciec, jak zauważa Élisabeth Badinter, staje się postacią niemal mityczną, widywaną w domu rzadko, ale kojarzoną z poświęceniem i pracą na rzecz materialnego bytu bliskich osób; to wzór, obserwowany jednakże z oddalenia (Badinter 1993: 86–88).

Jednakże w XVIII wieku nadal najważniejszą osobą we wspólnocie rodzinnej był ojciec. Panował model monarchiczny (ojciec sprawujący niepodzielną władzę na podobieństwo Boga), oparty na tekstach doktryny chrześcijańskiej (*Dekalog, List do Efezjan 5,22–6,9*). Pojęcie władzy ojcowskiej (dawniej: wyłącznej, absolutnej) zaczynało wprawdzie nabierać cech bliższych dzisiejszemu znaczeniu (władza dobroczynna, troskliwa, opiekuńcza, zob. Flandrin 1998: 143–145), nie zmieniło się jednak nic w kwestii decydowania o losach najbliższych i ojciec wciąż wybierał dzieciom współmałżonków (tylko małżeństwo mogło wyzwolić spod jego władzy, ale musiał wydać na nie zgodę).

Alain Molinier, pisząc o przemianach okresu od XV do XVIII wieku, zauważa:

Od połowy XV stulecia do pierwszych dwóch lub trzech dziesięcioleci XVIII wieku, zanim zaczęto coraz mocniej kwestionować uprawnienia ojca w wieku oświecenia, umacniają się jego obraz i władza na chrześcijańskim Zachodzie. Z tej racji okres nowożytny można nazwać złotym wiekiem ojców (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 71).

Rzeczywiście, tak silnej władzy ojców i czci, którą ich otaczano, nie odnotowuje się już w kolejnych stuleciach. Jeszcze czerpiący z przeszłości nacjonalizm wynosi na piedestał figurę ojca, jednak prawodawstwo większości krajów europejskich sukcesywnie odbiera mężczyźnie absolutną władzę nad rodziną.

Definicja rodziny w danym czasie (zawężanie lub poszerzanie tego pojęcia) uzależnione było od obowiązujących kierunków myślenia. Na przykład objaśnienie tego zagadnienia dokonane przez Louisa de Jaucourta w *Encyklopedii* wiąże się ściśle z ideologią oświeceniową (Flandrin 1998: 13). Rozgraniczenie na rodzinę w znaczeniu osób spokrewnionych ze sobą i rodzinę jako układ ludzi zależnych od siebie przestało być obowiązujące – te dwa pojęcia znów funkcjonowały synonimicznie. Słownik (*A Dictionary of the English Language*) Samuela Johnsona z 1755 roku określa rodziną (*family*) tych, którzy mieszkają w jednym domu (Flandrin 1998: 8–9)¹¹. W okresie od XVI do XVIII wieku niemożliwe było oddzielenie życia rodzinnego od związków z rodem, dalszymi krewnymi czy służbą i skoncentrowanie się na naturalnej dziś triadzie ojciec–matka–dziecko.

¹¹ Wyczerpującą analizę hasła ‘rodzina’ w słownikach języka polskiego przeprowadziła Mariola Szybalska-Taraszkiewicz (2012: 187–206).

Oświecenie to również okres, kiedy manifestowanie uczuć rodzinnych stało się dozwolone. Nie dotyczyło to tylko dzieci, które funkcjonowały bliżej rodziców, ale i wzajemnego odnoszenia się do siebie małżonków. Zmianę można zaobserwować choćby u Montaigne'a, ale i innych twórców tego czasu – inaczej zwracano się do siebie w korespondencji, np. do żony już nie per „madame”, ale „przyjaciółko”, „mamo” (jako do matki swoich dzieci) lub nawet po imieniu (Ariès 2010: 319).

Rodzina w XVIII wieku to już nie tylko majątkowy kontrakt, lecz także więź emocjonalna. Nie chodzi jednak o istnienie uczuć, lecz o ich znaczenie, jak zauważa Charles Taylor, pisząc o kształtowaniu się tożsamości nowoczesnej (Taylor 2001: 545–548). Posłuszeństwo dzieci wobec rodziców stało się nie tylko nakazem, lecz wynikało z miłości – niezdiscyplinowanie mogło zranić rodziców, zaprzeczyć uczuciom rodzinnym. Wzorce włoskie i francuskie zaczęły wpływać na tendencje emancypacyjne wśród kobiet w innych krajach, także na ziemiach polskich. Jak podkreśla Mariola Szybalska-Taraszkiewicz, nie chodziło jeszcze wówczas o zmiany w prawie czy ogólnej obyczajowości. Początkowo więcej swobody kobiety zyskiwały na płaszczyźnie relacji damsko-męskich: to wokół płci pięknej miało koncentrować się życie towarzyskie, na niej mogła skupiać się także uwaga mężczyźni i zainteresowanie okazywane m.in. poprzez „składanie hołdów urodzie i powabowi” czy „pełne adoracji wiersze” (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 32). Rozkwit życia towarzyskiego kobiet dotyczył jednak przede wszystkim sfer arystokratyczno-magnackich.

Na oddzielną wzmiankę zasługuje Jean-Jacques Rousseau, którego traktat *Emil, czyli o wychowaniu* (1762) jest uznawany za jedno z najważniejszych dzieł tego czasu poświęconych zagadnieniom związanym z życiem rodzinnym. Jak stwierdzają jednak autorzy *Historii ojców i ojcostwa*, traktat ten stworzył mylne wyobrażenie figury XVIII-wiecznego ojca – liczne pamiętniki i listy świadczą o tym, że mężczyźni brali dość czynny udział w wychowaniu dzieci (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 259–269). Z kolei to, co wiadomo o biografii Rousseau, każe przypuszczać, że on sam nie stosował się do zaleceń przedstawionych w *Emilu*. Na uwagę zasługuje jednak jego inne dzieło, mianowicie *Umowa społeczna* z tego samego roku. Jak zauważa Ewa Majewska, Rousseau nie zrywa z tradycją Arystotelesowską, a jedynie ją modyfikuje – umowa pozostaje jednak umową braterską, a więc męską (Majewska 2009: 67).

W *Umowie społecznej* rodzina jest przedstawiona jako instytucja tymczasowa, oparta na przejściowej opiece, której dziecko potrzebuje i która z góry skazana jest na unieważnienie z chwilą, gdy rodzice i dzieci wszyscy jednakowo wchodzi w stan niezależności: jeśli zaś pozostają nadal zjednoczeni, to nie dzięki naturze, lecz z dobrej woli, a sama rodzina utrzymuje się tylko dzięki umowie. Jest to więc dobrowolne stowarzyszenie, które ma wszystkie cechy społeczeństwa politycznego (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 243).

Więcej o tych konotacjach i podobieństwach rodziny i państwa piszę w kolejnym podrozdziale, ale warto zaznaczyć w tym miejscu, że Rousseau podkreślał umowność, nie pierwotność czy też świętość związków rodzinnych.

Takie stanowisko znajduje potwierdzenie w dalszej historii: zaczęły wyodrębniać się rodziny inteligentkie, pojawiły się wolne zawody, a praca otworzyła przed ludźmi inne możliwości zdobycia majątku niż dziedziczenie, wówczas nastąpiło wyraźne rozluźnienie więzi rodzinnych (zob. Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 43). Szlachta przeobrażająca się w burżuazję, mieszczaństwo i inteligencję przywiązywała wagę do życia rodzinnego, ale zmiany następujące w społeczeństwie od przełomu XVIII i XIX wieku wymusiły pewne przewartościowanie.

Długo utrzymywano, że niegdyś więzi były silniejsze i w sferze prawnej wydaje się to niepodważalne. Trzy przykłady: prawo pierwokupu przez pobratymców, prawa krewnych mogące zaważyć na spadku oraz pomoc, jaką młodzi ludzie mogli uzyskać ze strony rady rodzinnej przeciw nadużyciom władzy nie tylko ze strony opiekuna, ale nawet ojca i matki – świadczą o tym dostatecznie wymownie (Flandrin 1998: 62).

Pośród ludu związki rodzinne były o wiele słabsze – można to spostrzeżenie uzasadnić na podstawie źródeł historyków francuskich i angielskich, wedle których zarówno w codziennych wydarzeniach, jak i podczas wielkich uroczystości rodzinnych, bardziej niż krewni widoczni byli sąsiedzi, członkowie cechów czy miejscowi notable (zob. Flandrin 1998: 64). Postępująca industrializacja nie odbiła się więc na warstwie chłopskiej w tak znaczący sposób jak na klasach wyższych, również dlatego, że więzi społeczne chłopów cechowała większa różnorodność.

Frédéric Le Play przeciwstawia rodzinę industrialną tradycyjnej zachodnioeuropejskiej rodzinie-rodowi, zakorzenionemu w domu, we własności przechodzącej z pokolenia na pokolenie (Flandrin 1998: 65).

W społeczeństwie pogrążonym w rewolucji przemysłowej rodzina jest bowiem niestabilna. Związek z domem staje się słabszy, ponieważ brakuje mieszkań, a te wynajmowane nie stanowią własności. Upada model wielopokoleniowego rodu zamieszkującego wspólną przestrzeń – dorastające dzieci zakładają rodziny i wyprowadzają się. Intymność i prywatność, „domowość” to zdobycze epoki mieszczaństwa. „Powstanie domu rodzinnego odzwierciedlało wzrastające znaczenie rodziny w społeczeństwie” (Rybczyński 2015: 93). Jak zauważa Witold Rybczyński, męski świat „przeniósł się gdzie indziej”, a praca domowa stała się domeną kobiet; dom był ich strefą (Rybczyński 2015: 108). Wiek XIX chciał powrócić do silnej władzy ojcowskiej, legitymizowanej, ale rzeczywistość zwerifikowała ten model. Wpływ przemian ekonomicznych, politycznych i kulturalnych doprowadził do zmian struktury rodziny, weryfikacji uległa m.in. rola ojca w stosunku do tego, jak wyglądała jeszcze w XVII i XVIII wieku (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 321).

Na ziemiach polskich istotniejsze od rozwoju przemysłu okazały się przemiany polityczne. Okres rozbiorów na dobre połączył rodzinę z polskością (zob. *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* 2014: 481), a powstania, potem I i II wojna światowa wzmocniły ten związek. Monika Nawrot-Borowska, analizując pamiętniki z lat 1850–1914, zauważa, że w rodzinach ziemiańskich mężczyzna nie brał udziału w wychowaniu dzieci (zob. Nawrot-Borowska 2010). Wizerunek ojca jest jasno określony: zaangażowany w sprawy społeczne i polityczne, troszczący się o los ojczyzny, nieobecny w domu. Zadaniem kobiety z kolei było wychować synów na patriotów i dobrych żołnierzy, a córki na kochające, wyrozumiałe żony¹² (zob. Titkow 2012: 30). Granice pomiędzy sferą prywatną i publiczną całkowicie zatarły się w XX wieku – cezurę stanowią wielkie konflikty zbrojne, przede wszystkim I wojna światowa, która zmieniła ustabilizowany podział ról i jakby z przymusu włączyła kobiety w sferę publiczną (zob. Czerska 2008: 200–202). Zastępowały one nieobecnych mężczyzn walczących na froncie. Rysuje się zatem nowa linia demarkacyjna: można wyróżnić to, co wojskowe (męskie), i to, co cywilne (kobiece).

Wojna z jednej strony zdestabilizowała rodzinę, pomniejszyła w niej rolę ojca i była czasem „zrywania więzów” (i więzi), jak twierdzą francuscy badacze (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 325–334), z drugiej zaś – dla nazistowskich Niemiec to okres utrwalania się patriarchalnego modelu, wzrost prestiżu mężczyzny i sprowadzenie miejsca kobiety do przysłowiowych, znanych z niemieckiego sloganu *Die drei K: Küche, Kirche, Kinder*, czyli „trzech K: dzieci, kuchnia, kościół” (Lévi-Strauss 1993: 79; Jabłkowska 2012)¹³.

Przewartościowanie, które nastąpiło w europejskiej rodzinie po II wojnie światowej, wynikało w dużej mierze z przyczyn praktycznych – kobiety przejmujące obowiązki głowy rodziny w czasie walk i okupacji, po zakończeniu konfliktu nie oddały na powrót pełni władzy mężczyznom. Tendencje emancypacyjne nasiliły się. W okresie 35-lecia powojennego 2,5-krotnie wzrosła liczba rozwodów w miastach, a 1,5-krotnie na terenach wiejskich (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 55). Chęć realizowania się kobiet na gruncie zawodowym przyczyniła się do zmiany postrzegania rodziny i ról w jej obrębie. Na tym etapie nie doprowadziło to jeszcze do deprecjacji instytucji jako takiej, ale zmieniło akcenty, wymuszając na współmałżonkach podział odpowiedzialności we wszystkich aspektach, także w wychowaniu dzieci. Warto zaznaczyć, że w okresie Polski Ludowej na-

¹² Szerzej na temat losów rodziny polskiej u schyłku XIX i na początku XX wieku pisze Zofia Jabłonowska (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 52–69).

¹³ O ewolucji modelu rodziny w okresie I wojny światowej, dwudziestolecu międzywojennym i po 1944 roku obszernie piszą m.in.: Élisabeth Badinter (1998), Dobrochna Kałwa (2001), Tatiana Czerska (2011), Agata Barzycka-Paździor (2019), Aleksandra Grzemska (2020), Anna Pekaniec (2020).

stąpiło ponadto uregulowanie równości prawnej wszystkich dzieci, w tym pozamałżeńskich¹⁴. W prawie francuskim w tym samym mniej więcej czasie termin „władza ojcowska” zastąpiono terminem „władza rodzicielska” (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 377).

O rozluźnieniu się więzi rodzinnych w XX wieku świadczy też podejście do wspólnego spędzania czasu i uczuć rodzinnych. Elisabeth Bott, badając społeczeństwo amerykańskie lat 50. i 60. ubiegłego wieku, stwierdza, iż wystarczy, by małżonkowie czy rodzice i dzieci wykonywali pewne czynności domowe, by uznawać te działania za tworzenie rodziny, za wkład w budowanie „jakości rodzinnej”; nawet jeśli te czynności wykonuje się osobno (Collier, Rosaldo, Yanagisako 2007: 72). Praca zawodowa rodziców i rosnąca industrializacja społeczeństwa sprawiają, że wartości rodzinne schodzą na dalszy plan. Coraz częstszym zjawiskiem staje się bezdzietność z wyboru, a model „dziecko z rodzicami” zostaje w społeczeństwie postindustrialnym zastąpiony przez model „rodzice z dzieckiem” (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 58)¹⁵. Od lat 60. XX wieku na większą skalę mamy do czynienia z kohabitacją jako alternatywną formą życia rodzinnego (zob. Slany 2002)¹⁶.

Rozpad rodzin wielopokoleniowych sprawił, że pojawiły się nowe zjawiska negatywne związane z domem. Od lat 70. i 80. XX wieku należy do nich zaliczyć nie tylko oczywiste dysfunkcje, jak alkoholizm, ale i swoistą bezdomność dzieci posiadających dom i rodziców – mowa o zjawisku dzieci „z kluczem na szyi” (Ładyżyński 2011: 20–21). Dzieci spędzające czas poza domem do późnych godzin wieczornych ze względu na pracę zawodową i nieobecność rodziców były przykładem pierwszej fali skutków rozluźnienia więzi rodzinnych na rzecz rozwoju zawodowego dorosłych. Druga fala zjawiska rozpoczęła się na przełomie XX i XXI wieku, gdy popularna stała się praca za granicą.

Przekształcenia w obrębie modelu rodziny widoczne były w mediach, które w latach 70. i 80. XX wieku zaczęły propagować obraz „nowego ojca” – bardziej zaangażowanego w kontakt z dzieckiem; taki mężczyzna był najczęściej przedstawiany jako dynamiczny urzędnik, w garniturze, z telefonem i dzieckiem na ręku (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 369–371). Na ile ten ostatni obraz – tak bardzo

¹⁴ Dla porównania: we Francji nastąpiło to w 1972 roku przez ustawę o filiacji (*Historia ojców i ojcostwa* 1995: 377). Szerzej na temat ewolucji polskiego modelu rodziny w okresie powojennym i w PRL-u piszą także m.in. Hanna Świda-Ziemba (2005) czy Barbara Klich-Kluczevska (2015).

¹⁵ Nie sposób pominąć wpływu myśli Janusza Korczaka na miejsce dziecka w kulturze i społeczeństwie czy na relację dorosły–dziecko, jednak ze względu na obszerność zagadnienia muszę ograniczyć się do tej wzmianki (Korczak 2017a, Korczak 2017b; *Pochylmy się nad dzieckiem: idea i dzieło Janusza Korczaka* 2014; Janiak 2015). Warto wspomnieć ponadto o Szwedce Ellen Key, autorce *Stulecia dziecka* (Key 2005).

¹⁶ Szerzej na ten temat piszę w kolejnych rozdziałach.

różny od patriarchy zasiadającego u szczytu stołu – był tylko życzeniem kolorowego świata mediów, a na ile rzeczywiście działającym wzorcem?

Po 1989 roku zmianie uległ stosunek Polaków do pewnych wartości, inne zaś wciąż znajdowały się w czołówce: z badań przeprowadzonych przez socjologów wynika, że udane życie osobiste, małżeńskie oraz posiadanie i wychowywanie dzieci sytuuje się na pierwszych miejscach niezależnie od tego, czy respondenci odpowiadali przed transformacją ustrojową czy po niej. Anna Titkow zestawia badania z 1979, 1989 i 1998 roku. W stosunku do pierwszych wyników w 1998 roku wyraźnie wzrósł odsetek osób wskazujących te właśnie wartości jako najważniejsze, zniknęły natomiast z listy inne, jak niezależność poglądów czy praca ku pożytkowi innych, obecne jeszcze w 1989 roku (zob. Titkow 2007: 181). Można zatem stwierdzić, że rodzina wciąż stanowi dla Polaków wartość najwyższą – choć jej pojmowanie ulega wyraźnym zmianom. Model, w którym kobieta zajmuje się domem, a mężczyzna pracuje, był preferowany w 2013 roku przez 23% respondentów, wariant łagodniejszy, czyli oboje pracują, ale kobieta poświęca uwagę rodzinie, a mężczyzna pracy to 22%, co razem stanowi niemal połowę (!) badanych Polaków (zob. Dzwonkowska-Godula 2015: 119). Krystyna Dzwonkowska-Godula wskazuje na ciekawy problem – o ile ogromna liczba badanych (71,8% kobiet i 66,3% mężczyzn) popiera podział obowiązków i model partnerski, to jednocześnie te same osoby preferują model, w którym to kobieta, nie mężczyzna poświęca się rodzinie. Nowoczesny model nie jest więc w Polsce wolny od obciążenia tradycyjnymi wzorami zachowań, których korzenie sięgają kilka wieków wstecz.

Zanim przejdę do krytyki tradycyjnego modelu rodziny i nowoczesnych form życia rodzinnego, kilka akapitów poświęcam analogiom między rodziną a strukturami państwa i społeczeństwa. Zachodnioeuropejski patriarchalny wzorzec wywodzi się bowiem w dużej mierze z tego zaznaczonego już związku.

1.3. System i walka o władzę. Rodzina a państwo

Dokonawszy przeglądu teoretycznych i historycznych analiz dotyczących rodziny, można by postawić tezę o jej strukturalnym podobieństwie do organizacji, jaką jest państwo. Analogie zauważają zarówno filozofowie, jak i socjologowie czy literaturoznawcy¹⁷. Emmanuel Todd, badacz zajmujący się m.in. demografią, w 1951 roku podjął tezę stawianą przez najsłynniejszych filozofów i stwierdził, że relacje rodzinne – między rodzicami a dziećmi czy małżonkami – to modele odpowiadające systemom politycznym, służące określeniu relacji między jednostką a władzą (Todd 1985: 6). Odzwierciedlenie tego twierdzenia znajdziemy zarówno w teoriach psychoanalitycznych, jak i kognitywistycznych czy femini-

¹⁷ Zob. m.in.: Ariès 2010; Irigaray 2003; Majewska 2009; Trzeźniowski 2006.

stycznych; zarówno u reprezentantów opcji konserwatywnych, jak i liberalnych. Rodzina, jak zauważają Gilles Deleuze i Félix Guattari, nie jest mikrokosmosem, nie da się jej analizować w oderwaniu od tego, co społeczne – powiązania z tym, co społeczne i polityczne, są zbyt liczne i silne (zob. Majewska 2009: 126; Deleuze, Guattari 2017: 65–67)¹⁸.

XX wiek to dla problematyki rodzinnej czas hegemonii ujęcia psychoanalitycznego, które zdawało się potwierdzać spostrzeżenia prekursorów teorii rodziny. Sigmund Freud nie sformułował jeszcze takiej tezy, jednak zrobił to Jacques Lacan: czerpiąc z dokonań swojego słynnego poprzednika, w 1936 roku mówił o rodzinie jako instytucji (zob. Majewska 2009). Tradycyjny model uznany został – za Freudem i jego teorią o opresyjnym charakterze kultury i społeczeństwa – za represjonujący naturalne instynkty. To wersja klasyczna, oparta na binarnych podziałach.

Chcąc mówić o ujęciu psychoanalitycznym, warto powołać się na kilka poprzedzających je teorii i rozpocząć od wspomnianego już Jeana-Jacquesa Rousseau. Francuski myśliciel okresu oświecenia sięgnął po porównanie rodziny do państwa, z którym zgadzał się w większości aspektów, wskazując jednak na kilka różnic. Istotne wydaje się, iż zwracał uwagę na absolutną władzę ojca i jej autorytarny charakter (Majewska 2009: 66–67), co powtórzyli potem bezpośrednio psychoanalitycy (Badinter 1993: 148). Jak wynika z analizy historycznego rozwoju rodziny, *pater* (prawny ojciec dziecka) pełnił w niej funkcję odpowiadającą roli suwerena w dawnym państwie – dysponował majątkiem podległych sobie osób, ale jego władza miała również niematerialny charakter, uwzględniała bowiem decydowanie o życiu i śmierci wasali. Tak bezpośredniej apologii ojcowskiej władzy dokonali Jean Bodin i Carl Schmitt, o czym krytycznie pisze Ewa Majewska:

Nawet oficjalny dyskurs kościoła katolickiego nie idzie tak daleko w uprawomocnieniu patologii autorytarnej ojcowskiej władzy. O ile bowiem encykliki papieskie mówią o „równości w różnicy”, o różnych powołaniach kobiety i mężczyzny, ale zarazem o powołaniu do życia w równości, o tyle filozofie Bodina i jego kontynuatora, Schmitta, stanowią bezpośrednią zachętę do sprawowania bezpośredniej, wykonawczej władzy nad życiem i śmiercią w rodzinie (Majewska 2009: 41).

¹⁸ Krytyka Freudowskiej psychoanalizy, zdającej się funkcjonować w oderwaniu od kontekstów społeczno-politycznych czy historycznych, wybrzmiewa wyraźnie w pracy Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego: „[...] tak jakby libido nie zajmowało się podobnymi sprawami. Analiza Freuda opiera się jedynie na dwóch argumentach – pierwszy odnosi się do wymiaru seksualnego i polega na spojeniu seksualności z kompleksem rodzinnym, drugi zaś odsyła do wymiaru mitologicznego, zrównując siły wytwórcze nieświadomości z siłami, na jakich ufundowane są mity i religie” (Deleuze, Guattari 2017: 66).

Nazwisko Schmitta przywołane w kontekście rozważań o rodzinie i państwie jeszcze mocniej sytuuje oba te pojęcia w obrębie władzy autorytarnej. Niemiecki teoretyk prawa i filozof uważany jest przez niektórych za twórcę podstaw ideologicznych dyktatury nazistowskiej. Dlatego warta przywołania wydaje się taka oto definicja rodziny jego autorstwa: „struktura niższego rzędu [niż państwo – dop. A.Z.] o wtórnym politycznym charakterze” (cyt. za: Majewska 2009: 41). Według Schmitta rodzina tym różni się od państwa, że nie dysponuje prawem wypowiedzenia wojny – dlatego też jest „strukturą niższego rzędu”. O politycznym charakterze decyduje natomiast właśnie absolutna władza jednego z członków (ojca). Wskazuje się tutaj wyraźnie na prawo do zabijania, podobne do tego, jakie miał dyktator w państwie autorytarnym. Taki odpowiednik suwerena/dyktatora stoi w hierarchii rodzinnej najwyżej, a jego pozycja wydaje się niezmienna od wieków.

Jak zauważa Flandrin, władza króla nad poddanyymi i ojca nad dziećmi są uznawane za naturalne, a żadna z nich nie opiera się na dobrowolnej umowie – polityka i pokrewieństwo okazują się nierozłączne (Flandrin 1998: 5–6). Nie inaczej twierdził Georg Hegel: rodzina jako przestrzeń prywatna i społeczeństwo obywatelskie jako przestrzeń publiczna to złożona całość oddziałujących na siebie elementów, które reguluje prawo i nadzoruje państwo (Majewska 2009: 77). Jeszcze dalej poszła Kate Millett w słynnej pracy *Sexual politics*, pisząc, że wszystkie stanowiska społeczne należy analizować jako polityczne – nie zrywamy z intymnością, ale podział na sferę prywatną i publiczną praktycznie nie istnieje (zob. Millett 1984)¹⁹. W *Teorii polityki płciowej* „politykę” definiuje natomiast jako wszelkie relacje oparte na hierarchii władz, a zalicza do nich także układ rodzinny; feminizm zaczyna więc rodzinę traktować nie jako układ prywatny, lecz publiczny – aspekt życia publicznego (Gajewska 2008: 126).

Jak w tym tradycyjnym układzie usytuowana jest kobieta, matka? Analizę tego zagadnienia chciałabym poprzedzić przypomnieniem kilku spostrzeżeń na temat figury dziecka. Nie bez powodu w tej właśnie kolejności – z prac na temat teorii rodziny można wysnuć wnioski, że sytuacja dziecka uległa decydującej zmianie, to znaczy w ciągu stuleci zmieniało się jego miejsce w strukturze rodziny. Philippe Ariès w przytaczanej już *Historii dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u* stwierdza, że około XVII wieku rodzina zaczyna organizować się wokół dziecka – przestaje być ono anonimowe, zaczyna pełnić funkcję „spoiwa” i „centralnego punktu”. Popularne wówczas we Francji i w Niemczech scenki rodzajowe przedstawiają rodzinną hierarchię, w której niezmiennie najważniejszy jest ojciec jako głowa rodu, lecz uwagę skupia dziecko, najczęściej również płci męskiej. Stworzony w ten sposób „trójkąt edypalny”²⁰ nie pozostawia miejsca

¹⁹ Na temat krytyki feministycznej, w tym koncepcji Kate Millett – zob. Kłosińska 2010.

²⁰ Termin Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego zastosowany w pracy *Anty-Edyp* (Deleuze, Guattari 2017).

dla figury córki. Zmienia się zatem sytuacja dziecka, ale nie kobiety. Nie wpływa na to nawet postępujące od XVIII wieku stopniowe przeniesienie się rodziny z otwartej przestrzeni publicznej do prywatnej, o którym pisałam wcześniej.

Porównywanie konstrukcji rodziny do struktury państwowej i rozpatrywanie sytuacji kobiety pojawia się także w myśli filozoficznej XIX i XX wieku. Warto zatem nawiązać jeszcze do słynnego stwierdzenia Friedricha Engelsa, wedle którego mężczyzna jest burżuazją, a kobieta pełni funkcję proletariatu. W tekście *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa* (zob. Engels 1949) zostały przedstawione *explicite* wcześniej jedynie łagodnie sygnalizowane analogie. Engels pisał o ważnej roli kobiet w plemionach prymitywnych – to one wytwarzały podstawowe dobra materialne, przekazywały je kolejnym pokoleniom, wykonywały największą pracę dla dobra rodziny i miały przewagę ekonomiczną. Z czasem, wraz z rozwojem produkcji i rynku, zaczęło spadać znaczenie pracy kobiet na rzecz działalności mężczyzn poza domem (Tong 2002: 134–135).

Kobiety z warstwy burżuazji znajdowały się, zdaniem Engelsa, w jeszcze gorszej sytuacji niż kobiety z proletariatu – małżeństwa burżuazyjne wynikały wyłącznie z wyrachowania i prostej umowy: mężczyzna zgadza się łożyć na utrzymanie żony w zamian za dochowanie mu seksualnej wierności i wydawanie na świat prawowitych dziedziców. Skojarzenia z prostytutką są oczywiste i Engels bynajmniej nie unika takiego porównania, wręcz podkreśla, że żona sprzedaje swoje ciało raz, ale za to w niewolę trwającą całe lata. W proletariacie jest inaczej – brak własności prywatnej odsuwa motywy, takie jak płodzenie dziedziców czy utrzymywanie kobiet przez mężczyzn. Kobiety także muszą uczestniczyć w procesie produkcji i to daje im większą niezależność, nie tylko ekonomiczną. Rodzina monogamiczna nie jest zatem wynikiem rozwoju uczuciowości, lecz stosunków władzy. Zdaniem Rosemarie Putman Tong, marksizm był bardzo inspirującą i kuszącą propozycją dla kobiet – zakładał zniesienie dyktomii będących podłożem konfliktu, likwidację ucisku jednych grup przez drugie i postulował wspólną realizację celów służących dobru wszystkich (Tong 2002: 133).

Opresja wobec kobiet to dla Marksa kolejny dowód na nieludzkość kapitalizmu, zaraz po nadużyciach wobec proletariatu (Majewska 2009: 96–97). Marks i Engels koncentrowali się jednakże na sytuacji ekonomicznej i pracy zawodowej; to w tej sferze kobieta porównana została do robotnika. Jej miejsce w rodzinie i pracę tam wykonywaną autorzy traktatu postrzegali zgoła inaczej. Rodzenie i wychowywanie dzieci nie jest według twórców marksizmu zaliczane do działalności społecznej – to naturalne powinności kobiety. Podporządkowanie mężczyznom stanowiłoby więc problem tylko w zakresie pracy zawodowej. Za wrodzone uznano instynkt macierzyński i opiekuńczość, które nabrały charakteru stereotypowego zestawu cech każdej kobiety. Nie tylko ujęcie Engelsa potwierdzało i wzmacniało ten pogląd; podobne stanowisko zajął Max Horkheimer, mówiąc właśnie o „naturalnej opiekuńczości kobiet” (Majewska 2009: 154).

Model patriarchalny, w którym kobieta zostaje w domu i zajmuje się rodziną, ma również wymiar polityczny, bo świadczy o dostatku – kobieta nie musi pracować w dobrze prosperującym państwie (Mrozik 2012a: 331). Zdaniem Horkheimera rodzina stanowi przygotowanie do akceptacji *status quo*, czyli tego, że część społeczeństwa ma środki finansowe, a zatem autorytet i władzę, a część nie. Wilhelm Reich pisze, że kobieta jest wyuczona poddaństwa. Zatem połowa ludzkości ma w sobie pierwiastek niewolnictwa, a to zapewnia bezpieczeństwo państwa i stabilność kapitalizmu; rodzina to pole treningu w zakresie ucisku i wyzysku (Majewska 2009: 136–137). Warto przywołać inne wymowne twierdzenia tego austriackiego psychiatry: „Rodzina – poza rodziną urzędniczą – tworzy zarazem mały zakład pracy” (Reich 2009: 64–65) czy też „[...] ideologie moralności seksualnej muszą wyrównać to, co zabiera sytuacja ekonomiczna” (Reich 2009: 68)²¹.

Po porównanie sytuacji rodzinnej z kapitalizmem sięga Luce Irigaray, pisząc o „rynku kobiet”, na którym stanowią one towar podlegający wymianom, sprzedaży, kupnu; nie decydują o sobie, są praktycznie pozbawione podmiotowości i sprowadzone do roli produktu²². Słynne twierdzenie o małżeństwie jako legalnej prostytutce, zapożyczone przez twórców marksizmu od Charlesa Fouriera²³, zostaje przez filozofkę przepisane z punktu widzenia feminizmu (zob. Irigaray 2003). Instytucja małżeństwa konstytuuje fallocentryzm (Gajewska 2008: 178). Znaleźć w niej można wszystko to, co w patriarchacie: hierarchię, ekonomię kumulacji, używanie kobiet, uprzywilejowanie męskiej genealogii.

Urzeczowienie kobiet jest problemem przekładającym się na wszystkie sfery życia, w tym na życie rodzinne. Kobieta jako przedmiot, kobieta jako brak – takie postrzeganie, obecne przecież w kulturze od czasów Arystotelesa, praktycznie wyklucza uznanie rodzica płci żeńskiej za równorzędny z pozostałymi członkami rodziny podmiot. Jak słusznie zauważa Linda Stone, pisząc o potęgde patrylinii: „Kobiety, dla odmiany, były w pewnym sensie wiecznie małeletnie” (Stone 2012: 105). To stanowisko wydaje się charakterystyczne nie tylko dla kultur pierwotnych; wystarczy prześledzić teorie Freuda, by odnaleźć ślady podobnego poglądu. Według austriackiego psychoanalityka chłopiec buduje swoją tożsamość, podmiotowość poprzez zauważenie różnic pomiędzy sobą i matką oraz wysnuć wniosku o własnej wyższości, natomiast kobieta definiowana jest przez brak – brak penisa, co odróżnia ją od własnej matki, powodując u dziewczynki kom-

²¹ Na temat społecznej historii kobiet pracujących na ziemiach polskich pod koniec XIX wieku pisze Alicja Urbanik-Kopeć w książce *Anioł w domu, mrówka w fabryce* (2018).

²² O kobiecie jako „przedmiocie” wymiany w prawie żydowskim oraz o kobiecie jako potlaczcu pisze Inga Iwasiów (Iwasiów 1994: 105–108).

²³ Warto zauważyć, że również Charlesa Fouriera uważa się za twórcę terminu ‘feminizm’ (Majewska 2017: 49).

pleks. Nie ma ona analogicznych do chłopca możliwości, pozostaje „wiecznie małaletnia”²⁴. Tradycyjny model rodziny opiera się więc na męskim podmiocie – otrzymujemy w ten sposób wzór nazwany przez feministki „patriarchalnym”. Mężczyzna to Logos, w kartezjańskim dualnym podziale – umysł, podobnie jak u Kanta – racjonalny i wzniosły. Kobieta zaś odpowiada niezdolnemu do wzniosłości, nieopisywalnemu ciału.

Psychoanalityczne ujęcie relacji rodzinnych nie koncentruje się na kobiecie w sposób inny niż negatywny. Nie ma tu miejsca choćby na analizę stosunków zachodzących między matką i córką – ta ostatnia zostaje niemal wykluczona, wyrzucona poza trójkąt edypalny ojciec–syn–matka. Mamy zatem do czynienia z prymatem heteroseksualnej matrycy rodziny, o czym pisze Judith Butler. Zdaniem badaczki wyparcie w kulturze innego rodzaju związków doprowadziło do utrwalenia się sztucznego modelu, natomiast „denaturalizacja pokrewieństwa i seksualności pozwala dostrzec i uznać nietradycyjne formy rodziny” (Majewska 2009: 213). Powracamy w tym punkcie do definicji pokrewieństwa zaproponowanej przez antropologów, wedle której rodzina stanowi w dużym stopniu dobrowolną grupę osób. Takie ujęcie przeciwstawia się bezrefleksyjnemu uznaniu za naturalne utrwalonego w przestrzeni historyczno-kulturowej wzoru rodziny. Podobny, o wiele bardziej radykalny sprzeciw pojawia się w wypowiedziach badaczek i badaczy z kręgu feminizmu i *gender studies* – rodzina zostaje określona jako wyrosły z patriarchy konstrukt²⁵.

O niezbywalnym związku rodziny i społeczeństwa pisał także Claude Lévi-Strauss. Twierdził, że małżeństwo nie jest i nie może być nigdy sprawą prywatną (Lévi-Strauss 1993: 88), a instytucjonalność rodziny to wręcz wyznacznik człowieczeństwa:

[...] człowieka od zwierzęcia odróżnia właśnie to, że w świecie ludzkim rodzina nie mogłaby istnieć, gdyby wpierrw nie istniało społeczeństwo, to jest mnogość rodzin uznających istnienie więzi innych niż więzi krwi, oraz to, że naturalny proces filiacji może przebiegać swoim tokiem jedynie włączony do społecznego procesu stowarzyszania się (Lévi-Strauss 1993: 99).

Więzi krwi wydają się więc usytuowane nawet na drugim miejscu – za więziami społecznymi. Choć można by przypuszczać, iż te ostatnie są wynikiem

²⁴ O ile Freud i kontynuatorzy jego ścieżki psychoanalitycznej rozpatrywali seksualność i płciowość w kategoriach przyjemności, władzy i strachu, o tyle Melanie Klein sięga po inne kategorie, takie jak miłość, destruktywność i reparację. W ujęciu psychoanalityczki cięża nie jest ekwiwalentem (członka czy potencji), lecz „odzwierciedleniem świata obiektów wewnętrznych” (Mitchell, Black 2017: 147), witalnością, symbolem życia i rozkwitania (Mitchell, Black 2017; Segal 2005).

²⁵ Zob. m.in. Butler 2002; Collier, Rosaldo, Yanagisako 2007; Lichy 2013.

dobrowolnej umowy grupy ludzi, historia pozwala dostrzec, że – podobnie jak i małżeństwa – opierały się na władzy, a najważniejszymi czynnikami i motywacjami, które je kształtowały, były ekonomia i prestiż.

Aby zdać sobie sprawę z istnienia niezbywalnej relacji między polityką a rodziną, wystarczy przypomnieć trwające wciąż dyskusje publiczne na temat praw kobiet, małżeństw homoseksualnych i społeczności LGBT+ , imigrantów, uchodźców i argumenty polityki określanej mianem „polityki prorodzinnej”²⁶. Dobro rodziny jako argument polityczny? Oczywiście. Biopolityka, zarządzanie życiem i śmiercią – m.in. poprzez regulację liczby urodzeń – to bardzo prosty przejaw związku prywatnego z publicznym. Reprodukacja – biologiczna i symboliczna – jest kluczowym pojęciem, gdy mowa o kobietach i ich roli w tworzeniu wspólnoty (narodu)²⁷; w dyskursie narodowym/nacjonalistycznym kobiety są gwarantkami „czystości narodu/rasy” (Mroziak 2012a: 111, 113–114). Z jednej strony uświęca się i wywyższa Kobieta, lecz z drugiej towarzyszy temu marginalizacja kobiet. Małżeństwo, na co zwracają uwagę feministki (Gajewska 2008: 171), jest umową prawną: państwo reguluje choćby dostęp do antykoncepcji, kontroluje śluby i rozwody, decyduje o sprawach majątkowych małżonków, a nawet o opiece nad dziećmi. Niejednokrotnie od naszego postrzegania modelu rodziny zależy to, jaką opcję polityczną wybierzemy.

W książce *Moral Politics. What Conservatives Know That Liberals Don't* George Lakoff dokonuje niezwykle trafnego spostrzeżenia na temat amerykańskiego społeczeństwa właśnie w tym kontekście. Jego zdaniem wizja rodziny odpowiada postrzeganiu przez amerykańskich konserwatystów i liberalów państwa – mają oni dwa bardzo rozbieżne wyobrażenia modelu rodziny: rodzina zarządzana przez „surowego” ojca (*the strict father model*) i rodzina „opiekuńcza” (*the nurturant parent model*). Są to zasadniczo przeciwstawne systemy moralne i style zarządzania państwem, ale nie tylko – to także dwa różne modele życia. Oczywiście funkcjonujemy w obu; będąc częścią kultury, świetnie znamy zarówno jeden, jak i drugi, i podświadomie operujemy wynikającymi z nich metaforami. Metafora rodziny znajduje odzwierciedlenie w innych sferach życia, tak na przykład bycie religijnym i konserwatywnym zarazem oznacza przykładanie modelu rodziny patriarchalnej do sfery religijności (Lakoff 1996: 153–161; Johnson 2015).

Po świecie metafor poruszamy się w sposób naturalny, niezauważalny. Badania genderowe kierują naszą uwagę na te obszary, które dotąd wydawały się tak

²⁶ Krystyna Dzwonkowska-Godula stwierdza, że celem polskiej polityki rodzinnej jest utrzymanie kobiet w domu i utrwalenie tradycyjnego podziału ról, podobnie jak w innych krajach postkomunistycznych. Więcej na temat roli matki i ojca w polskiej polityce rodzinnej – zob. Dzwonkowska-Godula 2015: 101–110.

²⁷ Szerzej na ten temat piszę w podrozdziale poświęconym fantazmatowi Matki Polki.

oczywiste, że wręcz niewidzialne, tak jak elementy legitymizujące męską władzę. Patriarchalny porządek nie wymaga uzasadnienia – po prostu jest. Wykluczenie kobiet okazuje się tak naturalne, że nie zauważa się tego, że zostało wytworzone przez język i cywilizację (Majewska 2009: 20; 46). Przywodzi to na myśl definicję przemocy symbolicznej sformułowaną przez Pierre'a Bourdieu: przemoc delikatna, niemal niewidoczna dla ofiar, ledwie wyczuwalna. Przejawia się w sferze komunikacji, wiedzy oraz emocji (Bourdieu 2004: 7–8).

Gdy myślimy o rodzinie jako systemie i porównujemy ją z państwem, nasuwa się skojarzenie z jeszcze jednym filozofem współczesnym. Ewa Majewska trafnie zestawia rozważania Michela Foucaulta z refleksją na temat organizacji życia rodzinnego w modelu tradycyjnym:

[...] rodzina to przestrzeń, w której niezmiernie istotną funkcję pełnią wszystkie te elementy, o których Foucault pisał jako o znamionach kary, kontroli i dyscypliny. Rodzina to obszar łączący strategie wymyślone do zarządzania chorymi na dżumę i chorymi na trąd z przedklasycznymi obrazami kaźni. Panoptyczna organizacja jest we współczesnych mieszkaniach niezmiernie popularna, zarządzanie, nadzorowanie, tresowanie, egzaminowanie, wykluczanie, naznaczanie i karanie to tylko niektóre narzędzia z asortymentu suwerennej władzy głowy rodziny (Majewska 2009: 14; Foucault 1998).

Taki obraz rodzinnych relacji władzy tylko wydaje się przerysowany – wszak Foucault pisał *Nadzorować i karać* pozornie o systemie więziennictwa – jednak zwraca uwagę na wyraźnie hierarchiczną strukturę rodziny i pozwala dostrzec liczne podobieństwa z systemem państwa policyjnego.

Na koniec warto przywołać jeszcze słowa Hannah Arendt dotyczące relacji rodziny i polityki:

W stopniu, w jakim uważamy rodzinę za coś więcej niż formę uczestnictwa, to znaczy aktywnego uczestnictwa wielu ludzi, zaczynamy odgrywać rolę Boga, działając jak gdybyśmy mogli z łatwością uciec od zasady ludzkiego zróżnicowania. Zamiast tworzyć istotę ludzką, staramy się stworzyć człowieka na nasze podobieństwo. Jednak w kategoriach praktycznych, politycznych, rodzina nabiera głęboko zakorzenionego znaczenia dzięki temu, że świat organizowany jest w taki sposób, iż nie ma w nim miejsca dla indywidualności, czyli dla każdego, kto jest odmienny. Rodziny tworzone są jako azyle i potężne twierdze w niegościnnym, obcym świecie, w który chcemy wprowadzić więzy pokrewieństwa. Pragnienie to prowadzi do fundamentalnego wypaczenia polityki, ponieważ znosi podstawowy fakt wielości ludzi, a raczej usuwa go, wprowadzając pojęcie pokrewieństwa (Arendt 2007: 125).

Zdaniem filozofki rodzina w założeniu stanowi bastion indywidualizmu. Jak jednak możemy stwierdzić, śledząc losy poszczególnych członków/figur tradycyjnej rodziny, trudno przyznać, by owo założenie było zgodne z rzeczywistością.

Analogia do systemu autorytarnego, absolutna władza dana mężczyznom nad kobietami i dziećmi, przyzwyczajanie członków rodziny do określonych ról i postaw (wychowanie jako okres formowania jednostki w stereotypowym rozumieniu płci) – to zarzuty, które formułują reprezentanci feminizmu i *gender studies* wobec tradycyjnego modelu rodziny, utrwalonego w XIX wieku i w dużym stopniu funkcjonującego do dziś w społeczeństwach europejskich. Kolejny podrozdział poświęcam przeglądowi teorii obejmujących to zagadnienie i możliwości alternatywnych wobec klasycznego wzorca.

ROZDZIAŁ 2

KRYTYKA TRADYCYJNEGO MODELU RODZINY

Krytykę tradycyjnego modelu rodziny prowadzoną z perspektywy genderowej rozpoczyna się od podważenia naturalności w płciowym podziale ról społecznych i od przeciwstawienia się tezie, według której tylko mężczyzna może być w pełni podmiotem. Uznanie rodziny za konstrukt wiąże się z tworzeniem definicji patriarchy, takiej jak zaproponowana przez amerykańską filozofkę i poetkę Adrienne Cecile Rich:

Patriarchat jest władzą ojców: rodzinno-społecznym, ideologicznym, politycznym systemem, w którym mężczyźni, używając siły, bezpośredniego nacisku czy poprzez rytuał, tradycję, prawo, język, obyczaje, etykietę, edukację i podział pracy, rozstrzygają, jaką rolę powinny lub nie odgrywać kobiety, system, w którym kobiety są wszędzie podporządkowane mężczyznom (Rich 2000: 101).

Warto podkreślić, że autorka *Zrodzonych z kobiety*, podobnie jak filozofowie i badacze przywoływani w poprzednim podrozdziale, traktuje rodzinę jako element struktury polityczno-społecznej, ideologię. Jej zdaniem za władzę mężczyzn stoją wszystkie ważne instytucje – od ekonomicznych po kulturalne. Filozofka stwierdza również, że patriarchy „nigdy aktywnie nie przezwyciężyła żadna udokumentowana cywilizacja” (Rich 2000: 101) – z racji swojego uniwersalizmu wydawał się wręcz prawem natury.

„Królestwo Ojców”, jak określono ów system, nie jest jednak w koncepcjach wywodzących się z feminizmu prawem natury, lecz konstruktem – takim samym, jaki stanowi rodzina i identycznym jak płeć społeczno-kulturowa w teorii *gender* czy nawet płeć biologiczna w ujęciu Judith Butler. Warto zaznaczyć, że Butler w swoich pracach nie posługuje się pojęciem „rodziny”, mówi tylko o „pokrewieństwie”, analizując relacje władzy pomiędzy członkami rodziny i podmiotami. Ewa Majewska pisze:

[...] Butler proponuje nową ontologię pokrewieństwa, w której pożądanie nie jest zarządzane przez imperatyw heteroseksualności, zaś więzy międzyludzkie uznane zostają za coś, co jest generowane w historyczno-kulturowej przestrzeni społecznej (Majewska 2009: 213).

W niniejszym rozdziale, odnosząc się przede wszystkim do sporu na gruncie psychoanalizy i feminizmu, przyglądam się tym usankcjonowanym w kulturze modelom rodzicielstwa i relacji.

2.1. Macierzyństwo i córkostwo²⁸

Ważne miejsce w rozważaniach badaczy z kręgu *gender studies* zajmuje macierzyństwo, które nie było przedmiotem analiz w nurtach poprzedzających feminizm. Uważane za przyrodzone kobiecie i naturalne, nie zasługiwało, jak się wydaje, na większą uwagę, jeśli wyłączyć relacje matka–syn służące budowaniu tożsamości mężczyzny i erotyczny podtekst kompleksu Edypa. Wspomniane stanowiska koncentrowały się jednak na dziecku płci męskiej; dopiero metody i narzędzia wypracowane przez feministki w pełni oddały głos matkom i córkom. Luce Irigaray, przedstawicielka feminizmu tzw. drugiej fali, oznajmia, reinterpretując pogląd Sigmunda Freuda, iż mord na ojcu jest poprzedzony niewyartykułowanym, wypartym mordem na matce (zob. Majewska 2009: 90–91). W swoich pracach francuska filozofka – niejako wbrew inspiratorom, czyli Freudowi i Lacanowi – skupia się przede wszystkim na relacjach matka–córka, które uważa za destrukcyjne dla obydwu stron. Radykalne stanowisko Irigaray²⁹ świadczy o ogromnej potrzebie zerwania z twierdzeniem o „naturalnej opiekuńczości” kobiet, dlatego warto je krótko zreferować³⁰.

Według autorki *Speculum de l'autre femme* uwolnienie się i odcięcie symbolicznej pępowiny miałyby umożliwić uzyskanie pełnej podmiotowości dzieciom obojga płci. O ile jednak udaje się to często synom, tak córki złączone są z matką o wiele silniejszą więzią, bo również tożsamością płci. Irigaray projektuje dość ponurą wizję, w której uwikłane w patriariat są i matka, i córka, a „jedna nie ruszy bez drugiej”. Czy możliwe jest zatem jakieś wyjście z patowej sytuacji? Irigaray twierdzi, że zna rozwiązanie, lecz w jej tekstach przebija jednocześnie niewiara w gotowość kobiet do wprowadzenia go w życie. Posiadanie dzieci (czy też nieposiadanie, bo kobieta powinna mieć do niego prawo) musi stanowić tło dla innego rodzaju prokreacji – tworzenia wyobrażeń i symboli, inaczej stanie się traumatyczne albo patologiczne (zob. Irigaray 2000: 19). Innymi słowy: kobieta realizująca się wyłącznie w macierzyństwie nie spełni się ani jako kobieta, ani jako matka, a jej frustracja wpłynie negatywnie również na potomstwo. Tworzenie wyobrażeń i symboli powinno zatem odbywać się na wielu płaszczyznach: miłości, sztuki, języka, polityki. W tych wszystkich sferach kobieta, także matka, musi się realizować, inaczej spełnienie zawsze pozostanie cząstkowe, a raczej – nie dokona

²⁸ Elżbieta Korolczuk wybiera – za Agatą Araszkiwicz – pojęcie „córctwo”, jednak „córkostwo” częściej – jak się wydaje – funkcjonuje w literaturze i badaniach.

²⁹ W dalszej części piszę o poglądach Adrienne Cecile Rich (odmiennych od stanowiska Luce Irigaray).

³⁰ Wartym szczególnej uwagi studium poświęconym filozofii Luce Irigaray jest publikacja Katarzyny Szopy *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray* (2018).

się w ogóle. W tej koncepcji relacja matka–dziecko ma wymiar etyczny. Irigaray w innym swoim dziele *I jedna nie ruszy bez drugiej* wskazuje ponadto na dalsze konsekwencje takiego zamknięcia się w jednej roli:

I jeśli wyjadę, ty się nie odnajdziesz [matko – dop. A.Z.]. Czy nie byłam depozytem, kaucją, która ręczyła w razie twojego zniknięcia? [...] I czyz odchodząc, nie utrwalam twojego wygnania? Omdlała, gdyż teraz na mnie kolej? Uwierzona, ja także, w spojrzeniu, w którym zamknął mnie mężczyzna. Porwana samej sobie. Znieruchomiała w odbiciu, którego ode mnie oczekuje. Ograniczona do twarzy, którą on mi przypina, aby móc się w niej przegłębiać. W podróży do upodobań z jego snów i obrazów. Zatrzymana w jednej funkcji – macierzyństwie (Irigaray 2001: 287–289).

Pierwsza część cytatu wskazuje na problem, o którym pisała Simone de Beauvoir w *Drugiej płci* (1949). Według niej zakładanie rodziny i rodzenie dzieci ma związek z dążeniem człowieka do nieśmiertelności, z chęcią nie tyle przedłużenia gatunku, co własnej egzystencji (Rich 2000: 106). Potomstwo spełnia funkcję gwaranta lub właśnie, jak chce Irigaray, depozytu czy kaucji. Zwłaszcza córka, która ma kontynuować życie matki, inaczej niż syn częstokroć wychowywany tak, by realizować niemożliwe do spełnienia ambicje rodzicielki³¹. De Beauvoir rodzinę przedstawia jako pole, na którym po raz pierwszy jawi się dziewczynce hierarchia obowiązująca ją potem przez całe życie: władza ojca i powtarzanie losu matki (Beauvoir 2014: 318; Gajewska 2008: 126)³².

Adrienne Cecile Rich polemizuje z takim ujęciem tematu macierzyństwa i „córkostwa”, jakie prezentują feministki drugiej fali, lecz sama także dostrzega trudność w realizacji postulatów o prawo kobiety do samorealizacji w kulturze zdominowanej przez mężczyzn: opowiadając o własnych doświadczeniach, stwierdza, że choć mąż wspierał ją i rozumiał, to jednak za pełnowartościową uważał tylko swoją pracę. Jej pisarstwo było „dziwactwem” i „rodzajem luksusu” (Rich 2000: 64–65).

Amerykańska badaczka wyróżnia dwa rodzaje macierzyństwa, czy też trafniej – dwa jego aspekty (Rich 2000: 47–49). Pierwszy z nich wydaje się tożsamy

³¹ Ten model relacji znajdziemy w polskich reprezentacjach literackich, takich jak choćby *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej czy *Rzeźnia* Sławomira Mrożka.

³² Luce Irigaray podkreśla wartość płynącą z odtwarzania kobiecej genealogii, która może podważyć ramy opisanego tu porządku patriarchalnego. Jak zauważa Katarzyna Szopa, jest to jeden z najczęściej praktykowanych przez teoretyczki feministyczne modeli narracyjnych: „Dlatego też odbudowywanie kobiecej genealogii niesie ze sobą podwójny potencjał: z jednej strony poprzez wzmocnienie relacji matka–córka udaje się przepracować paradygmat edypalny, uwalniając kobiety spod ojcowskiej władzy i prawa, a z drugiej – umożliwia kobietom nawiązywanie więzi bez pośrednictwa mężczyzn” (Szopa 2018: 53).

z patriachatem, jego podstawę stanowi bowiem instytucja, w której macierzyństwo rozumiane jest jako powinność kobiety, a ona sama znajduje się pod nieustanną kontrolą społeczeństwa. Rodzicielstwo musi być najważniejszym faktem życia, a „poza etosem poświęcenia kobiecie przypisuje się prawie całkowitą odpowiedzialność za wychowanie dzieci” (Chołuj 2001: 257). Tutaj mieściłyby się wszystkie stereotypowe wizerunki matek, w tym – coraz częściej i coraz intensywniej krytykowany – wizerunek Matki Polki³³. Drugi aspekt, czyli macierzyństwo jako doświadczenie, opiera się na relacji matki i dziecka. Wchodzimy w tym przypadku w sferę uczuć, ale nie wiemy, na ile są to uczucia czyste, nieznaczone piętnem społecznym i instytucjonalnym. „Relacje władzy pomiędzy matką a dzieckiem są często po prostu odbiciem relacji władzy w patriarchalnym społeczeństwie” – stwierdza Rich (2000: 78).

Za poetką Lynn Sukenick, Adrienne Cecile Rich używa pojęcia „matkofobia” na określenie pewnego rodzaju nastawienia córek – projektowanego być może zarówno przez patriachata, jak i przez feministki. Nie jest to lęk przed własną matką ani przed macierzyństwem, lecz lęk przed staniem się własną matką. Analizując przykłady z literatury, filozofka stwierdza:

Matkofobia może być postrzegana jako kobiece rozszczepienie jaźni w pragnieniu uwolnienia się raz na zawsze z niewoli naszych matek. Matka uchodzi w nas samych za ofiarę, niewoloną kobietę, męczennicę. [...] i w rozpaczliwych próbach rozpoznania, gdzie kończy się matka a zaczyna córka, dokonujemy radykalnej operacji (Rich 2000: 324–325).

Wynika z tego, że bojąc się powtarzania błędów matek, córki zaprzeczają swemu pochodzeniu, źródłom, a co za tym idzie – sobie samym³⁴. Tezy Rich opierają się na rewizji kulturowych wizerunków kobiet i konfrontowaniu ich z kobiecym doświadczeniem. Implikowana przez patriachata nienawiść kobiet do własnych ciał i negowanie istniejących w kulturze wzorów kobiecej władzy stanowią, zdaniem amerykańskiej eseistki, element „reprodukcji bierności i uległości”. Feministki postulują powrót do „silnych” wizerunków kobiecości, powrót matrylinii i udział matek, babek, prababek „w konstytuowaniu *status quo*”, jak zauważa Agnieszka Gajewska (Gajewska 2008: 129). Pierwotny związek kobiet wydaje się zatem bar-

³³ Piszę o tym w kolejnym rozdziale, jednak warto tu odnieść się do debiutu Natalii Fiedorczyk *Jak pokochać centra handlowe* (2016), który opowiada o kobietach dotkniętych kryzysem związanym z urodzeniem dziecka i nieradzących sobie z macierzyństwem i wymaganiami stawianymi im przez społeczeństwo. Inny przykład to antologia tekstów matek-blogerek wydana przez „Czas Kultury” (*Macierzyństwo bez lukru* 2011).

³⁴ Na temat odmiennego postrzegania ról matki i córki (matka jako aktywność, córka jako bierność), receptywności, powtarzania losu matek pisze także Elżbieta Korolczuk w książce *Matki i córki we współczesnej Polsce* (Korolczuk 2019: 38).

dzo ważny, wspomina o nim Rich, ale również Clarissa Pincola Estés w *Biegającej z wilkami. Archetypie Dzikiej Kobiety w mitach i legendach* (1992). Jego mityczny charakter uwidacznia się w najsłynniejszej opowieści o macierzyństwie, mianowicie w historii o Demeter i Korze. Cofamy się więc do głęboko zakorzenionej w kulturze kobiecości, której emblematem jest figura pramatki, zatrzymując się po drodze przy licznych wizerunkach bogiń będących towarzyszkami życia bogów, ale przede wszystkim matkami. Elizabeth Gould Davis dokonuje przeglądu mitów cywilizacji Zachodu, z którego dowiadujemy się, iż wyłącznie kobiety dysponują pewną spirytualną, pierwotną wiedzą, duchem (zob. Rich 2000: 145–148; Estés 2001).

Wydaje się, że stąd już tylko krok do porzucenia nieuzasadnionego patriarchy i uznania matriarchatu za jedyny właściwy system społeczno-kulturowy. Rich przygląda się takiej alternatywie, przywołując książkę *The Mothers: the Matriarchal Theory of Social Origins* (1927) Roberta Briffaulta, w której autor wykazuje, jak zwodnicze może okazać się zaufanie pozorom i utożsamianie „matriarchatu” z „gynokracją” (Rich 2000: 105–106). Analizuje on funkcjonowanie takiego systemu w społeczeństwach prymitywnych, zaś wnioski są mniej budujące, niż mogłoby się wydawać. Matriarchat stanowi tam bowiem rozwiązanie wtedy, gdy zgadzają się na niego mężczyźni. Wynika on także nie z przyczyn ideologicznych, lecz jest rozwiązaniem funkcjonalnym, nastawionym na efekt ekonomiczny. Nie ma w takim razie wiele wspólnego z europejskim patriachatem, gdzie kobiety poddaje się kontroli bez ich przyzwolenia. Nie wydaje się więc możliwe stworzenie matriarchatu stanowiącego dokładną odwrotność struktury patriarchalnej. Tym bardziej, że antropolodzy zauważają przewagę patrylinii nad matrylinią, mimo funkcjonowania tej drugiej w niektórych społecznościach (zob. Stone 2012: 97–107).

2.2. Męskim okiem

Po omówieniu istotnych poglądów na temat samopostrzegania kobiet, należy zastanowić się nad rolą i tożsamością mężczyzny w kulturze oraz nad męskim postrzeganiem kobiet i kobiecości, które niewątpliwie ma wpływ na uznawanie lub nieuznawanie żeńskiej podmiotowości. W męskiej patriarchalnej mitologii natknąć się można na dwie idee: kobietę-kobietę i kobietę-matkę (Rich 2000: 72–75). Są to diametralnie różne wizerunki, w wielu punktach kontrastujące ze sobą, mają jednak proporcjonalnie liczne reprezentacje. Pierwszą określa się jako nieczystą, groźną, nacisk kładzie się na jej cielesność w dwóch aspektach – jeden stanowi zepsucie, rozkład i menstruacja, drugi zaś niebezpieczny dla mężczyzny kobiecy erotyzm. Natomiast reprezentacja przeciwstawna, czyli kobieta-matka (lub kobieta-dziewica – zob. Gromkowska-Melosik 2019) musi być nieskalana, niemal bezcielesna, aseksualna, bo jeśli ma ciało, służy ono tylko dziecku

w świętym związku macierzyństwa. Maskulinistyczna wyobraźnia dzieli kobiety na dwie odrębne grupy, wyraźnie je wartościując, przy czym jest to aksjologia czysto użytkowa. Według badaczek feministycznych opresyjność systemu zmusza kobiety, by same postrzegały siebie w tych kategoriach.

Jak zauważa German Ritz, perspektywa genderowa nie wniknęła zbyt szybko do domeny męskiej, czego powodem ma być uważanie tej płci za coś ogólnego i brak potrzeby tego typu badań (Ritz 2002: 11; Gilmore 2001). Już w psychoanalizie Freudowskiej, co sygnalizowałam wcześniej, tożsamość kobiety budowana jest poprzez negację, zaś mężczyzny – pozytywnie, przez pewną nadbudowę. Musi on zaprzeczyć swemu związkowi z matką, zauważyć różnicę i przewagę własnego ciała nad jej ciałem. Dlatego też ich późniejsze relacje nie mogą być pozbawione koniecznego dystansu. Syn, patrząc na matkę, przypomina sobie okres swojej słabości i przebywania w kobiecym ciele, czas specyficznego nieistnienia, boi się ponownego wchłonięcia przez ciało; towarzyszy mu zatem strach przed jakimś rodzajem śmierci (Rich 2000: 264). Inaczej córka, która co prawda również odczuwa strach, jednak wie, że jest spadkobierczynią matki i też może dać nowe życie. „Silne imago matki, pożądane i przerażające” symbolizuje śmierć, cofanie się (Badinter 1993: 65).

Takie tradycyjne spojrzenie na męską tożsamość okazuje się szkodliwe dla jednostki. Warto wspomnieć, że już Carl Gustav Jung twierdził, iż dla pełnego stworzenia ludzkiej tożsamości niezbędne jest połączenie *animy* i *animusa*, czyli pierwiastka kobiecego i męskiego w jednym ciele. Élisabeth Badinter w książce *XY. Tożsamość mężczyzny* stwierdza wprost:

System patriarchalny zrodził mężczyznę kalekiego, niezdolnego do pogodzenia X z Y, odziedziczonymi po matce i ojcu. Budowanie męskości mylone było z procesem dyferencjacji. Uznano, że mężczyzna godny jest swojego miana dopiero wtedy, gdy zerwane zostały wszelkie więzy łączące go z matką (Badinter 1993: 113).

Autorka *Historii miłości macierzyńskiej* stwierdza za Robertem Stollerem, że wedle tradycyjnego ujęcia do formowania męskiej tożsamości konieczne jest właśnie całkowite odcięcie się chłopca od matki, w czym powinien pomóc mu ojciec – to on musi przerwać jakościowe i ilościowe oddziaływanie matki na syna. Następnie Badinter opisuje trzy etapy/warunki kształtowania się męskości: rozstanie z matką, poddawanie się próbom (rytuały inicjacyjne), wpływ obcych mężczyzn (Badinter 1993: 72–77).

Istotna wydaje się znikoma rola ojca na dalszych etapach tego procesu. Kontrolę nad kształtowaniem tożsamości chłopca przejmują koledzy, rówieśnicy lub dojrzały mężczyźni, ale najczęściej niespokrewnieni z nim. Badinter łączy ten fakt z lękiem przed czymś, co nazywa „pedagogiką homoseksualną”. Relacje ojca i syna powinny się rozluźnić, by odsunąć podejrzenie o homoseksualne kazirodztwo.

Co ciekawe, w ujęciu psychoanalityków problem ten w ogóle nie dotyczy matki i córki. Wrodzony instynkt macierzyński zdaje się wykluczać wszelkie związki o nacechowaniu seksualnym, z czym polemizują badacze z kręgu *gender studies*, choćby Judith Butler krytykująca wspomniany wcześniej prymat heteroseksualnej matrycy rodziny. Jeśliby poddać analizie relacje rodziców i dzieci, rzeczywiście widać wyraźnie, że klasyczny model rodziny nie zakłada albo wręcz broni się przed wszelkimi sygnałami odstępstw od heteroseksualnej normy: unikanie w teorii wieloaspektowego opisu relacji matka–córka, odsunięcie się ojca od syna w trzecim etapie kształtowania się tożsamości męskiej, dążenie rodziców do ustereotypizowania swoich dzieci. Zwłaszcza punkt ostatni ma znaczenie w kontekście analizy relacji rodzinnych i pokoleniowych.

Z prezentowanych przez Badinter badań wynika, że to rodzice włączają dzieci w określone role społeczne, definiowane przeważnie według płci. Ankiety wykazują, że ta tendencja jest silniejsza u ojca (Badinter 1993: 52). Spojrzenie rodziców kształtuje tożsamość dzieci – w tym punkcie badaczki feministyczne i psychoanalitycy są, jak się wydaje, zgodni. Można by przywołać słynną teorię Jacquesa Lacana określaną jako „stadium lustra”, a opartą na eksperymencie Wolfganga Köhlera. Zakłada ona, że człowiek doświadcza poczucia pokawałkowania własnego ciała, nim po raz pierwszy ujrzy je w lustrze – to metafora kształtowania się ludzkiej tożsamości. Opisywane zjawisko dobrze syntetyzuje Paweł Dybel:

To poczucie, że własne ciało jest kompletnym „chaosem”, jest dla dziecka trudne do zniesienia, rodzi w nim głębokie stany depresyjne i lękowe. [...] Nieodłącznym elementem doświadczenia pokawałkowania ciała jest lęk dziecka przed światem zewnętrznym, poczucie ciągłego zagrożenia ze strony otaczającego je środowiska przyrodniczego i ludzkiego (Dybel 2000: 226).

Lustrem dla dziecka są najczęściej właśnie rodzice, to w oczach matki lub ojca przegląda się ono po raz pierwszy. W tradycyjnym modelu rodziny należy tu mówić raczej o matce, z którą potomstwo styka się o wiele częściej. Świadczy o tym nawet potrzeba „ciącia”, jakiego musi dokonać ojciec, by uwolnić syna (o córce nie ma bowiem mowy) od wpływu matki, wpływu zgubnego na dalszym etapie formowania męskości.

Kategoria cielesności³⁵, o ile w klasycznej szkole Freudowskiej i Lacanowskiej może być traktowana jako metafora, w teoriach postfreudowskich, feministycznych nabiera dosłownego znaczenia. Koncentruje się na kobiecie postrzeganej już nie w kategoriach braku i „zazdrości o penisa” rekompensowanego

³⁵ Kategoria cielesności pojawia się tu w ujęciu, jakie w Polsce reprezentuje m.in. Anna Łebkowska – zob. *Czy „płeć” może uwieść poetykę?* (1995); *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki* (2011); *Somatopoetyka* (2012).

posiadaniem dziecka. Gdyby odwrócić ten porządek, to mężczyzna i jego związek z dzieckiem byłyby „wybrakowane”; ojcostwo okazuje się zaś relacją wtórą, po macierzyństwie. Nawet jeśli relacja matka–dziecko podlega krytyce, jak w pracach Luce Irigaray, matka sytuuje się w hierarchii wyżej od ojca, zwykle też nieobecny w życiu swoich potomków.

Współcześnie próbuje się zmienić taki obraz patriarchalnej rodziny poprzez „rewolucję ojców”, jak nazywa to zjawisko Badinter. Ojciec zajmuje się domem, podczas gdy matka realizuje się zawodowo, oboje dzielą się opieką nad dziećmi. Mężczyzna obecny w tym nowym modelu rodziny jawi się jako „miękki”, który w odróżnieniu od „twardego” przełamuje stereotyp *macho* (Badinter 1993: 148–160; Melosik 2006). Nazewnictwo takie wydaje się jednak nietrafione o tyle, że wartościuje pejoratywnie forsowany wzór czulego ojca. Epitet ten uderza w utrwalony kulturowo obraz – od wieków traktowany jako pozytywny – mężczyzna „twardy” jest prawdziwy, męski i pełnowartościowy, taki, jakim postrzegali go klasyczni psychoanalizyści, czyli definiujący się poprzez organ płciowy i erekcję. Wydaje się zatem, że „rewolucja ojców” potrzebuje jeszcze własnej, wewnętrznej rewolucji, by przezwyciężyć nadal dominujący – według feministek – patriarchy.

Catherine A. Lutz, pisząc o emocjonalności w kulturze, zauważa, że to, co kojarzy się kobiecością, dotyka także mężczyzn:

Badania pokazują również, że mężczyźni, którzy generalnie w dużo większym stopniu podporządkowują się stereotypowym rolom przypisanym ich płci [...], są bardziej skłonni niż same kobiety postrzegać je jako emocjonalne. Ten pogląd może w znacznym stopniu przyczynić się do kształtowania zdecydowanych ocen społecznych (Lutz 2012: 46).

Badaczka zauważa zależność między spojrzeniem mężczyzny a tym, co w efekcie społecznie przyjęte. Uznanie kobiet za emocjonalne potwierdza ich niższość, ponieważ od wieków panuje powszechna, społeczno-kulturowa deprecjacja emocji (Lutz 2012: 32–52). O ile jednak kobieta, matka, powinna być wrażliwa, troskliwa i emocjonalna (mówi się czasem o tzw. inteligencji emocjonalnej³⁶), o tyle mężczyzna wykazujący się tymi cechami zostaje uznany za niemęskiego (często równa się to podejrzeniu o homoseksualizm). Współczesne

³⁶ Nie ma powszechnej zgody co do definicji inteligencji emocjonalnej – istnieją modele teoretyczne ujmujące ją jako zdolność, zbiór kompetencji albo cechę i/lub konstelację autopercepcji (Śmieja 2018). Co ciekawe: „W latach 60. ubiegłego stulecia [...] Hanscarl Leuner [...] dowodził, że kobiety nie radzą sobie z pełnieniem typowych ról, ponieważ w niemowlęctwie zostały zbyt wcześnie odseparowane od swych matek, w efekcie czego nie rozwinęły inteligencji emocjonalnej. Na tę przypadłość Leuner zalecał psychoterapię oraz podawanie LSD-25 (!)” (Śmieja, Orzechowski 2008: 11).

badania maskulinistyczne coraz częściej pozwalają dostrzec, że nie tylko kobiety uwikłane są w patriarchalne zaszłości³⁷.

Jak można się spodziewać, krytyka ze strony kolejnych fal feminizmu nie przeszła bez echa – odpowiedzią ze strony zwolenników patriarchalnych wartości czy ustaleń są choćby opisane przez Zbyszka Melosika dyskursy męskości dominującej (zob. Melosik 2006). Reprezentanci tych dyskursów dają wyraz swoim niepokojom poprzez propagowanie idei powrotu do męskiej dominacji w życiu społecznym, wypominając feministkom i feministom narzucanie swojego wzorca męskości, w dodatku niemającego pełnej, jasnej definicji. Melosik wskazuje m.in. na tzw. męczyznę sukcesu jako figurę odwołującą się do zdomowionej w kulturze – również polskiej – opozycji: mężczyzna zarabiający na utrzymanie rodziny a kobieta opiekująca się bliskimi w zaciszu domowego ogniska. Do najważniejszych cech mężczyzny sukcesu należą: silne ego, odwaga, samowystarczalność, niezależność, kontrolowanie emocji czy odpowiedzialność. „Wyłania się tutaj – konkluduje badacz – model mężczyzny paternalistycznego, heteroseksualnego opiekuna kobiety, który jest dumny ze swojej męskości” (Melosik 2006: 125). Zarówno tożsamość mężczyzny, jak i relacje z kobietami zostają naznaczone wewnętrznym kulturowym konfliktem. Kult ciała i motyw „czystej fizyczności” staje się dla niektórych sposobem na stworzenie własnego pancerza i obudowanie podmiotowości – skrajną realizacją jest kulturystyka, obejmująca nie tylko samą rozbudowę mięśni i dbałość o kondycję fizyczną, ale i hiperseksualizm czy daleko posunięte współzawodnictwo (Melosik 2006: 136–139). Innymi figurami męskiej dominacji opisanymi przez Melosika są: *macho*³⁸, *rambo* i *playboy*, spośród których każda kładzie nacisk na nieco inne aspekty męskości i jej relacji z kobiecością i światem.

Wszystkie te przejawy patriarchalnej w swej naturze dominacji odciskają piętno na podejściu do ojcostwa – z jednej strony wypomina się mężczyznom ich nieobecność w życiu rodzinnym, z drugiej zaś gani za zbyt dużą uczuciowość i zaangażowanie w opiekę nad dziećmi czy prace domowe. Figura ojca podlega podobnym mechanizmom patriarchalnej opresji jak figura matki.

2.3. Figury matki i ojca

Spór reprezentantek feminizmu z XX-wieczną psychoanalizą, o którym wspominałam, ogniskuje się wokół płciowości, ale tym samym silnie wpływa na postrzeganie przez badaczy relacji rodzinnych. Różnice dotyczą zwłaszcza figur

³⁷ Zob. m.in.: *Mężczyzna w rodzinie i społeczeństwie – ewolucja ról w kulturze polskiej i europejskiej*, t. 1, *Od średniowiecza do początku XX wieku*, t. 2, *Wiek XX* (2010); Badinter 1993; Ritz 2002; Kochanowski 2004; Gilmore 2001; Melosik 2006.

³⁸ Figura *macho* powraca w analitycznej części moich rozważań przy okazji *Saturna. Czarnych obrazów z życia mężczyzn z rodziny Goya* Jacka Dehnela.

ojca i matki. Wiele miejsca poświęca temu zagadnieniu Paweł Dybel w pracy *Zagadka „drugiej płci”*. *Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*, wypunktowując i interpretując najważniejsze tezy Sigmunda Freuda, Jacques’a Lacana oraz przedstawicielek feminizmu, przede wszystkim drugiej fali (Dybel 2006: 281–367).

Kluczowym punktem spornym jest przyznanie funkcji symbolicznej jednej z dwu figur. Według reprezentantów ujęcia psychoanalitycznego relacje symboliczne budują się pomiędzy dzieckiem i ojcem. Z takim stanowiskiem nie zgadzają się w większości badaczki z kręgu feminizmu i *gender studies*; najbardziej znane i radykalne są tu prace Luce Irigaray, odnoszące się do ustaleń jej poprzedników z kręgu psychoanalizy. Freud i Lacan usankcjonowali w kulturze europejskiej symboliczną więź ojca i dziecka – pozostaje ona do dziś w dużej mierze postrzegana jako wyłącznie symboliczna, natomiast relację fizyczną i emocjonalną dziecko tworzy z matką obecną na co dzień i bliską w wymiarze cielesnym. Tę relację nawiązującą się poprzez – między innymi – cielesną jedność wyzyskują reprezentantki feminizmu drugiej fali. Spór o wyższość duchowego ojca nad cielesną matką na gruncie psychoanalizy wybrzmiał wyraźnie. Paweł Dybel komentuje:

Sposób, w jaki Freud uzasadnia wyższość związanego z figurą ojca pierwiastka męskiego w kulturze, wydaje się [...] dość paradoksalny. W jego oczach właśnie to, co stanowi o kruchości relacji dziecka do ojca: niemożność uznania ojcostwa w podobnie oczywisty sposób, w jaki uznaje ono matkę, prowadzi do wykształcenia się między nimi trwałej więzi o charakterze symbolicznym. Dzięki niej dziecko może uznać później wszelkie normy i prawa regulujące jego stosunki z innymi w przestrzeni społecznej (Dybel 2006: 287).

Więź z ojcem odpowiada, jak się wydaje, związkowi człowieka ze społeczeństwem, co nadaje relacjom z rodzicem płci męskiej wymiar symboliczny. Kontynuując myśl autora *Totemu i tabu*, Lacan podkreśla nacisk kładziony na zakaz kazirodztwa – respektowanie owego zakazu przez dziecko ma dowodzić samostannego podporządkowania się przez nie Prawu Ojca (Dybel 2006: 295). Matka reprezentuje to, co biologiczne, naturalne, także to, co łączy się z instynktami, w tym z pragnieniem kazirodztwa. Ojcostwo z kolei jest „zakorzenione w duchowych postulatach” i odwołuje się do wyższych wartości.

Teorie psychoanalityczne, zwłaszcza poglądy Freuda, odcisnęły piętno na kulturze zachodnioeuropejskiej, ale także amerykańskiej, co świetnie opisuje w słynnej *Mistyce kobiecości* (1963) Betty Friedan. Społeczeństwo amerykańskie lat 50. i 60. XX wieku (a także nierzadko dzisiejsze, co pokazują badania genderowe) żyło w przekonaniu o niemal uświęconym podziale ról: szczęśliwa młoda mężatka, matka najlepiej kilkorga dzieci mieszka w domku na przedmieściach, nie pracuje zawodowo, choć udziela się społecznie w stopniu niewymagającym zbytniego zaangażowania, a swoją energię koncentruje na wychowaniu dzieci

i wspieraniu robiącego karierę męża, na zaspokajaniu jego potrzeb, w tym seksualnych, i dbaniu o dom. Tytułowa mistyka kobiecości opierała się na gloryfikacji tego, co wynikało z biologii i seksualności kobiety, a więc macierzyństwa i reprodukcji oraz relacji seksualnej z mężczyzną. Friedan opisuje liczne wypaczenia, do jakich doszło z powodu tak silnego utrwalenia się tego modelu kobiety – matki, żony – w wizji Amerykanów. Jednym z nich była patologiczna relacja kobiety z dzieckiem, miłosna, prowadząca do dzielenia życia z dziećmi i odwlekania momentu wypuszczenia ich z domu. Bez dziecka kobieta zostawała bowiem sama, pozbawiona roli i funkcji, ponieważ nie zdołała ukształtować własnej osobowości (Friedan 2012: 382). Friedan znaczną częścią winy za taki stan rzeczy obarcza Freuda, który wpłynął, niestety też negatywnie, na inne teorie swoich czasów i późniejsze, w tym na badania antropologiczne Margaret Mead, która stała się symbolem kobiety-intelektualistki. Wywarła ogromny wpływ, potwierdzając gloryfikację kobiecości wynikającej z seksualności i biologii (Friedan 2012: 199), lepiej, gdyby Amerykanki brały przykład z życia Mead niż z jej prac. W wyniku interpretacji koncepcji Freuda rodzenie uznano za jedyną dostępną kobiecie twórczość (Friedan 2012: 211).

Stanowisko polemiczne wobec psychoanalityków zajmuje również Irigaray, proponując rehabilitację figury matki i zwrócenie jej funkcji symbolicznej. Zdaniem francuskiej badaczki, ujęcie psychoanalityków stanowi wynik deprecjonowania kobiecej seksualności w kulturze i uniwersalizacji symboliki fallicznej (Dybel 2006: 324–325). Kluczowa dla poglądu autorki *Speculum de l'autre femme* wydaje się potrzeba dowartościowania więzi dziecka, zwłaszcza córki, z ciałem matki, o czym była już mowa³⁹. Martha Nussbaum postuluje z kolei koncepcję rodzicielstwa jako „roli spełnianej przez oboje rodziców bez względu na płeć” (Sawicki 2016: 130).

Relacje pomiędzy członkami rodziny przez wieki były poddawane wielu regulacjom. Zakaz kazirodztwa, społeczne modele ról (płciowych), ostracyzm społeczny osób bezdzietnych i samotnych, „staropanieństwo” i „starokawalerstwo”, heteroseksualna matryca rodziny (termin Judith Butler), regulacja urodzeń – składają się na tradycyjny model rodziny, z którym badacze polemizują coraz częściej, ale który jest także przełamywany oddolnie, przez społeczeństwo.

³⁹ Warto zwrócić uwagę także na ujęcie Julii Kristevej, której koncepcja „podmiotu w procesie” odrzuca zarówno formułę patriarchy, jak i jego całkowitą negację. Postuluje natomiast grę „między «męskim» elementem symbolicznym i «kobiecy» semiotycznym” (Dybel 2006: 360).

ROZDZIAŁ 3

JEŚLI NIE TYLKO TRADYCYJNA RODZINA TO CO?

„Zdaniem wielu socjologów nie można mówić o «rodzinie» tak, jakby istniał tylko jeden, mniej lub bardziej uniwersalny model życia rodzinnego” – zauważa Anthony Giddens w podręczniku *Socjologia* liczącym dwadzieścia lat i wciąż wznawianym (Giddens 2011: 194). O tym, że klasyczo-universalistyczna definicja rodziny nie spełnia już swojej funkcji, wiemy właściwie od dawna, o czym piszą nie tylko socjologowie⁴⁰. Obok tradycyjnych form pojawiają się ponowoczesne formy relacji intymnych, które możemy albo wpisać w nową – obszerniejszą definicję rodziny, albo stworzyć dla nich nowe. Kwestią problematyczną pozostaje jednak przekonanie, że rodzina budowana jest wokół dziecka – nacisk wciąż kładzie się mimo wszystko na jej reprodukcyjną rolę (zob. Mizielińska 2021: 236–237), a nie wszystkie alternatywne modele chcą lub mogą ją realizować.

W tym rozdziale zamieszczam krótką charakterystykę nowych (alternatywnych?) modeli rodziny. Oddzielne podrozdziały poświęcam rodzinom nieheteronormatywnym (o których powstaje w Polsce coraz więcej rzetelnych opracowań) oraz figurze Matki Polki. W ostatnich latach ten fantazmat uległ takim przeobrażeniom, że warto zastanowić nad tym, czy nadal ma rację bytu, czy nastąpiło już „pożegnanie z Matką Polką” (zob. *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce* 2012) i kim właściwie jest ona dzisiaj? Nie odpowiem na te pytania, nie temu ma służyć niniejszy rozdział – robią to badacze zajmujący się życiem rodzinnym i rolami społecznymi, do których prac będę się odwoływać – jednak zwrócenie uwagi na kwestie możliwości i ograniczenia definicji rodziny, jej alternatyw oraz fantazmatu Matki Polki okazuje się użyteczne w dalszych rozważaniach nad gatunkiem sagi rodzinnej.

3.1. Alternatywne modele rodziny

Szczegółowe opisanie nieszablonowych form życia małżeńsko-rodzinnego wymagałoby wkroczenia na pole nauk społecznych, dlatego na potrzeby moich badań ograniczę się do podstawowych informacji i powołania się na prace socjologów rodziny. Poza przytaczanymi już opracowaniami, m.in. Élisabeth Badinter

⁴⁰ Szerzej o definiowaniu rodziny z socjologicznego punktu widzenia pisze Joanna Mizielińska (Mizielińska 2017: 145–200).

czy Jeana Delumeau, korzystam przede wszystkim z publikacji: Krystyny Slany (2002), Anny Titkow (2007; 2012), Małgorzaty Sikorskiej (2009), Joanny Mizielińskiej (2012; 2017) Anny Kwak (2014), Krystyny Dzwonkowskiej-Goduli (2015), Tomasza Szlendaka (2015), Anny Jawor (2018) oraz Magdaleny Wojciechowskiej (2020), którzy podsumowują przemiany, jakie dokonały się w historii rodziny w ostatnich latach. Zmiany zachodzące również w świadomości społeczeństwa zauważamy choćby w powolnym porzucaniu określeń stara panna/stary kawaler na rzecz określenia singiel⁴¹.

Charakteryzowanie współczesnych rodzin przez podział na rodziny wielopokoleniowe i nuklearne, nawet jeśli dodamy do tego kategorię rodziny patchworkowej, okazuje się niewystarczające. Wachlarz form życia małżeńsko-rodzinnego poszerza się o nowe, alternatywne rozwiązania, które szczegółowo opisują Szlendak i Sikorska (Szlendak 2015: 457–502; Sikorska 2009: 133–145). Obok tradycyjnych form, takich jak małżeństwo heteroseksualne czy wspomniana „rodzina-układanka” (*patchwork family*), warto wymienić te dopiero wchodzące do terminologii i często niemające jeszcze polskich odpowiedników. Podstawowe zbadane alternatywne modele rodziny to:

- związek kohabitacyjny (konkubinaty)⁴²,
- związek monoparentalny (samotna matka/ojciec),
- „małżeństwo dwustopniowe” (kohabitacja, a po pojawieniu się dziecka – legalizacja związku),
- życie w samotności (*single life*),
- „kółko przyjaciół” (grono przyjaciół zastępujących sobie rodzinę),
- pary/małżeństwa homoseksualne – o tej grupie, czyli rodzinach nieheteroseksualnych, szerzej piszę w kolejnym podrozdziale,
- DINK (*Double Income No Kinds*) – nieformalna umowa o nieposiadaniu dzieci w małżeństwie,
- małżeństwa wizytowe – odmiana DINK, mieszkają oddzielnie, często w innych miastach czy krajach,
- małżeństwa LAT (*Living Apart Together*) – odmiana DINK, związki osób mieszkających samotnie, chcących zachować dozę wolności i samotności.

Część spośród wymienionych nowych form życia rodzinnego stała się już popularna w Polsce, zwłaszcza po 1989 roku i przemianach, które wpłynęły na mentalność społeczeństwa. Kohabitacja czy samotne rodzicielstwo wydają się dziś całkiem powszechne, podobnie jak bezdzietność albo wybór samotnego życia. Trzy ostatnie modele, czyli odmiany DINK, nie należą do jawnie deklarowanych, lecz funkcjonują nierzadko w sposób nieuświadomiony. O dobrowolnej bezdzietności, kohabitacji i układach *Living Apart Together* pisze Anna Kwak,

⁴¹ O singlach obszernie pisze m.in. Julita Czernecka (Czernecka 2011).

⁴² Zob. na ten temat: Jabłoński 2001; Janicka 2006; Kwak 2014.

szukając zarazem alternatywy dla określania tych związków rodzinnych mianem alternatyw właśnie:

Uciekając od słowa „alternatywy” czy „nietradycyjne rodziny” zawsze pozostaje pojęcie „p a r y – w których nie ma dziecka” i „r o d z i n y – w których jest dziecko”. Czy rozwiązaniem mogłoby być określenie „n i b y - r o d z i n a” na związek mający cechy wskazujące na elementy rodziny (np. bliskość w związku), ale nie w pełni ją obrazujący (np. małżeństwo bez dziecka) czy na związek daleko odbiegający od niej, jakim jest układ typu LAT (Kwak 2014: 15; wyróżnienia oryginalne).

Kwestia ta pozostaje otwarta. Z językoznawczego punktu widzenia dodanie do słowa „rodzina” cząstki „niby-” nie wydaje się bezpieczne – jeżeli coś jest „niby” wywołuje skojarzenia negatywne albo budzi podejrzliwość w odbiorcy, jest czymś, a zarazem tym nie jest. Czy układ LAT udaje rodzinę? Czy nią jest? Czy bezdzietne małżeństwo jest rodziną?

Krążymy wciąż wokół problemu elementów składowych rodziny. Ważny i interesujący wątek porusza Joanna Mizielińska, pisząc o obcych w rodzinie (zob. Mizielińska 2017: 169–200). Badaczka wskazuje kilka grup:

- osoby będące pozornymi członkami rodziny – Mizielińska zauważa, że o ile do rodziny definiowanej poprzez związki krwi zakwalifikujemy choćby dziadka, nie oznacza to że rzeczywiście uważamy go za członka wspólnoty; relacje pozorne oznaczają, że obcymi osobami mogą okazać się członkowie rodziny, z którymi łączą nas więzy krwi, ale nie stosunki emocjonalne, takie osoby nie spełniają tym samym istotnego kryterium,

- przyjaciele rodziny – coraz częściej w obręb członków rodziny włączani są niespokrewnieni z żadnym członkiem rodziny ludzie, z którymi mamy bliskie relacje emocjonalne; to inny rodzaj relacji niż „kółko przyjaciół”, o którym piszą badacze, tutaj mamy bowiem podstawową komórkę w postaci rodziny połączonej więzami krwi, np. matkę i dziecko, dodatkowo zasiloną osobami spoza tego kręgu,

- zwierzęta w rodzinie – zagadnienie traktowania zwierząt domowych jak członków rodziny to temat wpisujący się w aktualnie bardzo popularne *animal studies* i z pewnością wymagający dalszych badań,

- rodzina partnera/partnerki – powinowactwo jako stosunek prawnorodzinny dotyczy małżeństwa, natomiast otwartą kwestią pozostaje liminalny status krewnych partnera w związku niesformalizowanym.

Zagadnienie rodzin alternatywnych czy rodzin z wyboru okazuje się dzisiaj palącą kwestią. Jakkolwiek polska rzeczywistość polityczna utrzymuje – jak się wydaje – *status quo*, niezbyt przekonująco hamuje to zmiany zachodzące w społeczeństwie. Należy zgodzić się z Anną Kwak, stwierdzającą: „Trudno oczekiwać, że procesy przemian przyniosą odwrócenie obecnych tendencji, czyli powrót do starego, sprawdzonego małżeństwa. Trudno oczekiwać zaostżenia zasad i nakazów w sferze zachowań intymnych” (Kwak 2014: 390).

O interesującym przypadku pisze Anna Jawor (2018), mianowicie warto wspomnieć jeszcze o *bamboccioni* (wł. ‘wielkie bobasy’), choć to raczej zjawisko niż forma rodziny. Ten włoski fenomen jest coraz popularniejszy i w Polsce: dorosłe dzieci mieszkają z rodzicami długo po ukończeniu edukacji, co wiąże się często z kwestiami ekonomicznymi, nie zawsze możemy więc mówić o modelu rodziny z wyboru.

Innym typem rodziny, którego nie wymieniali wcześniej przywołani badacze, jest „rodzina akordeonowa”. Jawor zwróciła uwagę:

Judith Stacey (1990), badająca rodziny z klasy robotniczej w Dolinie Krzemowej zidentyfikowała struktury rodzinne, które w zależności od potrzeb posiadania krewnych czasowo zwiększają lub zmniejszają liczbę swoich członków, włączając np. rodzeństwo, które kiedyś opuściło dom lub rodziców rozwiedzionych par (Jawor 2018: 82).

Spółeczny nakaz założenia rodziny, choć wciąż funkcjonuje w niektórych środowiskach (czy w wymarzonej wizji rzeczywistości prawicowych i bardziej konserwatywnych ugrupowań politycznych) słabnie, nieposiadanie małżonka nie wiąże się już z ostracyzmem. „Kultura singli” (czy, jak woleliby niektórzy patriarchowie Kościoła, „ideologia singli”⁴³) stała się już ważnym przedmiotem badań socjologicznych i kulturoznawczych, pisała o niej m.in. Julita Czernecka w publikacji *Wielkomiejscy single* (2011). Choć dziś z pewnością nie rezerwowałibyśmy tego określenia dla osób zamieszkujących jedynie miasta, badania Czerneckiej pokazują istotne tendencje, o których wspominam jako o jednej z alternatyw dla tradycyjnej rodziny.

Czernecka na potrzeby swoich badań tak definiuje singli:

Ze względu na wieloznaczność pojęcia „singiel” w tej książce singlami nazywam osoby mieszkające w dużych miastach (powyżej 500 tys. mieszkańców), które nie są w stałym związku z inną osobą, nie mają dzieci oraz nie żyją w pojedynkę w wyniku zdarzeń losowych (np. śmierć współmałżonka, kalectwo). Uczestnicy badania zostali dobrani w sposób celowy. Były to osoby heteroseksualne w wieku 25–40 lat, ponieważ najczęściej wtedy ludzie podejmują decyzję dotyczącą tworzenia stałego związku i założenia rodziny, a jednocześnie dążą do rozwoju osobistego, zdobywania wykształcenia i rozwijania kariery zawodowej (Czernecka 2011: b.s.).

Czernecka w swojej książce zamieszcza typologię singli, wśród nich znajdują się: bezkompromisowi, szczęśliwi, oswojeni, romantycy oraz zranieni (zob. Czer-

⁴³ Nawiązuję do wypowiedzi arcybiskupa Marka Jędraszewskiego z września 2020 roku – zob. *Abp Jędraszewski ostrzega przed „ideologią singli”*, <https://www.rp.pl/Kosciol/200919707-Abp-Jedraszewski-ostrega-przed-ideologia-singli.html> (dostęp: 06.08.2021).

necka 2011: b.s.). Co ważne w kontekście moich badań, single należący do grupy bezkompromisowych to przede wszystkim osoby rezygnujące z powielania negatywnych wzorców, jakie otrzymali od swoich bliskich, najczęściej rodziców. Nieudane życie rodzinne, jakiego doświadczyli jako dzieci, wpływa na ich wybory w dorosłym życiu i sprawia, że wolą być sami i nie zakładać własnych rodzin niż zdecydować się na „związek na siłę”, „bylejakość”, kompromis. Wymiar mikrospołeczny okazuje się zatem istotniejszy (a przynajmniej lepiej uświadomiony) niż makrospołeczny. Perspektywa powtarzania losu własnej matki, o którym pisała Luce Irigaray, wydaje się dziś skutecznym hamulcem dla wielu ludzi chcących stworzyć rodzinę w jej tradycyjnym – nuklearnym – rozumieniu. Jak pisze Czernecka:

Tylko niewielu badanych otwarcie przyznaje, że negatywnie ocenia bycie singlem i jak najszybciej pragnie znaleźć swoją drugą połowę. Niezależnie od sposobu przestrzegania braku stałego partnera, zdecydowana większość singli jest bardzo zadowolona ze swojego obecnego życia (Czernecka 2011: b.s.).

Matka samodzielnie wychowująca dziecko, partnerzy prowadzący osobne gospodarstwa domowe, bezdzietne małżeństwo kochające swojego psa, babcia wychowująca wnuka, grono przyjaciół, para gejów czy lesbijek... Przykłady alternatywnych rodzin albo rodzin z wyboru można mnożyć bez uszczerbku na statusie rodziny nuklearnej. Warto pamiętać, że w kulturze europejskiej nie zawsze „rodzina” oznaczała rodziców i dzieci – do grupy domowników jeszcze w XVIII wieku wliczano choćby bezzennych służących, traktowanych jak krewnych, nierzadko silniej związanych z dziećmi niż ich rodzice (zob. Jawor 2018: 68). Rodzinie nuklearnej „nie zaszkodziły” także pozaeuropejskie kultury, nieznające nawet słowa na określenie relacji rodziców i dzieci albo poligamiczne; powszechna w Europie monogamia w innych kulturach budzi zdziwienie.

Chociaż w Polsce nadal „traktuje się rodzinę nuklearną i heteroseksualne monogamiczne małżeństwo jako rodzinę i małżeństwo *par excellence*” (Jawor 2018: 78), omówione w tym rozdziale inne modele rodziny – najwygodniej byłoby je wszystkie nazwać rodzinami z wyboru – zaczynają być widoczne w strukturach społecznych. Akceptację najszybciej zyskała kohabitacja (konkubinat), ale coraz mniej zaskakuje samotne macierzyństwo/ojcostwo z wyboru czy układ LAT. Argumentem przeciw różnorodności pojawiającym się w dyskursie o rodzinie najczęściej jest kwestia funkcji reprodukcyjnej. Jak jednak słusznie zauważa Joanna Mizielińska, nowe technologie reprodukcyjne pokazują, w jaki sposób naturalne, genetyczne – wydawałoby się – więzi są wytwarzane przez nas i jak generują konieczność definiowania na nowo rodziny, rodzicielstwa, płci czy nawet człowieka (Mizielińska 2017: 20–21). Dzięki rozwojowi nauki i rosnącej otwartości społecznej możliwie jest, choć wciąż nie w Polsce, zaistnienie pełnej rodziny nieheteronormatywnej, której poświęcam kilka kolejnych akapitów.

3.2. Rodziny nieheteronormatywne

Środowisko LGBT tworzy w Polsce ok. 2 mln osób. Tylko 8,5% z nich ma dzieci (jest rodzicem biologicznym, społecznym lub adopcyjnym). Aż 40,3% deklaruje brak potrzeby posiadania dzieci, 32,6% uważa, że są jeszcze za młodzi, 15,5% jako powód podaje brak warunków m.in. finansowych, tylko dla 18,8% przeszkodą jest własna orientacja seksualna, a dla 10,5% problemy związane z sytuacją prawną-społeczną osób homoseksualnych – czytamy w pracy Anny Jawor, która analizuje sytuację polskich rodzin nieheteronormatywnych w kontekście paniki moralnej (zob. Jawor 2018)⁴⁴.

Nie wiemy, ile dokładnie jest w Polsce homorodzin – spisy powszechne nie pozwalają na zebranie tych danych, ponieważ albo nie ma w nich odpowiednio sformułowanych pytań, albo wskazanie partnera/partnerki wymaga podania jego/jej personaliów, na co przy obecnym nastawieniu społeczno-politycznym niewiele osób się decyduje (spis powszechny 2021). Brak dokładnych danych nie oznacza, że rodziny nieheteronormatywne nie istnieją i w naszym kraju.

Marcin Bogusławski w bardzo ważnym artykule *Po co gejowi normy?* korzysta z takiej definicji heteronormy:

Heteronorma to normatywne źródło społeczeństw, w których przeciwstawia się sobie męskość i kobiecość, dokonując (a) starannego odróżnienia od siebie płci, (b) ich hierarchizacji, a także (c) wskazując na heteroseksualność jako jedyną prawidłową orientację seksualną (Bogusławski 2014: 96).

Odnosi się do niej także najpopularniejsza definicja rodziny i jej tradycyjne rozumienie, w którym rodzinę tworzy mężczyzna i kobieta (raczej w tej kolejności), koncentrując się na funkcji reprodukcyjnej (dzieci) i ekonomicznej (wspólne gospodarstwo domowe). Homorodziny, rodziny nieheteronormatywne czy też rodziny z wyboru – w literaturze przedmiotowej funkcjonują różne określenia⁴⁵ – wyłamują się z tego modelu. W związku jednopłciowym trudno o hierarchizację płci i jej rozróżnienie, nieoczywiste pozostaje także rodzicielstwo, a więzy krwi są mniej istotne niż w przypadku rodzin tradycyjnie rozumianych. Nie oznacza to jednak, że w rodzinach z wyboru nie liczy się trwałość, stabilizacja

⁴⁴ „Pojęcie paniki moralnej sugeruje, że zagrożenie dotyczy czegoś uważanego za święte i nienaruszalne, a jednocześnie fundamentalne dla społeczeństwa” – zwraca uwagę Anna Jawor (2018: 18; Zatora 2021). W przypadku rodzin nieheteronormatywnych będących obiektami paniki moralnej jej źródłem jest obawa o rodzinę nuklearną jako wartość fundamentalną dla Polaków w kontekście moralności. O „homoseksualnej” panice moralnej pisze także Iwona Zielińska (Zielińska 2015).

⁴⁵ Termin rodziny z wyboru (ang. *families of choice*) upowszechniła amerykańska badaczka Kath Weston (Weston 1991).

albo miłość. W 2002 roku Judith Butler zadała ważne pytanie: *Is Kinship Always Already Heterosexual?* (zob. Butler 2002), na które po dwudziestu latach wciąż nie potrafimy udzielić odpowiedzi. Czy już zawsze pokrewieństwo i rodzicielstwo będą heteroseksualne?

Fenomen *lesbian baby boom*⁴⁶, o którym pisze Dorota Majka-Rostek, mający miejsce na Zachodzie już niemal pięćdziesiąt lat temu i obserwowany z dzisiejszej perspektywy, pokazuje zmiany po pierwsze w świadomości społecznej (dotyczące par LGBT i wychowywania przez nie dzieci), po drugie zaś w możliwościach, jakie się pojawiły od tamtego czasu:

Kiedy w latach siedemdziesiątych w przestrzeni społecznej zaczęły pojawiać się pierwsze rodziny tworzone przez lesbijki, dzieci w tych rodzinach pochodziły z wcześniejszych relacji heteroseksualnych. Obecnie mamy do czynienia z nową generacją matek lesbijek, których macierzyństwo jest świadomie planowane i od początku realizowane jako nieheteronormatywne (Majka-Rostek 2014: 73).

Badania nad macierzyństwem nieheteronormatywnym to obecnie silna gałąź socjologii i psychologii⁴⁷, a dotycząca go „konceptualna niewidzialność” (Wojciechowska 2020: 209) nie powinna mieć miejsca. Autorzy raportu *Tęczowe rodziny w Polsce* (Kampania Przeciw Homofobii, 2010) próbują wypełnić lukę i udzielić rzetelnych informacji na temat sytuacji rodzin gejowskich i lesbijskich w Polsce, by pokazać: „że nie ma przeciwwskazań do tego, aby uznać prawo osób homoseksualnych do tworzenia rodzin i wychowywania dzieci” (*Tęczowe rodziny w Polsce. Prawo a rodziny lesbijskie i gejowskie* 2010: 5). Wydaje się jednak, że w ciągu ostatnich kilku lat sytuacja nie uległa poprawie, a wręcz pogorszyła się. Jak wskazuje Anna Jawor, w polskim społeczeństwie akceptacja dla wychowywania dzieci przez pary nieheteroseksualne utrzymuje się na poziomie zaledwie kilku procent (zob. Jawor 2018: 141).

Argumenty badaczy, podkreślających, że dzieci wychowywane w rodzinach nieheteronormatywnych są bardziej tolerancyjne, wrażliwsze na społeczną krzywdę, częściej angażują się w ruchy obrony praw mniejszości, a w przy tym nie stwierdza się u nich wyraźnych chęci do opisywania siebie jako homo- czy biseksualnych (zob. Mizielińska 2021: 249; Prokopowicz 2005: 252–253), nie trafiają do społeczeństwa. Temat „tęczowych rodzin” pozostaje aktywny w dyskursie medialnym, stanowiąc raczej sensację niż przedmiot naukowych dyskusji. Pisząc w tym kontekście o panice moralnej, Anna Jawor dokonała analizy tekstów medialnych, przede wszystkim publicystycznych, uruchamiając kontekst zarówno prawej, jak i lewej strony polskiej sceny politycznej, z której to analizy wyłania się raczej ponury obraz: nieracjonalnej krytyki i słabej pozytywnej argumentacji (zob. Jawor 2018).

⁴⁶ A szerzej *lesbian/gay baby boom* (*Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* 2014: 483).

⁴⁷ Szerzej na ten temat pisze Magdalena Wojciechowska (Wojciechowska 2020: 35–40).

„Jeśli w społeczeństwie wyróżnikiem kobiecości jest macierzyństwo, zaś lesbijkom prawa do macierzyństwa się odmawia, to czym/kim one w takim razie są?” – pyta niebez zasadnie Joanna Mizielińska (Mizielińska 2012: 243). Są oczywiście kobietami i matkami, jeżeli się na to zdecydują, jednak w polskim dyskursie familiologicznym to pytanie pozostaje otwarte, a nawet niezadane. Kobieta okazuje się tutaj konstruktorem uzależnionym od mężczyzny, nie po raz pierwszy w historii rodziny, o czym pisałam w poprzednich rozdziałach.

Dorota Majka-Rostek zwraca uwagę na aktywizowanie stereotypu męskiej lesbijki – kobiety pozbawionej naturalnych predyspozycji i cech macierzyńskich niezbędnych do wychowywania dzieci, a w dodatku na nedorzeczne, lecz wciąż pokutujące w społecznej (nie)świadomości przeświadczenie, że lesbijki mogą dopuszczać się seksualnego wykorzystywania swoich córek (zob. Majka-Rostek 2014: 63). Podobnie absurdalne jest kojarzenie homoseksualizmu z pedofilią i łączenie społeczności LGBT+ z seksualną agresją. Jak słusznie postuluje Bogusławski:

Czas już bowiem na to, byśmy oderwali kulturę (i procesy jej tworzenia) od doświadczenia seksualnego i spostrzegli, że „kulturę tworzącą różne rodzaje relacji, sposoby istnienia, typy wartości, formy wymiany między ludźmi, które są rzeczywiście nowe, bo nie są ani homogeniczne, ani nałożone na rutynowe formy kultury” [Foucault 2013: 271]. Odejście od normy seksualnej jako źródła kultury pozwoli nam w końcu otworzyć pole nowych relacji, poszerzyć praktyki wolności. Pozwoli nad także dostrzec, że siłą naszej kultury są nie tylko relacje międzyludzkie, ale także te, które łączą nas ze zwierzętami czy artefaktami. I że to, kim jesteśmy, zależy od relacji, w jakie wchodzimy (Bogusławski 2014: 106).

Rodziny nieheteronormatywne najlepiej pokazują kulturową prawdę: rodzina nie jest czymś danym, niewzruszonym monolitem, lecz pojęciem konstruowanym przez nas samych. Znany z reklam wizerunek szczęśliwej heteroseksualnej pary trzydziestolatków (on brunet, ona blondynka) wychowujących dwoje dzieci w wieku przedszkolnym (znów – on brunet, ona blondynka, ewentualnie odwrotnie) – to nie ilustracja polskiej rodziny z XXI wieku, lecz pewna wizja, jedna z wielu. Małżeństwa lub dwupłciowe partnerstwa z dziećmi stanowią tylko 51% polskich rodzin, a nie wszystkie, jak życzyliby sobie niektórzy (dane GUS 2011, cyt. za: Jawor 2018: 97). Znakiem czasów są dziś raczej pary jednopłciowe, czyli awangarda przemian dokonujących się na mapie familiologii. Jak słusznie – przewrotnie – zauważa Jacek Dehnel:

Wraz ze spadającą liczbą ślubów dochodzi do przedziwnej sytuacji: pary jednopłciowe walczące o prawo do małżeństwa są być może ostatnią grupą, która z takim entuzjazmem wypowiada się o tej instytucji (Dehnel 2009: 34).

Wypowiedź pisarza pochodzi z ankiety „Krytyki Politycznej” o znamienym tytule *Małżeństwo na wyczerpaniu*. Choć od jej publikacji minęło ponad dziesięć

lat, a polska scena społeczno-rodzinna powinna, jak się wydaje, być dziś bardziej nowoczesna, wciąż trudno Polakom pogodzić się z modelami życia i rodziny innymi niż tradycyjne małżeństwo, zarazem tak mocno krytykowane i coraz mniej popularne.

3.3. Fantazmat Matki Polki – utracony czy odzyskany?

Figura Matki Polki nie powinna znaleźć się w jednym rozdziale z alternatywnymi modelami rodziny czy rodzin z wyboru, a przynajmniej tak mogłoby się wydawać – stanowi przecież bastion tradycyjnego podejścia do „naturalnych” ról odgrywanych w rodzinie, podziału obowiązków domowych, hierarchizacji płci czy istoty macierzyństwa połączonego z polskością. Od wielu lat jednak mit ten służy nie tyle utrwalaniu zastanego porządku, ile (samo)podważaniu, kontestacji, rewolucji. Przyjmując optykę myślenia o nim w kategoriach fantazmatu, który dla jednych będzie zatem nieodzownym elementem konserwatywnego podejścia do rodziny, dla drugich zaś – znakiem schyłku tychże wartości i symbolem całkiem innych: nowoczesności, wolności, chcianego i dającego spełnienie macierzyństwa oraz polskość jako części europejskiej i światowej – różnorodnej wspólnoty.

Fantazmat do czasu romantyzmu, a potem ustaleń Sigmunda Freuda miał silne konotacje medyczne. Francuskie słowo *phantasme* (czy też potem *fantasme*) stanowiło określenie zaburzenia psychicznego polegającego na widzeniu przez chorego rzeczy, których w rzeczywistości nie ma (zob. Janion 1991: 7). Freud wiązał fantazmaty z pragnieniem nieświadomego, a fantazje traktował jako swoisty bufor bezpieczeństwa – w znanym tekście *Pisarz i fantazjowanie* pisał o dawaniu upustu pragnieniom niemożliwym do zrealizowania w skrzepowanym kulturą społeczeństwie przez człowieka hamowanego przez jego własne Superego (zob. Freud 2007). Maria Janion, nawiązując do koncepcji Austriaka, przyjmuje jednak szersze stanowisko:

Fantazmat rozumiem nie w duchu ortodoksji freudowskiej, jakkolwiek korzystam z inspiracji Freuda. Mam na myśli, luźno rzecz biorąc, rozmaitego rodzaju wyobrażenia, obrazy, tematy emocjonalne, urojenia, przywidzenia, mistyfikacje, halucynacje, marzenia i iluzje. [...] nie oznacza to bynajmniej, że fantazmat nie ma swego wymiaru realnego, gdyż stwarza trwałe konsekwencje w obrębie świadomości (Janion 1996: 6).

Z kolei Jacek Kochanowski, pisząc o przemianach tożsamości gejów z socjologicznego punktu widzenia, fantazmat postrzega jako zabieg pełniący funkcję obrony „przed normalizującymi praktykami kulturowymi” (Kochanowski 2004: 27), a więc poniekąd znów w duchu Freuda.

Magdalena Wasąg w publikacji *W cieniu ojca. Awangarda prozatorska lat 30. XX wieku*. Rudnicki, Napieralski, Schulz, Tarn – poświęconej fantazmatowi ojca

– posługuje się pojęciem „scenariusza wyobrazeniowego” (zob. Wasąg 2019: 16). Iluzje, marzenia, wyobrażenia mające chronić nas przed narzucanymi normami społecznymi albo przed rzeczywistością, która wydaje się naruszać nasze normy czy nie spełniać oczekiwań, możemy określić mianem fantazmatów. O ile na niewielką skalę dają nam pewien komfort psychiczny i na tym kończy się ich rola, to w skali makro zaczynają zyskiwać moc kulturotwórczą, wkraczają na ścieżkę mitu, a jednocześnie ze sfery wyobrazonej przechodzą do świata realnego – świata innych ludzi.

Jednym z takich mitów, który łatwo zaobserwować w literaturze o tematyce rodzinnej i który stał się przedmiotem wielu analiz kulturoznawczych, literaturoznawczych, historycznych czy socjologicznych⁴⁸ – jest mit Matki Polki. To ideał kobiecości realizującej się przez macierzyństwo, obecny zarówno w tekstach dawnych, jak i współczesnych. Jak pisze Joanna Podgórska:

Matka Polka to coś więcej niż Polka, która staje się matką. To mit, symbol, stereotyp oscylujący gdzieś między Matką Boską a Dulską wołającą: krupnik na stole. Matka Polka to stereotyp, który kształtował polskie kobiety przez blisko dwa wieki, cień, który wciąż się za nimi snuje (Podgórska 2003: 92).

Kobieta realizująca ten fantazmat robi to nie tylko w służbie macierzyństwa, ale – być może nawet bardziej – w służbie narodu. „Stanowi tym samym silnie emocjonalnie i symbolicznie naładowaną metaforę zarówno miłości matczynej, jak i miłości do ojczyzny” (Packalén Parkman 2017: 63). Mowa tu już zatem nie tyle o macierzyństwie, co o arcymacierzyństwie.

Najbardziej kompletnej rekonstrukcji mitu kobiety w kulturze polskiej w kontekście figury Matki Polki dokonuje Agnieszka Mroziak w publikacji *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku* (Mroziak 2012a). Odwołując się przede wszystkim do zachodniej myśli feministycznej (m.in. Adrienne Cecile Rich czy bell hooks), z którą zestawia polski feminizm, badaczka demaskuje stereotyp kobiecości i macierzyństwa ukształtowany historycznie i poddawany reinterpretacjom w czasach transformacji ustrojowej (i społecznej zarazem). Książka Mroziak gromadzi diagnozy i rozpoznania obecne w wielu publikacjach, zarazem dając asumpt do powstania kolejnych – na gruncie literaturoznawstwa w ostatnich latach warto wspomnieć choćby monografię *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce* pod redakcją Renaty E. Hryciuk i Elżbiety Korolczuk, gromadzącą analizy zarówno kulturoznawcze, jak i socjologiczne. Na uwagę zasługuje rozprawa *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka* Agnieszki Gawron (Gawron 2016). W ostatnich latach przybyło badań na temat alternatywnych modeli rodziny, rodzin nieheteronormatywnych

⁴⁸ Stan badań wyczerpująco referuje Agnieszka Gawron, charakteryzując dyskurs maternalistyczny na świecie i w Polsce (Gawron 2016: 24–30, 45–46).

czy nieheteronormatywnego macierzyństwa, częściowo przeze mnie wspomnianych, a będących nie bez znaczenia dla dalszych losów figury Matki Polki i kontekstów, w jakich ten fantazmat można interpretować.

Historyczne uwarunkowania omawianej tu figury zostały już zebrane i scharakteryzowane w niejednym miejscu (zob. m.in. Walczewska 2000; Jabłkowska 2012; Mroziak 2012a), warto więc bez powtarzania tych ustaleń przypomnieć tylko, że w literaturze polskiej obraz Matki Polki, tak silnie powiązany z kwestią narodową, pojawia się u Franciszka Dionizego Książnika w XVIII wieku w głośnym wierszu *Matka Obywatelka*. Od tego czasu – przez Mickiewicza – do dziś wizja ta przeszła wiele przeobrażeń, była wykorzystywana przez różne stronnictwa polityczne, grupy społeczne, ideologie do rozmaitych celów – od propagandowych po emancypacyjne.

Sławomira Walczewska stwierdza, że: „Matka Polka to formuła udziału kobiet w polskiej wspólnotce narodowej” (Walczewska 2000: 53), co wiele mówi o nadzędności makrohistorii nad mikrohistoriami. Dyskurs, w którym macierzyństwo to podstawa tożsamości kobiet i najważniejszy wyznacznik ich społecznego miejsca nie jest charakterystyczny wyłącznie dla Polski – nosi znamiona ideologii neoliberalnych, nacjonalistycznych oraz doktryny katolickiej – jednak w Polsce okazuje się wyjątkowo trwałe. Renata E. Hryciuk i Elżbieta Korolczuk upatrują przyczyny w braku potencjału emancypacyjnego w rodzimym fantazmacie (zob. *Pożegnanie z Matką Polką?*... 2012: 11), zaś Joanna Jabłkowska, zestawiając mit Matki Polki z przywołanym wcześniej niemieckim sloganem *Die drei K: Küche, Kirche, Kinder*, wskazuje na silniejszą obecność polskiej figury w kulturze symbolicznej.

Ironia interpretacji Matki Polki pojawia się dopiero współcześnie, podczas gdy w niemieckiej kulturze slogan *Die drei K* nierozzerwalnie wiązał się z tym pojęciem, które ograniczało się głównie do kultury mieszczańskiej (zob. Jabłkowska 2012). Historycznie niebagatelne znaczenie miała sytuacja porozbiorowa, kiedy rodzina stanowiła jedyny gwarant utrzymania tożsamości narodowej, a jej głównym nośnikiem były kobiety – babki, matki, córki. Pisząc o tym okresie, badacze skupiają się przede wszystkim na wyższych warstwach społecznych, poczynając od mieszczaństwa, lecz należy przypomnieć za Anną Titkow, że swój wkład w kształt figury Matki Polki ma również etos proletariacki i chłopski (zob. Titkow 2012: 30–31) – heroizm patriotyczny łączy się w nim z heroizmem codziennego życia, współcześnie realizowanym choćby jako łączenie pracy zarobkowej z macierzyństwem, poświęceniem nie tylko dla dzieci, ale i dla partnera oraz starszych pokoleń (feminizowana funkcja opiekuńcza). Hasło polska kobieta – analizowane przez Bożenę Chołuj na łamach „Res Publica Nowa” (zob. Chołuj 1992) – nadal nie brzmi kuriozalnie i wcale nie jest synonimem słowa „Polka”... chyba że „Matka Polka”, jak „Matka Boska”.

Polska kobieta zdaje się bezcielesną istotą, której pochwa służy do wydawania na świat potomstwa (choć nie wypada mówić o tym zbyt głośno i zbyt dużo – poród pozostaje tematem tabu, podobnie jak menstruacja), a piersi do

wykarmienia tegoż. Sfera seksualnej przyjemności pozostaje domeną mężczyzn. Nawet jeżeli ten układ płciowy i rodzinny – *nomen omen* – ciąży kobiecie, kult wspólnoty i więzów krwi oraz więzów małżeńskich jest tak silny, że żadna ze stron nie decyduje się zerwać umowy⁴⁹.

Analizy socjologiczne sytuacji Polek pokazują, jak dobrze miewa się historycznie uwarunkowany fantazmat Matki Polki. Jak pisze Krystyna Dzwonkowska-Godula:

Obecnie wciąż powszechny jest ekonomiczny model rodziny z podwójnym obciążeniem kobiet, w którym oboje rodzice pracują zawodowo, ale zaangażowaniu kobiety na rynku pracy towarzyszy obciążenie obowiązkami domowymi (*dual earner – double burden of women model*) (Dzwonkowska-Godula 2015: 105).

Miłość macierzyńska niezmiennie utożsamiana jest z poświęceniem i rezygnacją z własnego szczęścia. Polek realizujących ten model znamy bardzo wiele, jednak można zauważyć wyraźne starzenie się tej grupy.

Badania Dominiki Maison pozwoliły wyodrębnić kilka głównych segmentów w grupach Polskich kobiet, mianowicie: Spełnione Profesjonalistki (1,7 mln), Obywatelki Świata (2,4 mln), Zachłanne Konsumpcjonistki (2,9 mln), Rodzinne Panie Domu (2,2 mln), Niespełnione Siłaczki (4 mln), Rozczarowane Życiem (2 mln), Osamotnione Konserwatystki (1,7 mln), przy czym Rodzinne Panie Domu, a więc grupa najsilniej kojarząca się z figurą Matki Polki, to głównie kobiety w wieku 45–54 lat oraz 55–64 lat (zob. Maison, Pawlikowska 2014: 18–19). Obywatelki świata to z kolei młoda grupa: 69% stanowią kobiety w wieku 18–24 lat. Wiek przypadający na okres zakładania rodziny i rodzenia dzieci (25–44 lat) reprezentują przede wszystkim Polki z grup Spełnionych Profesjonalistek, Zachłanych Konsumpcjonistek i Niespełnionych Siłaczek⁵⁰. Widać, jak stopniowo zmie-

⁴⁹ Interesujący kontekst może stanowić *Mistyka kobiecości* Betty Friedan, o której wspominam w części trzeciej niniejszej pracy, a która opisuje model amerykańskiej pani domu – oparty na podobnych układach płci w rodzinie.

⁵⁰ Szczegółową analizę wszystkich typów (tryb życia, zainteresowania, wykształcenie itd.) przeprowadza Dominika Maison (Maison, Pawlikowska 2014). Inną typologię, przywodzącą na myśl tę autorstwa Sylwii Chutnik z *Kieszonkowego atlasu kobiet* (2008), prezentuje Joanna Podgórska i wymienia następujące modele Matek Polek zakorzenione w naszej kulturze: Matka Spartanka, Matka Bolejąca, Matka Niezłomna, Matka Płodna, Matka Królów, Matka Gastronomiczna, Matka Solidarna, Żelazna Matka, Córka Matki Polki (Podgórska 2003: 92–95). Taka kategoryzacja figur matek wywołuje również skojarzenia z pracą George’a Lakoffa *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne...*, w której kognitywista porównywał funkcjonowanie w języku i myśleniu stereotypów gospodyni domowej i matki pracującej (Lakoff 2011: 77–82). Koncept „matki gastronomicznej” na gruncie polskim ukuła z kolei Sławomira Walczewska (Walczewska 2000).

nia się mentalność kobiet. Z jednej strony Matka Polka to nadal matka przeciążona obowiązkami i nieradząca sobie z narzucanym tempem i wielozadaniowością, zaś z drugiej to także superkobieta – przebojowa, łącząca wyzwania zawodowe z domowymi obowiązkami, Europejka i kosmopolitka. Zdaje się balansować na granicy sfrustrowania a spełnienia, lecz co najważniejsze, zaczyna mówić o swoich lękach, rozczarowaniu macierzyństwem i zdawać sobie sprawę ze sztuczności wymagań, jakie stawiają przed nią inni i ona sama. Traci na znaczeniu siła doktryny katolickiej, a Matka Boska, będąca do niedawna jedynym dostępnym modelem matki idealnej (zob. Kościańska 2012), nie wystarcza, by uzasadnić narzucane kobietom role i sprawić, że podporządkują się *de facto* cudzej woli.

Z wyidealizowanym obrazem walczą więc dziś same matki, choćby pisząc blogi. W 2012 roku (znamiennym, jak się okazuje, dla tematu macierzyństwa w Polsce) ukazała się antologia *Macierzyństwo bez lukru*, w której matki-bloggerki opisały swoje doświadczenia⁵¹. Interesujące badania przedstawia Emilia Garncarek w artykule poświęconym żałowaniu macierzyństwa w polskim dyskursie internetowym. Analizując wypowiedzi zamieszczane przez kobiety na forach internetowych o tematyce parentingowej, punktuje:

Dyskutantki twierdziły, że głównym powodem ich niezadowolenia i pojawiania się negatywnych emocji są zwłaszcza wygórowane, społeczne oczekiwania związane z pełnieniem roli matki. [...] Jak same przyznawały, przyjmowały stereotypowe role przypisane kobietom – to przede wszystkim one zajmowały się domem (opieką nad dzieckiem/dziećmi, gotowaniem, sprzątaniem, mimo jednoczesnego zaangażowania w pracę zawodową). Jednocześnie miały świadomość, że mąż/partner nie zmienia swojej postawy i większość obowiązków domowych nadal będzie pozostawać na ich barkach (Garncarek 2019: 147–148).

Wyrażanie niezadowolenia przez kobiety to jednak pierwszy krok ku możliwym zmianom. Ewentualnej poprawy sytuacji można upatrywać w siostrzeństwie – relacji, w której przypisywane kobietom naturalna emocjonalność, wspólnototwórcza rola i troska o innych, określane przez papieża Jana Pawła II jako „geniusz kobiet” (zob. Dzwonkowska-Godula 2015: 113), zostaną przeniesione na inne kobiety, nie zaś tylko na partnerów, dzieci czy rodziców. Zmiany zapoczątkowane w okresie transformacji ustrojowej postępują i, jak zauważa Anna Kotlarska-Michalska:

O ile rola matki nadal plasuje się bardzo wysoko w hierarchii wartości kobiet, to jest obwarowana dodatkowymi warunkami – kobiety coraz częściej opóźniają

⁵¹ Na Zachodzie funkcjonuje określenie dla nurtu literatury poświęconego macierzyństwu: *mommy lit.* O macierzyństwie w literaturze popularnej – zob. Gawron 2016: 159–172.

decyzję o macierzyństwie, czy to ze względów ekonomicznych czy zawodowych czy z potrzeby znalezienia odpowiedniego partnera (Kotlarska-Michalska 2010: 510–525; Titkow 2012: 45).

Czym fantazmatem jest więc Matka Polka? Czy nie tych mężczyzn i kobiet, którzy pragną utrzymać *status quo*? Agnieszka Gromkowska-Melosik, analizując symbole i archetypy kobiecości utrwalone w postaciach Salome, Ofelii, Kopciszka, Królowny Śnieżki, Lilith, Kleopatry i Czerwonego Kapturka, pisze:

W te mityczne opowieści wpisane są fantazje mężczyzn o kobiecej naturze, tożsamości i seksualności, ale także męskie lęki przed innością (kobiet) i utratą (patriarchalnej) władzy, dlatego kobiece bohaterki przejawiają się w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako protagonistki wpisujące się w role wyznaczone kobiecie przez określone społeczeństwo – zwykle role matki i żony, względnie skromnej i pracowitej dziewczyny. Po drugie, jako postaci negatywne – demoniczne i seksualnie drapieżne, o władniętej żądzą posiadania i władzy nad światem oraz mężczyzną, a właściwie – w kontekście panowania androcentryzmu – nad własnym życiem (Gromkowska-Melosik 2019: 163).

Te pierwsze – Matki Polki – są w swoich historiach szczęśliwe i spełnione, drugie zaś – kończą tragicznie. Stąd potrzeba przepisania mitów i odczarowania figury Matki Polki, która wraz ze wszystkimi swoimi podtypami ulega (a może już uległa?) demitologizacji. Mówi się wręcz o antymacierzyństwie (zob. Packalén Parkman 2017: 70), a w literaturze, przede wszystkim kobiecej⁵², obraz idealnej matki zostaje rozbity.

Agnieszka Gawron w swojej publikacji poświęconej właśnie macierzyństwu w narracjach kobiet wymienia teksty pisarek, takich jak Izabela Filipiak, Natasza Goerke, Anna Nasiłowska, Marta Dzido, Dorota Terakowska czy Manuela Gromkowska (zob. Gawron 2016: 26–27). Hanna Gosk, pisząc z kolei o walce z fantazmatem ojczyzny, dodaje: Sylwię Chutnik, Bożenę Umińską-Keff, Ignacego Karpowicza, Dawida Bieńkowskiego i Dorotę Masłowską (zob. Gosk 2011), a można prognozować, że takich głosów będzie tylko więcej. Joanna Bator, Magdalena Tulli czy Jacek Dehnel, których utwory wybrałam do analizy, również wpisują się w kontestację mitu Matki Polki i fetyszyzowanej ojczyzny. Pęknięcia w patriotyczno-narodowym fantazmacie są już widoczne, jednak nowe znaki nie zaistniały jeszcze dość wyraźnie w naszej sferze symbolicznej – przynajmniej nie na tyle, by wyprzeć dotychczasowe figury, mające za sobą wielowiekową tradycję.

Okazuje się, że Matka Polka to zarówno mit i wzór osobowy, jak i „pusty znak” (zob. Ostrowska 2004: 2015). Funkcjonuje jeszcze na zasadzie oczywistości, jest trwałym elementem narodowej tożsamości Polaków, umiejscowionym

⁵² Na temat literatury kobiecej i rozumienia tego pojęcia piszę w części trzeciej.

na przecięciu figur Matki Boskiej i Polonii. Ma jednak charakter mocno wykluczający (zob. *Pożegnanie z Matką Polką?*... 2012: 12), przez co w dzisiejszej kulturze staje się trudny do utrzymania i jako kategoria może wkrótce stać się nieużyteczny, nieprzekładalny na rzeczywistość⁵³. Czy Azjatka może być bowiem Matką Polką? A lesbijka? Czy możemy wyobrazić sobie, że ten wzorzec będzie realizował mężczyzna? Klasa społeczna, etniczność, seksualność – zmuszają nas do redefiniowania, zdawałoby się, monolitycznych pojęć, takich jak dziecko, rodzina, ojciec czy matka. Polska jest dzisiaj polem ścierania się przeciwstawnych wizji rodzicielstwa, na którym matki nie są ludźmi, lecz symbolami, projektami albo kartami przetargowymi. Anna Titkow w 2012 roku słusznie prognozowała, że

skrypt Matki Polki, szczególnie jego wymiar poznawczo-normotwórczy, będzie reaktywowany w kolejnych odsłonach walki politycznej (Titkow 2012: 45).

Tak też się dzieje. Matki wychowujące niepełnosprawne dzieci są traktowane przez uczestników sceny politycznej niczym mityczne heroiny i służą jako reprezentacje określonych wartości (prawa do życia), lecz nie przekłada się to na rzeczywisty szacunek, ani tym bardziej na realną pomoc i systemowe rozwiązania mogące ułatwić im życie – tak jakby poświęcenie było wpisane w ich losy na zasadzie męczeństwa oglądanego przez szybę. W przejmującym esejju *Matri-fokalność a literackie dyskursy dziecięcej niepełnosprawności* – omawiającym książki *Żeby umarło przede mną* Jacka Hołuba i *Kto ukradł jutro?* Olgi Ptak – Agnieszka Gawron konkluduje:

Macierzyństwo instytucjonalnie wyidealizowane a doświadczeniowo lekceważone i upokarzane potrzebuje tekstów kultury, które tę inność oswajają. Pytanie o reprezentację matek opiekujących się niepełnosprawnymi dziećmi jest bowiem pytaniem o model społeczny, w którym żyjemy, o to, na ile jest on otwarty na inność (fizyczną i psychiczną), cierpienie najsłabszych i przekraczanie granic. W kontekście ostatnich społecznych niepokojów odpowiedź na to pytanie wywołuje głównie rumieniec wstydu (Gawron 2020: 124).

Kraj, w którym rodzenie dzieci to powołanie obowiązkowe, nie jest gotowy na Matki Polki, jakich pragnął. Ugrupowania polityczne i grupy społeczne nawołujące do reprodukcji nie popierają zarazem metody *in vitro*, zakazują małżeństw

⁵³ Jest to poniekąd myślenie życzeniowe, bo choć mit Matki Polki wydaje się utracony, najnowsza literatura polska przekonuje, że bywa wciąż żywy. Powieść *Tłuczki* Katarzyny Wiśniewskiej (2018) – jednocześnie przerażająca i niedopowiedziana – pozostaje współczesną powieścią o polskiej (i katolickiej) rodzinie, w której „babskie” i męskie nie może się porozumieć, a kobieta przez całe życie tkwi w nieszczęśliwym małżeństwie, swoje frustracje przekazując dzieciom. Mit Matki Polki nadal może sprawiać, że określona wizja życia rodzinnego wydaje się jedyną i właściwą – zarówno kobietom, jak i mężczyznom.

jednopłciowych i nie akceptują rodzin nieheteronormatywnych. Pielęgnując mit, nie do końca zdajemy się rozumieć, jakie wartości mógłby rzeczywiście za sobą nieść. Hanna Gosk, pisząc o ojczyźnie, ostrzega, że jej fantazmat może się zmienić w otaczany czcią fetysz (zob. Gosk 2011). Podobnie dzieje się dziś z figurą Matki Polki: już właściwie ją utraciliśmy, ale jako utracona i nieobecna okazuje się jeszcze bardziej kusząca.

* * *

Nie rozstrzygniemy na kartach tej publikacji sporu o nadrzędność tradycyjnie rozumianej rodziny nad jej nowoczesnymi reprezentacjami i możliwymi alternatywami, nie taki też jest mój cel. Ten obszerny wstęp na temat miejsca rodziny w kulturze i jej transformacji analizowany w kontekstach historyczno-społeczno-politycznych stanowi konieczne wprowadzenie do rozważań na temat sagi rodzinnej, gatunku literackiego nierozzerwalnie związanego z omówionymi w niniejszej części zagadnieniami.

W części drugiej rozprawy prezentuję stan badań nad sagą i nad gatunkami „rodzinnymi” w literaturze. Wylania się z nich tradycyjny model sagi rodzinnej, który – podobnie jak samo pojęcie rodziny – zdaje się dziś nie wystarczać i wymaga co najmniej poszerzenia swojego pola semantycznego.

CZEŚĆ II

SAGA RODZINNA – KONCEPTUALIZACJA

*Literatura zawsze „karmiła się” sobą, starsze formy gatunkowe
w różny sposób przyczyniały się do narodzin nowych,
których bez wiedzy o tej genezie nie sposób pojąć.*

Anna Skubaczewska-Pniewska (2001)

ROZDZIAŁ 1

WPROWADZENIE DO GENOLOGII KULTUROWEJ

We współczesnej genologii literackiej można znaleźć obszary, które albo nie zostały jeszcze odkryte i dostatecznie zbadane, gdyż wiążą się z najnowszym, wciąż ewoluującym materiałem literackim, albo panuje w nich nieporządek terminologiczny i konceptualny, choć są „starymi” zagadnieniami. Niektórzy badacze zwiastują już upadek konceptu systematyzowania naukowego tekstów literackich jako projektu noszącego znamiona utopizmu (zob. Grochowski 2018: 11), jednak warto podejmować takie próby, choćby po to, by wydobyć z nich wiedzę – zarówno historyczną, jak i interpretacyjną. W tak pojemnym gatunku epickim, jakim jest powieść, istnieje bowiem szczególnie dużo potencjalnych podgatunków czy odmian gatunkowych¹, mogących stanowić źródło inspiracji dla genologów. Zwłaszcza rozwijająca się i zyskująca zainteresowanie badaczy literatura popularna niezmiennie zapewnia nowy materiał do analiz². Jeśli sięgnąć do odmian powieści bardziej zakorzenionych w tradycji genologicznej, można znaleźć przypadki tak skomplikowane, jak powieść rodzinna, wciąż warte uwagi.

Wydaje się, że problem z sagą rodzinną (powieścią rodzinną)³ dotyczy przede wszystkim nomenklatury – niekonsekwentnie stosowanej zarówno w dyskursie popularnym, publicystycznym, jak i przez samych badaczy tego zagadnienia. Mamy bowiem do czynienia z konwencjonalizowaniem się i przenoszeniem nazw genologicznych „dla oznaczenia innych przedmiotów genologicznych, takich nawet, które nie pozostają w genetycznym związku z tymi, z którymi dana nazwa była pierwotnie związana” (Skwarczyńska 1987: 98–99).

Stefania Skwarczyńska sygnalizowała ten problem już w 1966 roku na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich”, podkreślając konieczność konsekwencji i właściwego – nieprzypadkowego – doboru terminów naukowych. Sugerowała nawet powołanie odpowiedniej międzynarodowej komisji, która miałaby zatwierdzać nowe nazwy genologiczne (zob. Skwarczyńska 1987: 113), co do dziś bywa jej

¹ Kwestię relacji między gatunkiem i odmianą – trudnych zwłaszcza w przypadku powieści – podejmuje Michał Głowiński (Głowiński 2013). Pisząc o sadze rodzinnej, będą niekiedy zamiennie używała terminów gatunek i odmiana ze względu na stylistyczne aspekty wypowiedzi, świadoma jednakże różnicy.

² Warto wspomnieć choćby powieść graficzną czy powieść kryminalną, która z kolei rozgałęzia się, tworząc kolejne pododmiany gatunkowe.

³ Będę używała tych dwóch nazw naprzemiennie, optując jednak za terminem saga rodzinna na oznaczenie odmiany powieściowej, którą charakteryzuję.

wypominane jako biurokratyczny i/lub utopijny projekt (zob. Grochowski 2018: 31). Jak zauważa Alastair Fowler, jednoznaczność terminologiczna występuje tylko w kulturach pokrewnych, a i to nie do końca – nawet w słownikach wyłącznie europejskich napotykamy na nieścisłości, takie jak choćby polska powieść a angielskie: *romance, novel, fiction* (Fowler 1982: 130–134).

To jednak tylko jedna strona zagadnienia. Druga, istotniejsza, wiąże się z samym przedmiotem badań i pytaniem o możliwość genologicznego uporządkowania oraz wyróżnienia gatunku w ogóle. Definicje dotyczące gatunków są często tak rozległe, że okazują się wręcz bezużyteczne – tak stało się z satyrą czy właśnie z powieścią (zob. Sendyka 2006: 100–101), która ma tyle odmian, że nie sposób dziś wydobyc jej esencji.

Chaos terminologiczny i płynne granice definicji co najmniej kilku znanych dziś odmian gatunkowych powieści to przypadek interesującej mnie sagi rodzinnej. Muszą stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań, nawet gdyby antysystemowość okazała się jedyną drogą, czego nie jestem zwolenniczką. Zdając sobie sprawę z pewnej egzotyczności mariażu genologii (z natury swej esencjalistycznej) i podejścia kulturowego (stawiającego na liminalność pojęć i niewyznaczenie sztywnych ram) sięgam po to połączenie, w którym widzę potencjał usystematyzowania wiedzy i otwarcia na nowe rozwiązania. Narodziny kolejnych form gatunkowych w literaturze w naturalny sposób wiążą się z poprzedzającymi je koncepcjami, a wiedza o nich i o genezie może okazać się nie ograniczająca czy biurokratyczna w duchu strukturalizmu, lecz ożywcza.

1.1. Spór o metodę

We współczesnej genologii literackiej łatwo dostrzec, nieco upraszczając, dwa podstawowe ujęcia: genologię tradycyjną, której przedstawiciele bronią raczej wyraźnych granic poszczególnych gatunków, oraz opis gatunku ujmowanego jako płynna, rozmyta kategoria z trudnymi do wytyczenia granicami (zob. Wojtak 2015: 18; Grochowski 2018).

Genolodzy rozmaicie traktują podstawową dla kultury europejskiej koncepcję Arystotelesa, który rozróżniał cechy stałe i przypadkowe (zob. Sendyka 2006: 94). Zdaniem Jerzego Bartmińskiego: „Gatunki mowy są to względnie trwale pod względem tematycznym, kompozycyjnym i stylistycznym wzorce wypowiedzi”, a genologia pozostaje dyscypliną integralną i (względnie) autonomiczną (Bartmiński 2012: 15–16). Jednak, jak można zauważać w przywołanych wypowiedziach, słowem kluczowym zdaje się „względność”, a to z kolei przemawia na korzyść zwolenników teorii o rozmyciu czy „zmaceniu” granic definicji gatunków (zob. Geertz 1998). Bartmiński twierdzi, że ci ostatni postrzegają gatunki jako coś, co jest tylko wynikiem gier intertekstowych, różnego rodzaju przetwarzania, adaptacji i modyfikowania istniejących już pojęć. Rzeczywiście trudno odrzucić

spostrzeżenie o istotności zabiegów intertekstualnych (zob. Skubaczewska-Pniewska 2001) czy innego rodzaju powiązań, choćby ewolucyjnych, lecz warto rozważyć ich wpływ na status genologiczny niektórych utworów literackich.

W opozycji do strukturalistycznego modelu genologii, który wyznacza gatunkowi ostre granice (utwór jest lub nie jest powieścią/opowiadaniem/elegią; musi mieć odpowiedni zestaw cech) sytuuje się propozycja kognitywistów (zob. Makuch 2015: 33; Grochowski 2018: 62). Bożena Witosz tę samą opozycję określa jako model klasyczny i prototypowy (Witosz 2005: 62–72). Bez względu na nazewnictwo obie propozycje mówią o bardzo zbliżonym do siebie sposobie definiowania gatunków. Można zgodzić się z Romą Sendyką, twierdzącą, że model esencjalistyczny (strukturalistyczny, klasyczny) jest niewystarczający (Sendyka 2006: 92), za ujęciem antyesencjalistycznym opowiada się także Ryszard Nycz (Nycz 2000: 94). Warto zauważyć, że już w 1966 roku Morris Weitz krytykował esencjalistyczne definicje jako ograniczające się do istniejącego zestawu artefaktów i zamknięte na nowo powstające reprezentacje (zob. Sendyka 2006: 98). Wówczas w latach 60. XX wieku pojawiła się teoria prototypów uwzględniająca wzorcowy przykład, wokół którego rozmieszczone są inne utwory w odległości zależnej od natężenia podobieństwa; „utwór nie tyle przynależy do określonego gatunku, ile sytuuje się w polu jego wpływów” (Makuch 2015: 34). Zdaniem Sendyki:

Kategoryzacja prototypowa [...] zdaje się być narzędziem przydatnym dla opisu zjawisk o niejasnych granicach, zmieniającym się centrum, zależnym od kształtu doświadczenia społecznego i indywidualnego (Sendyka 2006: 116).

Przynależność do danej kategorii może być stopniowalna (modulanty, George Philip Lakoff) i określana na zasadzie *Familienähnlichkeit* – podobieństwa rodzinnego (Ludwig Wittgenstein), czyli poszczególne elementy zbioru może łączyć zależność swobodniejsza niż w przypadku oceny wedle modelu klasycznego genologii.

Na podobnych założeniach opiera się koncepcja Stefana Sawickiego. Zaproponowany przez badacza termin to „ciąg gatunkowy” (lub „ciąg politypiczny”) – oznaczający zbiór utworów literackich sąsiadujących ze sobą w czasie i współtworzących konkretny gatunek (Sawicki 1976: 209; Wojtak 2015). Taki model pozwala zestawiać historyczne warianty tego samego gatunku, mocno różniące się między sobą i – wydawałoby się – już do siebie nieprzystające. Według Ireneusza Opackiego:

[...] obserwacja historycznych realizacji tego samego gatunku prowadzi do wniosku o radykalnej zmienności wewnętrznego paradygmatu, sięgającej nieraz tak daleko, że niemożliwe staje się podanie innej wspólnej jakości łączącej poszczególne utwory poza tą, która stanowi fakt ciągłości zmian (Sendyka 2010b: 260).

Warto jeszcze wspomnieć o koncepcji mającej podobny wydźwięk, czyli teorii polisystemów Itamara Ewen-Zohara. Michał Wróblewski, analizując powieść graficzną jako gatunek, opisuje właśnie tę teorię jako możliwe kulturoznawcze podłoże dla badań genologicznych i kognitywistycznych (Wróblewski 2016: 112). Pojęcia, takie jak łańcuch, model czy peryferia wpisują się we współczesne tendencje badań nad gatunkami.

Ani ujęcie Sawickiego, ani teoria prototypów, teoria polisystemów czy metoda oparta na podobieństwie rodzinnym nie daje trwałych definicji, co często staje się zarzutem ze strony zwolenników genologii strukturalistycznej. Należy zgodzić się z Anną Wierzbicką, która stwierdza, że tego rodzaju teorie nie mogą usprawiedliwiać niechęci do definiowania i wyjaśniania zjawisk (Wierzbicka 1999: 39; Sendyka 2006: 99). Niestabilność metodologii – zmiennej zależności od kontekstu i okresu historycznego – ma oczywiście swoje dobre i złe strony. Arcydzieła w obrębie danego gatunku nie muszą znajdować się w centrum kategorii, co utrudnia ich krytyczną ocenę (Sendyka 2006: 121–122), lecz zarazem pozwala dostrzec to, co sytuuje się na marginesie. Inny sposób poruszania się po kategoriach genologicznych odpowiada temu, jak funkcjonują dziś teorie w ogóle. Opisana przez Clifforda Jamesa Geertza w *Gatunkach zmąconych* (zob. Geertz 1998) analogia gry wydaje się adekwatna do współczesnego życia i sposobu uprawiania nauki. Coraz więcej badaczy odchodzi od modelu strukturalistycznego, nie zawsze na rzecz genologii kognitywnej, dostrzegając niemożność wyznaczenia sztywnych granic gatunków literackich i udowodnienia, że zmieniają się one w czasie. W 1979 roku Tzvetan Todorov pisał o spójności konwencjonalnej, stwierdzając, że gatunki to nie prosta reprodukcja aktów mowy, lecz seria ich przekształceń i amplifikacji (zob. Todorov 1979). Grzegorz Grochowski również zwraca uwagę na relację gatunek–komunikacja: nie da się zaprogramować odbioru tekstu, można wskazywać tylko pewne ścieżki interpretacyjne (zob. Grochowski 2018: 141).

Zwrot kulturowy w badaniach literackich sprawił, że autorytarny dyskurs klasycznej genologii otworzył się na inne koncepcje, m.in. te koncentrujące się na marginalnych czy tłumionych aspektach badań nad gatunkami. Ciekawą alternatywą stała się kulturowa teoria gatunku.

1.2. Gatunki, które żyją

Stefania Skwarczyńska już niemal wiek temu wiązała genezę rodzajów i gatunków literackich ze społeczno-cywilizacyjnym kontekstem i „kulturowo-osobistymi” konotacjami, jak je określała (Skwarczyńska 1933; Sendyka 2010b: 269), reprezentując podejście marksistowsko-katolickie. Kulturowy zwrot teorii w badaniach literackich sprawił, że otwarto się na inne niż strukturalistyczny model genologii, który w polskich badaniach literackich reprezentowała choćby

Aleksandra Okopień-Sławińska⁴. Zauważono wreszcie, iż tekst inspiruje łączenie się różnych konwencji i należy szukać takich metodologii, które sprostają zadaniu rekonstrukcji bardziej skomplikowanych form gatunkowych. Być może – jak stwierdza Roma Sendyka – nie ma tekstów rządzących się prawami wyłącznie jednego gatunku (Sendyka 2010b: 263).

Na wielopłaszczyznowość gatunku zwraca uwagę również Maria Wojtak, pisząc o istotności aspektów: kulturowego, historycznego, poznawczego, formotwórczego, porządkującego, stylistycznego w badaniach literackich i językoznawczych (Wojtak 2015: 20). Znane są przecież pojęcia, takie jak choćby „sylwiczność” scharakteryzowana przez Ryszarda Nycza⁵.

Genologia kulturowa zdaje się odpowiadać o sytuacji współczesnych gatunków literackich: niejednorodnych, „zmaconych”, rozmytych, sylwicznych, patchworkowych, będących wynikiem różnego rodzaju łączenia innych gatunków i przede wszystkim – zmiennych w czasie. Pozwala wykroczyć poza „hegemoniczny i autorytatywny dyskurs tradycyjnej genologii” (Makuch 2015: 39), otwiera dotychczasowe teorie na to, co stłumione i odmienne. Sam gatunek – według Jacquesa Derridy – jest nieustannym procesem otwierania się i zamknięcia, ścierania się przeciwległych wpływów. To zaś, co istotne, znajduje się na marginesach, w ignorowanych zwykle „zanieczyszczeniach”.

Tekst nie należy do żadnego gatunku. Każdy tekst ma udział w jednym lub wielu gatunkach, nie ma tekstu bez gatunku, ale ten udział nie jest przynależnością (J. Derrida, *La loi du genre*; cyt. za: Hennard Dutheil de la Rochère 2010: 38, wyróżnienia oryginalne)⁶.

W genologii, dzięki zwrotowi kulturowemu, można osiągnąć to, co w innych dyscyplinach – wydobyć obszary dotąd pomijane, zbadać gatunek jako żyjący, rozwijający się proces właśnie. Jak pisze Sendyka:

[Gatunek – dop. A.Z.] Ma charakter historyczny, kulturowy i kontekstualny. Granice między gatunkami stały się znowu interesujące, lecz nie jako miejsca rygorystycznego rozdzielania – lecz jako przestrzeń dynamicznych zderzeń, łączenia, rozmycia, krzyżowania się różnych właściwości. Dostrzeżono wreszcie złożony charakter gatunku: o jego kształcie współdecydują zjawiska językowe (tropy,

⁴ Krytycznie i ciekawie na temat m.in. tego modelu pisze Grzegorz Grochowski (Grochowski 2018).

⁵ Na temat sylwiczności języka i kultury pisał też m.in. Jarosław Płuciennik, analizując przekłady psalmów (Płuciennik 2016).

⁶ Jeszcze dalej poszli niektórzy zwolennicy Derridy, projektując wizję lektury odrzucającej wszelkie stypizowane scenariusze odbioru, za to otwartej na przygodne zdarzenie i prymat jednostkowości (Grochowski 2018: 111–112).

semantyka, nawet fonologia), literackie (konstrukcja fabuły, bohaterowie, prozodia) na równi ze społecznymi (ideologie, instytucje, płęć) (Sendyka 2010b: 277; Leitch 1992).

Na szczególną uwagę zasługuje docenienie przez badaczy oddziaływania zjawisk społecznych na kształtowanie się gatunków oraz proces odwrotny – wpływ gatunku na kontekst. Coraz częściej porzuca się definiowanie na rzecz opisywania, zdawania relacji z ewolucji danego gatunku (formowania się, tropienia rozmaitych wpływów i relacji nie tylko z innymi gatunkami, ale i rzeczywistością). Sendyka określa to ostatnie jako jego „rolę w perspektywie cywilizacyjnej” (Sendyka 2010b: 274–275), Grochowski z kolei zauważa:

Nawet jeśli rozpoznaje się schemat kompozycyjny i model komunikacyjny gatunku, a nie dysponuje się wiedzą o jego społecznej wartości utrwalonej w stereotypowych konotacjach, nie uchwyci się wielu zasadniczych sensów dzieła (Grochowski 2018: 125).

Gatunek to wytwór społeczności, nie jest tylko abstrakcyjnym zespołem cech, nie jest neutralny ideologicznie.

Warto zwrócić uwagę także na – zwykle pomijany – problem kompetencji odbiorcy tekstu. Marie-Laure Ryan zauważa, iż gatunek służy identyfikacji (zob. Ryan 1981: 112). W przypadku powieści – gatunku niezwykle rozległego – istotne są czynniki pozatekstowe, które pozwolą odbiorcy zidentyfikować odmianę gatunkową jeszcze przed lekturą – czy szata graficzna tzw. powieści kobiecych ma wpływ na postrzeganie tej odmiany literackiej?⁷ Czy może należeć do wyznaczników gatunku? Wydaje się, że nie, ale czy na pewno? – a jeżeli wpływa na kompozycję utworu albo poczytność; jeśli profiluje konkretnego odbiorcę i ilustruje jego oczekiwania; jeśli sugeruje autorowi kształt fabuły...⁸ Ten przykład każe się zastanowić nad wpływem rynku książki, działań marketingowych na gatunki literackie. Kontekst kulturowy staje się równie ważnym polem badań dla genologa jak sam tekst.

Stephen Greenblatt określa badanie gatunków jako „eksplorację poetyki kultury”, a tę ostatnią definiuje następująco:

⁷ O kwestii literatury kobiecej i jej odbioru piszę w części trzeciej.

⁸ O problemie perspektywy, punktu widzenia w interpretacji zjawisk tak pisze Erving Goffman: „Dowolne wydarzenie można opisać zakładając szerokie lub wąskie pole widzenia, a także – rzecz powiązana lecz nie tożsama – zakładając perspektywę bliską lub z oddali. Nikt nie dysponuje teorią wyjaśniającą, dlaczego zastosował konkretny zakres lub poziom rozważań” (Goffman 2010: 10). Analiza ramowa mogłaby posłużyć badaniu recepcji zjawisk literackich, w tym odrębności powieści kobiecych, jednakże teorie socjologiczne, które niekiedy wykorzystuję, mają stanowić tutaj tylko tło rozważań i poszerzać literaturoznawczą perspektywę.

Określiłem to ogólne przedsięwzięcie – badanie zbiorowego tworzenia rozmaitych praktyk kulturowych i dociekanie relacji zachodzących pomiędzy owymi praktykami – jako poetykę kultury (S. Greenblatt, cyt. za: Sendyka 2010a: 184).

Opowiada się on za szerszym rozumieniem poetyki: jako otwartej struktury teoretycznej, nadrzędnej wobec wiedzy kulturowej i procedur krytycznych. Nie jest to już sformalizowane badanie abstrakcyjnego zjawiska, lecz – jeśliby użyć za Romą Sendyką metafory szekspirowskiej – deszyfrowanie władzy Prospera i nasłuchiwanie głosu Kalibana (Sendyka 2010a: 186). Ma wyraźnie antropologiczny wymiar, to ideologiczna analiza praktyk dyskursywnych. Kaliban staje się tutaj reprezentantem figury Innego, dopuszczonego przez Greenblatta do głosu, a zatem: piszącą kobietą, robotnikiem, imigrantem... Ideologia i płeć – dwa wiodące tematy studiów kulturowych – zostają przez badacza zaadaptowane i znajdują miejsce w kolejnych rozważaniach naukowych, także w genologii. Greenblatt zapożycza od Derridy termin „cyrkulacja”, który doskonale oddaje charakter relacji zachodzących między różnymi dyskursami kulturowymi – to nieustanna cyrkulacja znaczeń (Greenblatt 2006: 54).

Poetyka kulturowa, a za nią inne teorie kulturowe nie tylko „odwracają się” od centrum w stronę peryferii, ale kwestionują rację bytu pojęć, takich jak całość i esencja. Sendyka diagnozuje:

W sytuacji kwestionowania dostępu zarówno do całości, jak i esencji – dwóch figur organizujących myślenie przed-ponowoczesne, jedynym funkcjonalnym narzędziem staje się studium przypadku (Sendyka 2012: 250).

Widać, jak odległa jest genologia kulturowa od rozwiązań proponowanych w modelu klasycznym, w którym badanie konkretnych utworów literackich (reprezentacji literackich) służy stworzeniu zamkniętej definicji, ewentualnie stwierdzeniu, że dany egzemplarz jest lub nie jest opowiadaniem/sonetem/balladą. W modelu kulturowym gatunek „obrasta” materiałem literackim i ewoluuje wraz z nim. Oczywiście istnieje niebezpieczeństwo, że z czasem element dodany do zbioru nie będzie miał punktów stykowych z innym, jednak jest to nieuniknione, jeśli chcemy prześledzić losy gatunku bez zamykania się w sztywnych granicach. O gatunkach wypowiadają się dziś nie tylko filolodzy, ale i przedstawiciele lingwistyki, etnologii, socjologii, antropologii czy filozofii, a przynależność przedmiotu badań do danej kultury i kręgu językowego stała się faktem, którego nie sposób ignorować. Jak trafnie zauważyła Dorota Korwin-Piotrowska, kulturowe zaplecze współczesnych rozważań genologicznych jest właściwym kierunkiem ich rozwoju (zob. Korwin-Piotrowska 2011: 86). To właśnie te narzędzia, nazwijmy je kulturowymi, pozwalają odpowiedzieć na pytanie m.in., dlaczego określone gatunki rozwijały się szczególnie intensywnie w danych okresach historycznych.

* * *

Powyższe wprowadzenie warto zakończyć myślą Clifforda Jamesa Geertz o odejściu „bezdusznego specjalisty” i „mędrca na ambonie” (Geertz 1998: 235). Gatunek – tak jak i badacz – są „elementami” świata, wraz z którym ulegają zmianom. Istnieje niezbywalny związek między myślą a działaniem w życiu społecznym. Kulturowa teoria gatunku stała się pewnego rodzaju alternatywą dla esencjalizmu, unikającą historyczności (ale nie ahistoryczną!), wartościowania i konstruktywizmu (zob. Makuch 2015: 36; Sendyka 2006; 2010), sięgającą natomiast m.in. do antropologii, a więc interdyscyplinarną. Obranie takiej drogi wydaje się słuszne zwłaszcza w przypadku gatunku silnie związanego z rzeczywistością pozaliteracką (niem. *Sitz im Leben*), tak jak właśnie saga rodzinna. Trafnie pisze Inga Iwasiów:

[...] saga jest gatunkiem tyleż literackim, ile życiowym. Tak się składa, że żyjemy sagą. Lub staramy się ją przezwyciężyć (Iwasiów 2008: 138).

ROZDZIAŁ 2

SAGA – DŁUGA HISTORIA GATUNKU⁹

Trudno określić czas powstania pierwszej powieści rodzinnej. Danuta Szymonik, badaczka zajmująca się rosyjską powieścią rodzinną przełomu XIX i XX wieku (okresem zwanym w kulturze rosyjskiej wiekiem srebrnym, ros. *Серебряный век*), słusznie wskazuje Biblię jako źródło opowieści rodowych, a za pierwszy utwór skonstruowany wokół relacji rodzinnych uważa *Gargantuę i Pantagruela* (*Życie Gargantui i Pantagruela*) François Rabelais'go, tekst renesansowy (zob. Szymonik 2003: 58). Oczywiście jest, że konflikty i tematykę rodzinną w ogóle znaleźć można we wszystkich okresach literackich. W niektórych, jak choćby w czasach tragedii greckiej, zaznaczają się silniej, w innych słabiej lub są odpowiednio ideologizowane, na przykład w socrealizmie. Nie ulega jednak wątpliwości, że rodowód to jeden z fundamentów ludzkiej tożsamości.

Badacze przekazów dotyczących tematu rodziny w folklorystyce, etnologii i antropologii sięgają nie tylko do tradycji pisanej, ale i ustnej. Folklorystyczno-antropologiczne *family history* są pokrewne badawczo z *oral history*, czyli historiami rodzin zapisywanymi na podstawie ustnych opowieści (zob. Złatanowa 1993: 49–50). Tego rodzaju przekazami zajmowano się szczególnie intensywnie, gdy rozkwitał etiologizm, jedna z faz folklorystyki amerykańskiej. Wówczas powstał także termin *saga rodowa* (ang. *family saga*) na określenie przekazu, który:

obrasta wokół rodziny lub rodzinnych patriarchów względnie «matriarchów», a który przechowywany jest oraz modyfikowany poprzez ustny przekaz, wreszcie uważany jest za szczerą prawdę (M. Boatright 1973: 124, cyt. za: Złatanowa 1993: 53).

W zbiorach folklorystycznych zwykle brak podań rodowych. Zdaniem Nadii Złatanowej, „nosiciele folkloru” wstydzą się prywatnych historii, nie chcą zdradzać rodzinnych tajemnic, co jest oczywistą stratą poznawczą. Badaczka pisze: „W moim przekonaniu właśnie rozważania nad poetyką przekazów rodowodowych mogą dać jeden z najważniejszych kluczy do odnalezienia zawartych w nich idei wspólnoty” (Złatanowa 1993: 51). Pisane przekazy o rodzinie można znaleźć natomiast w tzw. pisarstwie ludowym (pisarstwie chłopskim). Zarówno świadectwa ustne, jak i spisane opowieści rodzinne, które zajmują folklorystów,

⁹ Rozdział ten stanowi uzupełnioną i poszerzoną wersję mojego artykułu opublikowanego na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich” (Zatora 2017c).

bywają jednak traktowane z pobłażaniem przez heraldyków i historyków, ignorowane jako nieprofesjonalne i nieudokumentowane (zob. Złatanowa 1993: 48).

O tym, jak ważne są źródła o tematyce rodzinnej, nie trzeba przekonywać zatem antropologów i etnologów ani innych badaczy kultury. Również literaturoznawcy poświęcili tym zagadnieniom wiele prac. Warto wskazać dokonania: Małgorzaty Medeckiej (apokryf rodzinny; 2007), Danuty Szymonik (rosyjska powieść rodzinna; 1987; 1994; 1997; 1999; 2003), Anny Frydrychs (rozprawa doktorska poświęcona powieści-rzecz; 1965), Małgorzaty Czermińskiej (tematyka domu i dzieciństwa w autobiografii; 2000; 2009), Moniki Brzostowicz-Klajn (wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej; 1998), Krystyny Jakowskiej (cykl w literaturze; 2001; 2005; 2011). Wymieniam jedynie najistotniejsze – w moim przekonaniu – obszerne prace dotyczące tematyki rodzinnej w literaturze i utworów genologicznie związanych z sagami rodzinnymi na gruncie polskim, jednak można by wskazać wiele inspirujących artykułów naukowych czy fragmentów, m.in. autorstwa Bernadetty Darskiej, Ingi Iwasiów, Agnieszki Mrozik, Anny Pekaaniec czy Przemysława Czaplińskiego.

Kwerenda słownikowa przynosi również interesujące spostrzeżenia na temat „gatunków rodzinnych”. Wśród prac genologicznych warto wymienić teksty, takie jak artykuły-hasła słownikowe publikowane na łamach czasopiśma „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, które ukazały się także w słowniku genologicznym pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowinii Tyneckiej-Makowskiej – nie dotyczą one co prawda *stricto* tematu rodziny jako wyznacznika gatunkowego, ale charakteryzują gatunki i odmiany gatunkowe będące ważnym kontekstem dla niniejszych rozważań (są to następujące hasła: powieść, powieść-rzeka, powieść-kronika, powieść historyczna, powieść psychologiczna, powieść realistyczna, saga). Pomijam tu prace na temat sagi jako gatunku historycznego i wiele istotnych tekstów genologicznych dotyczących w różnym stopniu interesującego mnie problemu, które czytelnik znajdzie w bibliografii. Choć literatura przedmiotowa jest obszerna, wspomniane już nieuporządkowanie terminologiczne skłania do rekonesansu i ponownego przyjrzenia się problematyce powieści rodzinnej.

2.1. Problemy z nomenklaturą

Badania nad sagą rodzinną należałoby zacząć od przyjrzenia się terminowi ‘saga’ i specyfice gatunku określanego tą nazwą. Diachroniczne podejście do przedmiotu analiz wydaje się naturalne i typowe – zwykle tak postępuje się, rozpoczynając pracę nad gatunkiem literackim. W przypadku powieści rodzinnej warto jednak – równolegle – przeprowadzić przegląd określeń i terminów stosowanych do opisu niekiedy tożsamyh zjawisk literackich. Można zauważyć, że na przestrzeni kilkudziesięciu lat pojawiło się wiele lepiej lub gorzej scharakteryzo-

wanych odmian gatunkowych powieści podejmujących temat rodziny. Niekiedy staje się on dominantą nie tylko semantyczną, ale i kompozycyjną.

W słownikach terminów i gatunków literackich pojawiają się nieliczne spośród nazw określających tego typu utwory, są to przede wszystkim: powieść-rzeka i powieść kronika lub kronika rodzinna, natomiast sagę – jako gatunek historyczny – można dołączyć do nich, opierając się na definicji – autorstwa Natalii Lemann – zakończonej słowami: „Współcześnie mianem sagi określa się obszernie utwory epickie osnute wokół dziejów wielopokoleniowej rodziny” (Lemann 2012: 978), a także na popularnej starszej definicji Stanisława Sierotwińskiego: „W czasach nowszych określenie to nadaje się utworom epickim z przeszłości, osnutym na dziejach bohatera lub rodziny” (Sierotwiński 1966: 242). W *Czesko-polskim słowniku terminów literackich* pod redakcją Jacka Balucha i Piotra Gierkowskiego wyszczególniono znaczenie podstawowe – historyczne (*sága*) oraz współczesne – sagę powieściową (*sága románová*). Tę ostatnią zdefiniowano jako:

[...] współcz. powieść lub cykl powieściowy opowiadający historię rodziny czy rodu, forma pokrewna powieści rzece oraz powieści kronice (*Czesko-polski słownik terminów literackich* 2016: 339).

W rozprawie doktorskiej (pod kierunkiem Stefanii Skwarczyńskiej) na temat odmiany gatunkowej *roman-fleuve* (powieści-rzeki) Anna Frydrychs stwierdza, że nie jest to termin naukowy, gdyż brakuje zgodnej definicji pojęcia (Frydrychs 1965: 3). W latach 60. XX wieku zauważano brak uporządkowania terminologicznego w zakresie odmian (odmiany?) powieści rodzinnej. Badania przeprowadzone na podstawie analizy literatury polsko-, niemiecko-, francusko- i anglojęzycznej dowodzą istnienia nazw obejmujących te same lub pokrewne utwory literackie: *roman-cycle*, *roman-epopeja*, kronika rodzinna, *saga-novel*, *saga*, *cyclic novel*, *roman-somme* (zob. Frydrychs 1965: 51–60). Są to tylko synonimy powieści-rzeki¹⁰. W dalszej części rozdziału skonfrontuję ze sobą nie tylko terminy, ale i ich desygnaty, charakteryzując *roman-fleuve* i inne, pokrewne odmiany powieści.

Podobną niekonsekwencję nomenklaturową można znaleźć w tekstach Danuty Szymonik. Oprócz powieści rodzinnej w pracach badaczki pojawiają się nazwy, takie jak kronika rodzinna (Szymonik 1994: 101; Szymonik 1999: 138), powieść rodowa (Szymonik 1997), saga – zapisana w cudzysłowie (Szymonik 2003: 174), a także bez cudzysłowu (Szymonik 1987) i „typ tzw. sagi rodzinnej” (Szymonik 1994: 96), ponadto nietożsama z powieścią rodzinną kronika (Szymonik 2003: 110). Warto podkreślić, że autorka *Rosyjskiej powieści rodzinnej srebrnego wieku* używa terminów *saga* i *saga rodzinna* przede wszystkim w odniesieniu do

¹⁰ Warto dodać, że niedoskonały, ale najpopularniejszy internetowy tłumacz Google Translate tłumaczy francuskie *roman-fleuve* jako *saga*.

utworów z zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego, m.in. *Buddenbrooków. Dziejów upadku rodziny* Thomasa Manna czy *Sagi rodu Forsythe'ów* Johna Galsworthy'ego, zaś nazwy: kronika rodzinna i powieść rodzinna łączy z utworami rosyjskimi i pokrewnymi kulturowo, w tym polskimi.

Z kolei Zofia Brzuchowska porównuje sagę z powieścią małżeńską (wskazuje na autorów, takich jak Flaubert, Tolstoj) oraz z powieścią pokoleń (*Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego) (zob. Brzuchowska 2006: 483–484), sięgając głównie po przykłady z literatury rosyjskiej. Termin, czy raczej określenie powieść rodzinna pojawia się również w pracy Jana Wierzbickiego o Mirosławie Krleżie (zob. Wierzbicki 1975: 227), poza tym wykorzystywane jest raczej jako synonim dla innych nazw niż jako pojęcie o konkretnym ładunku znaczeniowym. Ivo Pospíšil, pisząc o powieści kronice, stosuje termin powieść pokoleniowa (zob. Pospíšil 2012: 791). Z kolei Monika Brzóstowicz-Klajn wymienia gatunki „przedstawiające losy ludzkie w porządku genologicznym”: idyllę rodzinną, baśń, sagę, kronikę rodzinną, powieść-rzekę, powieść mitu rodzinnego, traktując je odrębnie. Pisząc o sadze i pokrewnych jej powieści-rzeczce i kronice rodzinnej, badaczka wyraźnie wyodrębnia co najmniej trzy różne odmiany gatunkowe (zob. Brzóstowicz-Klajn 1998: 151). Saga rodzinna pojawia się zaś w jej pracy na określenie *Wariacji pocztowych* Kazimierza Brandysa (1998: 164).

Sagę spośród gatunków „rodziny” wyróżnia także Małgorzata Medecka, traktując ją jako kontekst rozważań nad *Apokryfem rodzinnym* Hanny Malewskiej (zob. Medecka 2007: 12). Nie precyzuje jednak, dlaczego używa tego właśnie terminu. Sam przedmiot badań – utwór Malewskiej z 1965 roku – służy za prototyp gatunkowy: od jego tytułu badaczka ukuła nazwę gatunku apokryf rodzinny, traktując apokryficzność¹¹ jako metaforę (Medecka 2007: 9). Do apokryfów rodzinnych zalicza wybrane utwory Teodora Parnickiego, Kazimierza Brandysa, Andrzeja Kuśniewicza, Tadeusza Konwickiego i Stefana Chwina, używając także określenie „beletryzowane kroniki” (Medecka 2007: 61). Hanna Malewska o *Apokryfie rodzinnym* mówi jako o: dziejach rodzinnych, kronice, historii rodzinnej, eseju rodzinno-socjologicznym (zob. Brzóstowicz-Klajn 1998: 184).

Zamykając to krótkie zestawienie terminologiczne, warto przywołać raz jeszcze zaproponowaną przez Natalię Lemann definicję współczesnej sagi: „obszerny utwór epicki osnuty wokół dziejów wielopokoleniowej rodziny” oraz wyjaśnienie czym jest powieść-rzeka zdaniem Sierotwińskiego: „wielotomowy cykl powieści przedstawiających dzieje rodziny przez kilka pokoleń” (Sierotwiński 1966: 203). Saga rodzinna byłaby zatem obszernym utworem, natomiast powieść-rzekę odróżniałaby od niej cykliczność czy wielotomowość, co łatwo podważyć, czego dokonała już Anna Frydrychs, definiując *roman-fleuve*.

¹¹ Najpełniejszą definicję apokryfu literackiego można znaleźć w artykule-haśle autorstwa Danuty Szajnert (Szajnert 2014; Szajnert 2000).

Oprócz różnych nazw określających pokrewne, a nierzadko te same utwory literackie warto zauważyć, że w centrum zainteresowania badaczy znajdują się i powtarzają niektóre tytuły będące egzemplifikacjami często kilku różnych – z założenia – odmian powieściowych. Przede wszystkim, na gruncie polskim, są to *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Powieść ta bywa charakteryzowana jako: saga współczesna, powieść rodzinna, powieść realistyczna, powieść-rzeka, powieść psychologiczna (psychologiczno-obyczajowa). Nieco mniej odmian reprezentuje *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, które określa się jako powieść realistyczną, powieść-rzekę i powieść rodzinną. Najczęściej pojawiającym się przykładem, zarówno sagi współczesnej, jak i powieści-rzeki, powieści pokoleniowej i kroniki rodzinnej są *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny* Thomasa Manna. Jako sagi i powieści-rzeki rozpatrywane są również: *Saga rodu Forsythe'ów* Johna Galsworthy'ego, *Kronika rodu Pasquier* Georgesa Duhamela, *Rodzina Whiteoaków* Mazo de la Roche'a.

Z kolei *Cichy Don* Michała Aleksandrowicza Szołochowa badacze definiują jako powieść: realistyczną, historyczną i powieść-rzekę. Cechy powieści historycznej ma utwór Joanny Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci*, który charakteryzuje się jako sagę. Wskazuje się ponadto na *Sagę o Ludziach Łodu* Margit Sandemo (w *Słowniku literatury popularnej* autorka ta zaszłyła na oddzielne hasło, zob. Włodarczyk-Biały 2006: 556–557) czy *Krystynę, córkę Lavransa* Sigrid Undset.

Te pojawiające się najczęściej reprezentacje literackie o niejasnej kwalifikacji gatunkowej – mające zarazem wspólne cechy – pozwalają stwierdzić, że istnieje potrzeba uporządkowania terminologicznego w zakresie badań nad powieścią rodzinną. Kolejnym aspektem jest stosowanie terminu saga w dyskursie popularno-naukowym i publicystycznym – niekiedy też naukowym – w sposób swobodny na opisanie różnych zjawisk literackich i okołoliterackich, nie zawsze nawet pozostających ze sobą w związku. Mamy zatem sagę rozumianą historycznie, sagę, czyli serię powieściową (najczęściej skupioną wokół jednego bohatera, np. sagi o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego czy o Harrym Potterze Joanne K. Rowling) oraz wszelkie fikcjonalne i niefikcjonalne opowieści o rodzinie, w tym: beletrystkę, kroniki, wspomnienia, biografie („saga” pojawia się często wprost w tytułach utworów, np. *Pendereccy. Saga rodzinna* Krzysztofa Pendereckiego). Warto rozważyć, czy wszystkie te zakresy znaczeniowe mają wspólny mianownik i czy możliwe jest opisanie wszystkich lub przynajmniej większości wymienianych tekstów literackich za pomocą jednej nadrzędnej odmiany gatunkowej.

2.2. Saga historyczna i współczesna: ujęcie diachroniczne

Ujęcie diachroniczne w badaniach nad sagą rodzinną odsyła do genezy samej nazwy i do pierwotnego gatunku historycznego, czyli staroskandynawskiej sagi (l. mn. *sögur*, od staronordyjskiego czasownika *segja* ‘mówić, opowiadać’, *sagða* ‘powiedziałem/powiedziałam’).

Pierwotnie zatem słowo to oznaczało mniej więcej tyle, co „opowiedziane” czy „zrelacjonowane”, dodatkowo akcentując ustny charakter przekazu najstarszych dzieł literatury islandzkiej (Morawiec, Neubauer 2015: 8).

W tym właśnie znaczeniu – opowieści ustnej – występuje w wierszach *Eddy poetyckiej* i w twórczości skaldów, z czasem słowem tym – zaczerpniętym z języka islandzkiego – definiowano opowieści pewnych rozmiarów, zapisane wtórnie na pergaminie. Współcześnie islandzkie słowo *saga* znaczy historia, np. *saga Íslands* – „historia Islandii” (zob. Rey-Radlińska 2020: 12–13).

2.2.1. Sagi staroislandzkie

Jako gatunek historyczny *saga* została dobrze scharakteryzowana – prócz najnowszych prac na temat sag islandzkich pod redakcją m.in. Jakuba Morawca (zob. Morawiec, Neubauer 2015; *Heimskringla...* 2019) oraz monografii Marty Rey-Radlińskiej poświęconej prozie staroislandzkiej (Rey-Radlińska 2020) w języku polskim ukazało się kilka ważnych publikacji, m.in. *Sagi islandzkie* opracowane przez Artura Górskiego (Górski 1960) czy przekłady tekstów Margaret Schlauch dokonane przez Piotra Niklewicza (Schlauch 1976).

W pierwotnym rozumieniu *saga* to termin oznaczający staroskandynawskie, przede wszystkim islandzkie, średniowieczne dzieła prozy narracyjnej spisywane od XIII do XIV wieku. Redaktorzy wstępu do polskiego wydania *Heimskringli Snorriego Sturlusona. Wstęp* – Anna Waśko i Jakub Morawiec – tak charakteryzują *sagi*:

Poszczególne historie rozgrywają się w konkretnym czasie i miejscu, opisują wydarzenia z życia postaci, których historyczną wiarygodność często da się udowodnić. Narracja jest realistyczna, z pozoru obiektywna, pozbawiona odautorskich komentarzy, ocen i wartościujących epitetów, za to urozmaicona dialogami i wykorzystująca takie środki stylistyczne, jak niedomówienia, ironia czy powtórzenie. Istotnym składnikiem sag są genealogie ich bohaterów, wkomponowane w opowieść wiersze skaldów, a także sam język – staroislandzki (staronordycki), w którym zostały spisane (*Heimskringla...* 2019: 57).

Przyjął się podział sag na trzy kategorie: *sagi królewskie* – opisujące dzieje królów, najczęściej norweskich (panujących od IX do XIII wieku); *sagi legendarne* – uwzględniające wydarzenia sprzed kolonizacji Islandii, zawierające elementy fantastyczne; *sagi rodowe* – dotyczące wydarzeń mających miejsce na Islandii w latach 870–1030 i opisujące dzieje poszczególnych rodów (Lemann 2012: 975). Te ostatnie najbardziej mogą kojarzyć się ze współczesnymi *sagami rodzinnymi* ze względu na wątek przewodni, jakim są losy rodu; nazywane są również *sagami o Islandczykach*. Niektórzy badacze wyróżniają więcej typów sag, w tym *sagi rycerskie*, *sagi współczesne* oraz *sagi o skaldach*

(*Heimskringla...* 2019: 57); te ostatnie, a także krótkie formy poetyckie zwane *þættir* lub *þáttir* (Rey-Radlińska 2020) stanowią odrębny podgatunek średnio-wiecznej prozy.

Ważnym aspektem jest pierwotna oralność sag islandzkich – zwyczaj spisywania tekstów rozpowszechnił się na Islandii wraz z przyjęciem chrześcijaństwa i miał cel edukacyjny. Różnie ocenia się wiarygodność historyczną sag – legendarne i rodowe są najsłabiej osadzone w historii, jednak zawierają wiele potwierdzonych informacji, choćby dane dotyczące sukcesji. Można by mówić, za Nadią Złatanową, o prawdzie synkretycznej: połączeniu prawdy historycznej i artystycznej (Złatanowa 1993: 51). Pierwsze dłuższe sagi o monarchach norweskich – napisane w rodzimych językach – datuje się na drugą połowę XII wieku, zaś wiek XIII to już czas hegemonii sag o Islandczykach – najliczniejszej grupy (*Heimskringla...* 2019)¹². W kulturze europejskiej sagi pojawiły się w XIX wieku (np. tłumaczenia Williama Morrisa na języka angielski) i uderzały wówczas obiektywizmem narracji przypominającym europejski realizm czy naturalizm (Lemann 2012: 978). Mając na uwadze historyczne pochodzenie sagi, zarówno Natalia Lemann, jak i Agnieszka Mrozik wywodzą ją z tradycji oralnej (Lemann 2012; Mrozik 2014: 498)¹³.

2.2.2. Współczesne rozumienie terminu saga

W niemal wszystkich słownikach gatunków i terminów literackich pojawia się dopisek o współczesnym rozumieniu terminu saga, na które zwracałam już uwagę. Warto jednak zaznaczyć, że w ujęciu historycznym termin saga współczesna również funkcjonuje i oznacza podgatunek sagi, niemający jednak nic wspólnego z powieściami rodzinnymi. Sagi współczesne – w odróżnieniu od sag jako takich – sygnalizują, że dotyczą wydarzeń współczesnych ich autorowi (Skrzypek 2015: 100–101; *Heimskringla...* 2019: 74–75). Ten podgatunek sagi byłyby więc przeciwieństwem sag rodowych, których akcję osadzono w odległej przeszłości. Dlatego też terminu saga współczesna nie powinno stosować się do opisywania kontynuacji gatunku historycznego w postaci współczesnych utworów narracyjnych o rodzinie.

Słowniki definiują sagę jako gatunek średniowieczny, wskazując na dzisiejsze pojmowanie tego terminu. Stanisław Sierotwiński tak kończy hasło 'saga':

W czasach nowszych określenie to nadaje się utworom epickim z przeszłości, opnutym na dziejach bohatera lub rodziny (Sierotwiński 1966: 242).

¹² Szczegółowego przeglądu różnych odmian sag staroislandzkich dokonują badacze: Jakub Morawiec, Anna Waśko, Marta Rey-Radlińska, Joanna Srholec-Skórzewska, Renata Leśniakiewicz-Drzymała, Grzegorz Bartusik, Remigiusz Gogosz (*Heimskringla...* 2019).

¹³ Warto wspomnieć o podejściu Martina Heideggera do słowa „saga”, które w języku niemieckim silnie wiąże się z mówieniem, opowiadaniem – *sagen*, dla niemieckiego filozofa zaś „saga” jako język to ukazywanie – *zeigen* (Baran 1988: 154).

W ujęciu Lemann nie pojawia się już „bohater” ani „przeszłość”, badaczka koncentruje się na „rodzinie” i podaje przykłady, wśród których znajdują się tytuły, takie jak John Galsworthy, *Saga rodu Forsythe’ów*, Thomas Mann, *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny*, Margit Sandemo, *Saga o Ludziach Lodu*, Sigrid Undset, *Krystyna, córka Lawransa*, Joanna Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci* (Lemann 2012: 978). Podobne cechy kontynuacjom sag przypisują inne, także popularne słowniki gatunków i terminów literackich (zob. *Słownik gatunków literackich* 2002: 204; *Słownik terminów literackich* 2008: 495; *Słownik literatury popularnej* 2006: 482–484). Nieco inaczej charakteryzują współczesne użycie terminu redaktorzy tomu poświęconego sagom islandzkim – Jakub Morawiec i Łukasz Neubauer – zwracają oni uwagę na wnikięcie sagi do słownika codziennego, gdzie oznacza „obszerne, nieraz wielowątkowe narracje współczesne” (Morawiec, Neubauer 2015: 8). Zatem tym, co powtarza się we wszystkich definicjach, jest epickość (także narracyjność) i obszerność. W większości ujęć ponadto powraca tematyka rodzinna.

Podobnie rzecz wygląda w słownikowych opracowaniach zagranicznych. Słowniki definiują sagę jako obszerną opowieść powstałą w średniowieczu, w Norwegii lub na Islandii (*Collins Cobuild English Dictionary* 1995: 1468), to „[...] średniowieczna islandzka lub nordycka proza narracyjna opowiadająca o losach bohatera lub rodu” (*The Random House Collage Dictionary* 1984: 1161 – tłum. A.Z.); *Cambridge Advanced Dictionary* – nowszy słownik – podaje także drugie znaczenie słowa, czyli „serię powiązanych, zwykle negatywnych wydarzeń” (*Cambridge Advanced Dictionary* 2013: 1358 – tłum. A.Z.).

Jako niewłaściwe użycie terminu pojawia się definicja mówiąca, że saga to opowieść rozwijana w przekazach ustnych na przestrzeni wieków (*The Oxford English Dictionary* 1991: 364), co zakłóca znaczenie, poszerzając jego zakres i odrywając je od genologicznego rodowodu. W niemieckich słownikach zwraca się uwagę na etymologię, która – podobnie jak w językach staroskandynawskich – wiąże sagę z mówieniem, opowiadaniem, a ponadto wskazuje się na folklorystyczne korzenie gatunku (*Duden Deutsches Universalwörterbuch* 2015: 1495).

Anna Frydrychs, pisząc o powieści-rzecz, zauważa pewne związki pomiędzy przedmiotem swoich badań a średniowieczną sagą rodową, wskazując na analizy Artura Górskiego (zob. Frydrychs 1965: 241). Badacz wymienia bowiem cechy charakterystyczne dla sag islandzkich z okresu 872–1030:

Głód rzeczywistości, skłon do spraw rodzinnych, badawcze ujęcie charakteru jako źródła ludzkich poczynań, tudzież hierarchia wartości skierowana ku humanitaryzmowi (Górski 1960: 281).

Są one na tyle uniwersalne, że mogą wskazywać na związek zarówno z *roman-fleuve*, jak i innymi, pokrewnymi odmianami powieści, o których pisałam. Biorąc pod uwagę te cechy, a zatem: realizm, skupienie się na tematyce rodzinnej,

elementy psychologiczne i określony system wartości, a ponadto pierwotną oralność typową też dla folklorystycznych przekazów o rodzinie (gawędziarstwo), można dostrzec w powieści rodzinnej (sadze rodzinnej) kontynuację gatunku historycznego.

2.3. Saga rodzinna a pokrewne odmiany gatunkowe

W oparciu o prace dotyczące pokrewnych odmian gatunkowych można wysnuć pewne wnioski na temat współcześnie funkcjonującego rozumienia sagi rodzinnej czy też powieści rodzinnej. Konieczne jest wychwycenie cech przypisywanych utworom zaliczanym do tychże zbliżonych odmian powieści, takich jak apokryf rodzinny czy powieść-rzeka, by wydobyć ewentualne różnice pomiędzy nimi a przedmiotem niniejszych rozważań.

Małgorzata Meddecka tak definiuje apokryf rodzinny, wyodrębnioną i nazwaną przez siebie odmianę powieści historycznej:

Swoistość apokryfu rodzinnego określa tematyka dotycząca minionych zdarzeń – są to dzieje rodziny w różnym stopniu schematyczne i fragmentaryczne – prócz tego postawa autobiograficzna i autotematyzm wyrażone *explicite* jak też implikowane przez powieściowe struktury. Moment historyczny uzupełniany bywa w tych tekstach elementami współczesnymi, autobiograficznymi, co także pojmować można jako implicytny komentarz do zagadnień związanych z narracją o przeszłości (Meddecka 2007: 8).

Do najważniejszych cech opisywanej odmiany gatunkowej należą ponadto: sygnatura biograficzna (na ogół wiążąca się z narracją personalną), nawiązanie do staropolskiego herbarza, sygnalizowanie niekompetencji faktograficznej twórcy (zob. Meddecka 2007: 63). Powstałe na gruncie pamięci luki autor apokryfu wypełnia fragmentami fikcji. Stopień ich zgodności z faktami i historią bywa bardzo zróżnicowany i nie jest najistotniejszy. W tych „beletryzowanych kronikach”, jak pisze Meddecka, genealogia jest bowiem tworzona, a nie odtwarzana (Meddecka 2007: 61).

Powieść rodzinna jest przez Meddecką traktowana jako literacki pierwowzór apokryfów rodzinnych. Zarówno jeden, jak i drugi gatunek konstruuje genealogię i „odtwarza pewne procesy, usiłuje przeniknąć <mroki przeszłości>” (Meddecka 2007: 64). Naturalne wydaje się, że dokonanie selekcji, a tym samym fragmentaryczność – w przypadku apokryfu rodzinnego wybiórczość dotyczy faktów, a w przypadku sagi, posługującej się fikcją w większym stopniu, nie jest to sprecyzowane. Badaczka podkreśla, że apokryf od sagi odróżnia wrażenie autentyczności: w toku opowiadania łączy się tu pakt autobiograficzny, referencjalny i powieściowy (Meddecka 2007: 64). Połączenie powieści i faktografii, fikcji z autentycznością, sprawia, że apokryf rodzinny uznawany jest za specyficzną

odmianę powieści historycznej. W sagach z kolei, jak twierdzi Medecka, ród jest w całości konstruowany, a więc narrator ma dystans i wykazuje się niezmienną postawą wobec świata przedstawionego. Apokryf, będący rekonstrukcją, sprawia, że stosunek narratora ulega zmianie, dystans zostaje zmniejszony (Medecka 2007: 86). Niewątpliwie takie rozgraniczenie możliwe jest tylko wtedy, gdy sagę rodzinną utożsamimy z kilkoma reprezentującymi ją w słownikach przykładami, przy czym najczęściej kojarzy się ona z *Buddenbrookami*. *Dziejami upadku rodziny* Thomasa Manna, w przypadku których – mimo wszystko – obiektywna postawa narratora nie jest tak oczywista. Co ciekawe, Danuta Szymonik także zwraca uwagę na obiektywizm narracji sag zachodnioeuropejskich, który odróżniałby je od południowosłowiańskich czy szerzej – wschodnioeuropejskich (Szymonik 2003: 180). Agnieszka Mrozik, pisząc m.in. o *Buddenbrookach*. *Dziejach upadku rodziny*, stwierdza, że „spojrzenie narratora [jest – dop. A.Z.] kierowane na bohaterów z perspektywy historii” (Mrozik 2014: 498).

Drugim gatunkiem, który pojawia się najczęściej w zestawieniu z sagą rodzinną, jest kronika czy powieść kronika. Kryterium rozróżnienia stanowiłaby w tym przypadku tematyka:

W odróżnieniu jednak od kroniki, w której daje się zauważyć brak wyraźnie zaznaczonego ośrodka organizującego kompozycję, powieść rodzinna osnuta jest wokół dziejów rodziny (Szymonik 2003: 110).

Wyznacznik semantyczny gatunku literackiego nie byłby niczym nowym w tradycji genologicznej – już w 1954 roku Stefania Skwarczyńska pisała o „linii myślowej całości” jako wyróżniku gatunku (Skwarczyńska 1954: 458–459).

Temat byłby z kolei tym, co łączy sagę rodzinną z powieścią-rzeką zdefiniowaną przez Annę Frydrychs. Badaczka przypisała analizowanym przez siebie utworom określony zestaw cech:

- czas jako zasadniczy element struktury utworu,
- czas fabuły obejmujący co najmniej dziesięć lat,
- dążenie do wiernego odtworzenia rzeczywistości pozaliterackiej,
- wysoka ranga codzienności,
- wnikliwa analiza postaci,
- epicka rozległość narracji (Frydrychs 1965: 223).

Jako teksty literackie spełniające powyższe kryteria Frydrychs wskazuje m.in.: *Noce i dnie* Dąbrowskiej; *Kronikę rodu Pasquier* Duhamela; *Sagę rodu Forsythe’ów* Galsworthy’ego; *Rodzinę Whiteoaków* de la Roche’a i *Buddenbrooków*. *Dzieje upadku rodziny* Manna. Tak scharakteryzowana powieść-rzeka wykazuje duże podobieństwo ze współcześnie rozumianą sagą rodzinną czy też powieścią rodzinną w ujęciu Danuty Szymonik. Jeżeli by oprzeć się tylko na tych wymienionych wyżej cechach i dodać aspekt tematyki rodzinnej, można by uznać je za gatunki tożsame.

Jaki obraz powieści rodzinnej wyłania się z analiz powieści rosyjskich i zestawienia ich z zachodnioeuropejskimi sagami rodzinnymi? Punktem wyjścia ponownie należy uczynić tematykę. Jak zauważa Szymonik: „Twórców polskiej i rosyjskiej kroniki rodzinnej fascynuje przede wszystkim sama egzystencja ludzka, sprzężona z rytmem biologii, czasu i historii” (Szymonik 1994: 101). Tak można by najogólniej opisać istotne zależności pomiędzy poszczególnymi postaciami, których relacje opierają się na następowaniu po sobie kolejnych pokoleń (dialog i konflikt), a światem zewnętrznym, zwłaszcza historią. Przeobrażenia społeczno-kulturowe stanowią tło dla losów postaci – najczęściej jednego rodu przedstawionego na przestrzeni co najmniej kilkunastu, a czasem kilkudziesięciu lat. Opisywane rody należą przeważnie do środowiska burżuazyjno-kupieckiego oraz warstwy ziemiańsko-szlacheckiej, które to stany ukazane są w czasie, gdy powoli schodzą z areny historycznej (zob. Szymonik 2003: 174–175). Kryterium semantyczne staje się dominantą konstrukcyjną utworu:

Do najważniejszych cech gatunkowych powieści rodzinnej należy prezentacja egzystencji kosmosu rodowego. Jego obraz jest kreowany za pośrednictwem działań postaci, ich myśli, wypowiedzi, fabuły oraz motywów, toposów i chronotopu. Wymienione elementy współtworzą całość artystyczną omawianej odmiany gatunkowej (Szymonik 2003: 57).

Jako ważne komponenty strukturalne, choć różnych kategorii, Szymonik wymienia także: „mitologem” gniazda rodzinnego, wielopokoleniowość, konflikt ojców i dzieci; ponadto refleksję natury psychologicznej, stany chorobowe i patologiczne (zob. Szymonik 2003: 129). Fabuła tworzy się na podstawie struktury postaci. W analizowanych przez badaczkę powieściach kompetencje narratora są mocno ograniczone, co powoduje, że bohater i narrator „oddalają się od siebie”. Neutralna narracja odautorska, obiektywizm oraz relacje czasowoprzestrzenne odpowiadające rzeczywistości stanowią nawiązanie do XIX-wiecznych norm pisarskich. Zgodność czasu zdarzeń z czasem faktycznym jest niekiedy tak dokładna, np. u Manna czy Galsworthy’ego, że przywodzi na myśl średniowieczne kroniki genealogiczno-rodowe (Szymonik 2003: 170–172).

Szymonik zauważa, że mimo podobnej tematyki i problematyki oraz przestrzegania tych samych zasad konstrukcyjnych poetyka poszczególnych powieści rodzinnych różni się – tak jest choćby w przypadku „klarownej” poetyki *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej i „ornamentalnej wybujałej stylistyki” powieści rosyjskich, np. *Rodu przekłętego* Iwana Rukawisznikowa (Szymonik 1994: 98).

Przegląd najważniejszych ujęć odmian gatunkowych związanych z tematyką rodzinną daje obraz łatwo uchwytnych powiązań i każe zastanowić się, czy tak wyraźne oddzielanie ich od siebie jest zasadne. Powracające we wszystkich przypadkach egzemplifikacje literackie, podobne lub identyczne cechy gatunkowe,

ten sam temat wiodący, a także niekonsekwencje terminologiczne mogą być przesłankami do rozważenia jednej wspólnej, obejmującej pozostałe podgatunki, szerszej odmiany gatunkowej powieści, jaką byłaby saga rodzinna.

2.4. Tradycyjna saga rodzinna – zarys koncepcji gatunku

Tak często przywoływane w literaturze przedmiotu znaczenie form gatunkowych dotyczy nie tyle, jak twierdzi Ryszard Nycz, konkretnych wypowiedzi, co ogólnego układu odniesienia możliwych realizacji konwencji (Nycz 2000: 92–93). Gatunki współczesne – sylwiczne, hybrydyczne, multimedialne – tworzą coraz bardziej nieoczywiste ciągi gatunkowe. Charakterystyczne okazuje się przemieszanie form podawczych, a podważenie sensowności opozycji fikcja–realność, powieść–literatura faktu czy przeszłość–teraźniejszość w ramach jednej odmiany gatunkowej, tak jak ma to miejsce w apokryfie rodzinnym (Medecka 2007: 29), nie wydaje się niczym niezwykłym.

Po przeanalizowaniu pokrewnych odmian gatunkowych chciałabym zaproponować następujące ujęcie sagi rodzinnej, które – wyłonione z tradycyjnych reprezentacji gatunku – posłuży do dalszych analiz w konfrontacji z przykładami z najnowszej literatury polskiej: saga rodzinna to obszerny utwór narracyjny opisujący dzieje rodziny przez kilka pokoleń na tle przeobrażeń społeczno-kulturowych. Przy czym należałoby wyróżnić dwa typy sagi rodzinnej:

- saga rodzinna powieściowa (powieść rodzinna), która byłaby odmianą gatunkową powieści,
- saga rodzinna dokumentalna, w obrębie której znalazłyby się relacje o charakterze biograficznym i autobiograficznym – wspomnieniowym, genealogicznym, kronikarskim.

Saga powieściowa może być powieścią o cechach kroniki, zaś dokumentalna – przypominać upowieściowioną kronikę. W moich dalszych badaniach interesuje mnie pierwszy typ sagi rodzinnej i te reprezentacje, które można by sytuować na pograniczu obydwu typów, podobnie jak ulokowałam apokryf rodzinny zdefiniowany przez Małgorzatę Medecką, który jest zarazem powieścią historyczną i autobiografią z elementami fikcji („beletryzowana kronika”). Dlatego też nie poświęcam wiele uwagi sagom dokumentalnym, choć byłyby to z pewnością godny przestudiowania obszar badawczy.

Agnieszka Mrozik zauważa, że polskie sagi są beletryzowane (jak *Lala* Jacka Dehnela) lub stanowią kroniki zasłużonych rodów; wyróżnia ponadto pisarstwo nostalgiczne, wskazuje na powinowactwa z tradycją romantyczną i literaturą małych ojczyzn (zob. Mrozik 2014: 499). Wśród współczesnych sag – sytuujących się blisko granicy proponowanego przeze mnie podziału – ale jednak zaliczanych do powieści, mieściłaby się literatura kresowa, do której badaczka włącza

m.in. twórczość Ingi Iwasiów i Joanny Bator. Polskie sagi łączą, zdaniem Mrozik, cechy dokumentu osobistego (biografia, autobiografia) i kroniki wydarzeń danej społeczności (*Rodzinna historia lęku Agaty Tuszyńskiej*, *Zollowie. Opowieść rodzinna* Andrzeja i Jacka Zollów, *Rodzina Toeplitzów* Krzysztofa Teodora Toeplitza).

Saga rodzinna powieściowa to odmiana powieści – powieść (wielo- lub jednotomowa) albo cykl narracyjny. Głównym komponentem strukturalnym byłby zatem temat, czyli dzieje kilku pokoleń i tło historyczne. Jak pisze Danuta Szymonik:

[...] saga rodzinna jest tym gatunkiem, który wnikając w problemy egzystencji i ontologii najmniejszej komórki społecznej, jaką jest rodzina, utrwała specyficzne cechy i właściwości tego kręgu spraw narodowych i kulturowych, do jakiego należy autor (Szymonik 1999: 133).

Byłby to typ powieści łączący w sobie cechy powieści realistycznej, psychologicznej, historycznej, powieści-rzeki (mógłby też całkowicie wchłonąć tę odmianę gatunkową jako swój podtyp), powieści kroniki. Do cech powieści rodzinnej należałyby:

- podporządkowanie fabuły opisowi dziejów jednego rodu lub – rzadziej – jednego bohatera na tle losów rodu i następstwa pokoleń,
- czas jako zasadniczy element struktury utworu,
- czas fabuły obejmujący co najmniej dziesięć lat¹⁴,
- linearność i wielowątkowość fabuły,
- realistyczność opisu wydarzeń i tła społeczno-historycznego,
- współczesny lub przeszły czas fabuły,
- przewaga narracji auktorialnej z elementami innych typów opowiadania i wstawkami (pamiętnik czy list),
- epicka rozlewność narracji mająca podkreślić wrażenie upływającego czasu,
- bohaterowie charakteryzowani zewnątrz i wewnątrz,
- fabularne powiązania raczej przestrzenno-czasowe niż przyczynowo-skutkowe.

Warto dodać, iż w tak zarysowanym schemacie powieściowym mieściłyby się także utwory literackie zaliczane do tzw. literatury popularnej czy literatury kobiecej, które spełniałyby kryterium tematyczne i podstawowe kryteria strukturalne. Główne punkty krystalizacji gatunku to – obok tematu, czyli dziejów rodziny przez kilka pokoleń¹⁵ – także czas i opowiadanie, narracja prowadzona

¹⁴ Jest to – rzecz jasna – wartość umowna wyprowadzona z tradycji gatunku konstytuującej się w początkach XX wieku i nie stanowi warunku *sine qua non*.

¹⁵ Odróżniałoby to sagę od powieści psychologicznej i autobiografii ponieważ w tej drugiej ważny jest jednostkowy bohater (Brzuchowska 2006: 482). Autobiografia i biografia opierają się jednak – jak twierdzi Adriana Cavarero – na „jednostkowym, niekonkludującym pragnieniu opowiadania” (Iwasiów 2008: 139), a proces ten wiedzie niekiedy opowiadającego do snucia historii wykraczających poza jego własne doświadczenia.

w sposób ciągly, linearnie, niekiedy nawiązująca do gawędy czy skazu. Nacisk na opowiadanie odróżniałby sagę (warto tu przypomnieć etymologię tego terminu) od innych gatunków „rodziny”, np. kroniki posługującej się między innymi formą kalendarium. Czas to jednak kryterium równie istotne dla sagi rodzinnej. Zofia Brzuchowska zwraca uwagę na istnienie co najmniej dwóch pokoleń bohaterów na wyraźnie zarysowanym tle obyczajowym i historycznym (a więc także rozciągniętym w czasie) i zalicza czas do ważnych elementów struktury gatunku (Brzuchowska 2006: 482).

Przywołując koncepcję Kazimierza Wyki, można by stwierdzić, że czas narracji¹⁶ w sadze jest względnie krótszy od czasu zdarzeń – narrator opowiada o wydarzeniach sprzed wielu lat – jednak, jak twierdzi badacz, to tylko pozór, ponieważ powieść nie mogłaby wtedy powstać jako całość artystyczna (Wyka 1983: 316–317). Niemniej jednak rozmach czasu fabuły to jeden z wyznaczników gatunkowych sagi. Czas narracji powinien być krótszy niż czas zdarzeń powieściowych. Zarazem horyzont czasowy narracji, aby sugerować panoramizm oglądu, musi być odpowiednio duży (zob. Bartoszyński 1991: 109). Łączy się z tym to, co nazwałam „obszernością”, a więc długość/grubość/objętość utworu liczona w jednostkach długości tekstu, jak chciał Kazimierz Bartoszyński. Należy liczyć się z nieprecyzyjnością takiego kryterium i względnością pojęcia „obszerny”, lecz jest to element wpływający na konstrukcję sagi.

Z czasem i tematem wiąże się także konieczny realizm – przynajmniej powierzchowna zgodność czasu narracji i zdarzeń z tłem historycznym, a jeśli autor pisze o wydarzeniach mu współczesnych, to także z tzw. czasem środowiska¹⁷. Odejście od przestrzegania zgodności powoduje zmianę gatunku – z powieści realistycznej na powieść *fantasy*.

Wiele spośród wymienionych powyżej cech pokrywa się z ustaleniami Szymonik z zakresu badań nad literaturą rosyjską. Do najczęściej powracających motywów i wątków należałyby¹⁸:

- upadek określonej klasy społecznej (burżuazji, mieszczaństwa, ziemiaństwa, szlachty), najczęściej reprezentowanej przez najstarsze lub średnie pokolenie bohaterów,
- przemiany historyczne jako determinanty bytu grup społecznych i jednostek,
- występowanie czasu biologicznego i historycznego,
- „stopizowany” motyw domu rodzinnego jako kluczowy,

¹⁶ Czas narracji – płaszczyzna umownego czasu wewnątrz utworu, w której pisarz umieszcza narrację (może opowiadać o wydarzeniach dziejących się lub minionych) i czas zdarzeń powieściowych (czas, w którym rozwijają się wydarzenia) – zob. Wyka 1983.

¹⁷ Czas środowiska – czas znany pisarzowi – to płaszczyzna czasowa związana ze środowiskiem, z którego się wywodzi lub które jest mu znane osobiście – zob. Wyka 1983.

¹⁸ Na podstawie: Szymonik 1987; 1994; 1999; 2003.

– zasady moralności rodowej jako podstawa istnienia „kosmosu rodowego” (miłość małżeńska, związek krwi, własność rodowa) – zachowanie tych zasad utrzymuje ład, zaś ich zerwanie powoduje chaos i zakłócenie norm nie tylko rodzinnych, ale i społecznych,

- gniazdo rodzinne rozpatrywane w kategorii *sacrum*,
- motyw drogi jako metafora losu pokoleń i poszczególnych postaci,
- motyw powrotu do korzeni i odejścia z domu rodzinnego – wyjścia młodej generacji z „ram rodzinno-bytowych” (często prowadzi do destrukcji),
- duże znaczenie codzienności (rytualizacja codzienności) i tradycji,
- istotna rola wspomnień i przeszłości,
- dialog pokoleń i konflikt pokoleń jako nieodzowne elementy fabuły.

Tak scharakteryzowana odmiana gatunkowa mogłaby stać się nadrzędna wobec dotychczasowych ujęć gatunków pokrewnych, m.in. niedookreślonej powieści-rzeki. Podobnie jak apokryf rodzinny – sytuujący się na granicy sagi rodzinnej powieściowej i dokumentalnej – na pograniczu znalazłaby się choćby powieść *W ogrodzie pamięci* Joanny Olczak-Ronikier, przez niektórych uważana za powieść historyczną czy „wielopokoleniową sagę rodzinną” (Lemann 2008: 178), przez innych za rodzaj autobiografii. Małgorzata Medecka zwróciła bowiem uwagę, że „Ten tekst zaliczyć wypada raczej do literatury faktu niż do powieści” (Medecka 2007: 151). Zdaniem Natalii Lemann jest to zarówno literatura, jak i mikrohistoria (Lemann 2008: 178), a więc utwór pograniczny.

Wizerunek rodziny w literaturze, zwłaszcza w powieści rodzinnej, tak mocno osadzonej w realiach współczesnych autorowi, staje się doskonałym materiałem do analiz o charakterze antropologicznym. Warte zbadania wydaje się choćby zagadnienie związku pomiędzy ewolucją semantyki postrzegania rodziny a rozwojem gatunku literackiego. Monika Brzóstowicz-Klajn zauważa tego rodzaju zależności m.in. w utworach Witolda Gombrowicza i pisze, że nastąpiła: „realna zmiana sensu rodzinnej wspólnoty: z instytucjonalnego (społecznego) na personalistyczny (indywidualny)” (Brzóstowicz-Klajn 1998: 197). Zaplecze kulturowe powieści rodzinnych powstających w XXI wieku wpłynęło na ich kształt i tym samym dodało do zbioru genologicznego – określanego mianem sag – kolejne elementy.

ROZDZIAŁ 3

SAGA RODZINNA – UJĘCIE KULTUROWE

Literaturoznawstwo miało w swej historii liczne „zwroty” (wśród nich warto wymienić najważniejsze: lingwistyczny, kulturowy, antropologiczny, filozoficzny, historyczny, estetyczny, cyfrowy, interdyscyplinarny, afektywny, sensualny, performatywny), których nie chcę tu omawiać – robią to znakomici badacze w rozmaitych publikacjach poświęconych historii i teorii literatury. Warto jednak zgodzić się z Włodzimierzem Boleckim, który twierdzi, że „kulturowa historia literatury” to jednak nie kolejny zwrot, lecz:

Propozycja nazwania ogromnego już zbioru badań i działań, które nie od dziś powodują wątpliwości, czy to, co robimy, jest jeszcze historią „literatury”, czy może już czymś zupełnie innym (Bolecki 2018: 10).

Dziś doskonale wiemy, że nie tylko odtwarzamy i opisujemy zjawiska (społeczne, kulturowe czy, w tym wypadku, literackie), ale nasze badania ewoluują wraz nimi, jednocześnie aktywnie wpływając na przedmiot badań i kształtując go w przyszłości. Bolecki wspomina o swoistej osmozie terminologii w naukach humanistycznych i społecznych (Bolecki 2018: 13), znamiennej dla świadomości przenikania się porządków badawczych, ale i naszego osobistego doświadczenia, doświadczenia społecznego i samych zjawisk.

Studia kulturowe, nie tylko literaturoznawcze, pozwalają na dotarcie tam, gdzie nie mogli lub nie chcieli dotrzeć przedstawiciele innych metodologii. Historyk kulturowy bada więc te rejony przeszłości, które znajdują się poza zasięgiem innych historyków (Burke 2008: 1), unikając przy tym niebezpiecznego esencjalizmu o wiele lepiej niż jego niekulturowi poprzednicy. John Storey przedstawia studia w Birmingham jako ujęcie kultury na podstawie sporu i walki na różnych poziomach – politycznym, klasowym – lecz wskazuje również na ich istotną cechę, a mianowicie podejście inkluzywne: kultura to nie tylko „kultura wysoka”, ale i teksty użytkowe, popularne czy praktyki codziennego życia (Storey 2003: 10)¹⁹.

¹⁹ Na te same aspekty zwraca uwagę Izabella Adamczewska: „[...] teorie kulturowe problematyzują relację pomiędzy estetyką a rzeczywistością (społeczną i/lub polityczną). Interpretują teksty poprzez przemiany kulturowe, warunki ekonomiczne i walkę światopoglądową. Konieczne elementy analizy to m.in. usytuowanie tekstu w szerokim kontekście kulturowym; przedstawienie okoliczności jego powstania [...]” (Adamczewska 2011: 64).

Studia kulturowe nie miały sprecyzowanego obszaru badawczego, nie wypracowały także ściśle określonych narzędzi badawczych. To cecha perspektywy kulturowej obecna również na gruncie polskich badań literaturoznawczych. Ryszard Nycz zwraca uwagę na istnienie wyraźnej opozycji orientacji kulturowej i strukturalistyczno-formalistycznej (Nycz 2012: 20). O podobnej opozycji na gruncie genologii pisałam w poprzednich rozdziałach monografii, podkreślając możliwości, jakie daje zmiana orientacji z podejścia esencjalistycznego na kulturowe. Genologia, wyrastająca przeciwz potrzeby porządku i klasyfikacji zjawisk, w swoim klasycznym ujęciu okazuje się za mało elastyczna, ograniczająca możliwości refleksji i nieprzystająca do nowych multigatunków. W przeciwieństwie do genologii bezprzymiotnikowej ta kulturowa nie stawia granic, lecz je przekracza. „Genologia kulturowa” to przy tym nie oksymoron, jak mogłoby się wydawać, bo choć nie systematyzuje zjawisk literackich w sposób oczywisty, ma inny cel: wskazuje na ich relacyjność i niuansy.

3.1. Od dziejów świata do dziejów człowieka

Kulturowe podejście do gatunków i ich historii oraz teorii nie stanowi nowego paradygmatu w literaturoznawstwie. Jak pisze Bożena Tokarz:

Badacz odnosi się do językowej wypowiedzi literackiej ze strony tego, co zewnętrzne, w czym literatura w danym czasie i przestrzeni uczestniczy [...], a nie – jak wcześniej – od sposobu kształtowania języka, od poetyki do kontekstów (Tokarz 2011: 126).

Nie jest to *novum*, lecz zogniskowanie na tym, co znajduje się poza utworem literackim, co okazuje się możliwe do zbadania oprócz cech immanentnych. Anna Burzyńska wskazuje na powszechne przekonanie o konieczności „zmiany opcji poetyki z estetycznej na polityczną” (Burzyńska 2002: 71), a Clifford James Geertz zauważa tendencje do przedkładania interesujących badawczo sposobów ujęcia nad kompleksową analizę (Geertz 1998). Aspektowość czy impresyjność badań kulturowych nie wyklucza jednak ich użyteczności dla szerzej zakrojonych projektów. Dwie wymienione cechy potwierdzają i legitymizują użyteczność.

Przyglądanie się sagom rodzinnym z wykorzystaniem zaplecza przygotowanego przez badania kulturowe właśnie pozwala dostrzec coś więcej niż najbardziej nawet analityczne zestawienie utworów z końca XIX i początku XX wieku z sagami z ostatniego dwudziestolecia, mianowicie silną korelację między przemianami życia społecznego (rodzinnego) a ewolucją gatunku. Ta z pozoru banalna hipoteza pozwala jednak skupić się na kontekście i zauważyć, dlaczego w XIX wieku pojawia się rysa na monolocie tradycyjnej sagi powieściowej – czy nie mają z nią związku ustalenia Sigmunda Freuda? Czy nie inspiruje ona zmiany optyki z melodramatycznych historii z życia wyższych sfer (przepisywanych

w powieściach zeszytowych na początku XX wieku²⁰) na psychologiczną złożoność relacji rodzinnych? Czy spór feministek drugiej fali z psychoanalizą, o którym wspominałam w poprzednich rozdziałach, nie legitymizuje literatury kobiet, która z czasem stapia się z męską sagą, dowartościowując matrylinię?

Saga rodzinna jest gatunkiem wchłanianym przez coraz to inne społeczno-kulturowe konteksty. Obserwując jej ewolucję od średniowiecznych staroskandynewskich opowieści o dziejach rodów aż do literatury nam współczesnej, możemy dostrzec stopniowe zacieśnianie się kręgu, zawężanie perspektywy (losy wielkich rodów, państw i narodów, dzieje ekonomiczne, opowieści bohaterskie ukazujące jednostkę w związku z historią, dążenie do tworzenia i zachowania mitu, rodowodu, narracja rodzinna – prywatna – stopiona z historią, odzyskane przez feminizm kobiece narracje rodzinne a perspektywa tożsamościowa, aż w końcu jednostka oraz jej relacje z przeszłością – rodziną, narodem, historią). Narzędzia genologii kulturowej wydają się właściwe do dalszych poszukiwań badawczych w obrębie przekształceń sagi rodzinnej jako gatunku i przydatne do otwierania interesujących pól interpretacyjnych, zwłaszcza że jako skupiona na rodzinie – saga – równie silnie jak ona reaguje na społeczne niepokoje i chłonie indywidualne doświadczenia ludzi.

Przełom XX i XXI wieku został w literaturze naznaczony „powrotem” sagi, także w Polsce, gdzie w ostatnich latach powstało wiele powieści nawiązujących do opisywanej przeze mnie tradycji genologicznej. Mariola Szybalska-Taraszkiewicz twierdzi co prawda, że moda na powieściowe sagi rodzinne bezpowrotnie przeminęła i zastąpiły je „tasiemcowe” seriale telewizyjne²¹ (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 178), jednak to spostrzeżenie wydaje się diagnozą na wyrost. Obszerne epickie opowieści o dziejach rodów uwzględniają doświadczenie poprzednich epok, lecz – co warto powtórzyć – przepisują je w sposób typowy dla kultury współczesnej twórcom i czytelnikom XXI wieku. Zmienne historycznie modele rodziny i opowiadania, nakładając się na siebie, tworzą sagi rodzinne nowatorskie, wymykające się klasycznym ramom gatunkowym.

Zwrócenie uwagi na kulturę popularną, do niedawna wykluczaną z „poważnych” badań naukowych, zawdzięczamy również kulturowemu zwrotowi teorii – marginalizowane zjawiska zaczęły zasługiwać na zainteresowanie i mają udział m.in. w budowaniu definicji gatunków literackich. Agnieszka Mroziak, sięgając właśnie do literatury popularnej, wyróżnia kilka odmian sag: kryminalną, *fantasy*

²⁰ Anna Gemra, pisząc o powieści brukowej, wyróżnia m.in. „tragedie z życia wyższych sfer” (dramaty familijne), w których głównymi motywami były: wydziedziczenie, wyklęcie, porwanie w dniu ślubu, prześladowanie przez najbliższych krewnych (Gemra 1998a: 77–78). To jedna z popularnych form narracji rodzinnych w początkach XX wieku.

²¹ W ramy tego gatunku Agnieszka Mroziak wlicza też jego odmiany radiowe i telewizyjne (Mroziak 2014). Więcej o relacji sagi powieściowej i telewizyjnych seriali rodzinnych piszę w podrozdziale poświęconym *Rodzinie O*.

z elementami baśni (saga o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego), *fantasy* z domieszką romansu i horroru, powieść gotycką, powieść dla młodzieży (zob. Mrozik 2014). Zestawianie sag powieściowych z ich odpowiednikami radiowymi i telewizyjnymi również stanowi *novum* – o sadze jako o ekwiwalencie serialu pisze m.in. Inga Iwasiów (zob. Iwasiów 2008: 136), a Zofia Brzuchowska określa opery mydlane wręcz jako kontynuację gatunku (zob. Brzuchowska 2006: 483–484). Druga z badaczek stwierdza ponadto, że saga należy do „literatury elitarnej”, ale jest ekspansywna i rozwija się także w obrębie kultury popularnej; jako przykład podaje pisarstwo Jadwigi Courths-Mahler. Literatura popularna – jako wyjątkowo trwałe nośnik stereotypu – wiele może powiedzieć choćby o modelu rodziny funkcjonującym w danym okresie historycznym czy grupie społecznej. Warto przypomnieć za Grzegorzem Grochowskim, że:

Nawet jeśli rozpoznaje się schemat kompozycyjny i model komunikacyjny gatunku, a nie dysponuje się wiedzą o jego społecznej wartości utrwalonej w stereotypowych konotacjach, nie uchwyci się wielu zasadniczych sensów dzieła (Grochowski 2018: 125).

3.2. Czy saga ma płęć?

Wydaje się, że można wyróżnić dwa podstawowe rodzaje sagi powieściowej. Pierwszy obejmuje utwory zachowujące w dużej mierze przedstawiony wzorzec klasycznej powieści rodzinnej, respektujące wszystkie lub większość cech wymienionych w poprzednim rozdziale. Przeważnie trzeba tu mówić o reprezentacji szeroko rozumianej literatury popularnej, zwłaszcza tzw. literatury kobiecej. Jako egzemplifikacje mogą posłużyć powieści autorek, takich jak Małgorzata Gutowska-Adamczyk, Joanna Miszczuk, Barbara Rybałtowska, Albena Grabowska czy Agnieszka Janiszewska, a także, w pewnych aspektach, Małgorzata Kalicińska i Katarzyna Grochola. Jednak nawet w ich utworach można zauważyć już wyraźne odstępstwa od XX-wiecznej koncepcji powieści rodzinnej, choćby matrylinearność (będącą naturalnym następstwem eksploracji teorii feministycznych na gruncie filozofii, socjologii czy kulturoznawstwa i literaturoznawstwa). Przenikanie kulturowych teorii literatury do dyskursu popularnonaukowego, a z czasem do świadomości społeczeństwa sprawia, że kultura popularna staje się dla nich pewnego rodzaju lustrem. W przypadku powieści rodzinnych, o których można by powiedzieć, że są pisane przez kobiety i dla kobiet, przykładowo wspomniany feminizm jest oczywiście odpowiednio uładowany i nie pełni funkcji dydaktycznej. Sagi kobiece, takie jak *Cukiernia pod Amorem* Małgorzaty Gutowskiej-Adamczyk, którą wymienia Agnieszka Mrozik, opisują codzienne życie kobiet, ich relacje z dziećmi i mężczyznami, konflikty z innymi kobietami i kobiece przyjaźnie (zob. Mrozik 2014: 499). Badaczka wskazuje jednak na zbyt łatwe operowanie podzia-

łami płciowymi: „3xM” (miłość, małżeństwo, macierzyństwo) jako życiowe credo kobiety. Wpływ teorii feministycznych jest mimo wszystko widoczny nawet w tej grupie sag, a jako przykład można wskazać przyzwolenie na pozamałżeńskie związki seksualne bohaterek. Bywają one akceptowalne i nie niosą już za sobą zawsze negatywnych konsekwencji (choć pełnię szczęścia protagonistki powieści mogą osiągnąć tylko w małżeństwie; zob. Mrozik 2009b)²².

Znacznie więcej odstępstw od tradycyjnych cech gatunkowych i zarazem od tradycyjnego modelu rodziny znajdziemy w drugiej grupie²³ sag współczesnych, a są to:

- różnice strukturalne,
- sposób prowadzenia narracji (np. narracja prowadzona z perspektywy jednego bohatera, wielu narratorów, brak narratora auktorialnego lub narrator wprost komentujący i oceniający),
- czas fabuły i czas narracji (czas zawężony do nieokreślonego momentu, do „teraz”, w którym rozgrywa się wielopokoleniowa historia rodu; nielinearność, retrospektywność),
- problematyka (przewartościowanie „kosmosu rodowego”, zwrot w stronę wolnej jednostki, skomplikowane relacje mikro- i makrohistorii).

Można by tu wskazać utwory, takie jak *Piaskowa Góra* Joanny Bator, *Chochoły* Wita Szostaka, *Bambino* Ingi Iwasiów, *Włoskie szpilki* (tym ciekawsze, że będące zbiorem opowiadań) i *Szum* Magdaleny Tulli, *Balzakiana* i *Saturn*. *Czarne obrazy z życia mężczyzny z rodziny Goya* Jacka Dehnela, *Katoniela* Ewy Anny Madeyskiej, *Szopka* Zośki Papużanki, *Dygot* Jakuba Małeckiego czy *Bura i szal* oraz *Sorge* Aleksandry Zielińskiej. Dla charakterystyki tego typu dzieł warto rozważyć wprowadzenie pojęcia antysagi²⁴, które przez nawiązanie do gatunku osadza nowe twory w kontekście historycznoliterackim, a zarazem podkreśla ich polemiczny stosunek do tradycji²⁵.

²² Na temat popularnych powieści kobiecych piszę obszerniej w części poświęconej sagom konwencjonalnym, przy czym kwestia niekoniecznie udanego implementowania myślenia feministycznego do tego typu literatury najszerzej powraca przy okazji analizy utworów Małgorzaty Kalicińskiej.

²³ Granica między nimi jest trudna do wytyczenia, tak jak granica między literaturą popularną a wysoką, dawno już zatarta przez badaczy, a jednak wciąż w pewnych sytuacjach funkcjonalna. Szczególnie interesujące okazują się utwory niedające się łatwo usytuować po żadnej ze stron, np. wydana w 2017 roku powieść (saga rodzinna reklamowana jako pierwszy polski serial literacki) Ewy Anny Madeyskiej *Rodzina O.*, o której obszerniej piszę w kolejnych częściach monografii.

²⁴ Podejmuję ten wątek w zakończeniu.

²⁵ Ponownie porzucam drugą odmianę sag, czyli sagi dokumentalne, i ich przekształcenia w literaturze najnowszej. Pisze o nich nieco Andrzej Zieniewicz w *Opowieściach rodzinnych*, analizując utwory Joanny Olczak-Ronikier, Janiny Kumanieckiej, Agaty Tuszyńskiej i Krzysztofa Teodora Toeplitza (Zieniewicz 2007).

Bez względu na to, o której grupie sag powieściowych mowa, należy zwrócić uwagę na zmianę fokalizacji – mamy bowiem do czynienia najczęściej z punktem widzenia kobiety. Jak zauważa Inga Iwasiów, feminizm próbuje wyzyskać sagę dla siebie, wprowadzając perspektywę kobiet, podczas gdy w tradycyjnej sadze głos należał do męskiego narratora. Badaczka pisze o Starym Testamencie, eposejach i dramatach starożytnych jako o opowieściach o rodzinie prowadzonych z męskiego punktu widzenia (zob. Iwasiów 2008: 138). Renowacja sag polegałaby zatem na przedstawieniu nieopowiedzianej historii kobiet. Jeśli jednak współczesna saga miałaby odzyskiwać perspektywę wykluczonych i oddawać głos tym, którzy go do tej pory nie mieli, warto zaznaczyć, że dotyczy to nie tylko kobiet, ale i choćby osób homoseksualnych – jak w *Saturnie. Czarnych obrazach z życia mężczyzny z rodziny Goya* Jacka Dehnela.

Bohaterki kobiece oczywiście funkcjonowały do tej pory w sagach; Mrozik zauważa nawet, że u Marii Dąbrowskiej, jeśliby zestawzić *Noce i dnie* z sagami zachodnioeuropejskimi, występowały wyraziste, autonomiczne postaci kobiecie (zob. Mrozik 2014: 498). W feministycznej wersji sagi podążamy dalej: kobiety to strażniczki pamięci, „kontestatorki zasad rządzących społecznością” (Mrozik 2014: 499–500). Większy akcent kładzie się na wątek emancypacyjny – wyzwalamie się spod władzy rodziny, zyskiwanie autonomii. W odpowiedzi na Wielką Historię sagi kobiece to projekt opowieści codziennej, to wręcz „prywatne historie rodzin na tle zaprzeczonych Wielkich Historii”, jak podsumowuje Iwasiów (Iwasiów 2008: 147). Badaczka surowo ocenia powieści popularne, twierdząc, że cykl Małgorzaty Musierowicz jest „lepki od cukru i obłudy”, natomiast docenia powieści wyrosłe z feminizmu, jak *Strach przed lataniem* Eriki Jong – będący „opowieścią o odkrywaniu tożsamości rodzinnej” (Iwasiów 2008: 138, 140–141). Niezależnie od jej silnego ukierunkowania feministycznego, Iwasiów dokonuje ważnego spostrzeżenia. Współczesne sagi pomagają nam zrozumieć bohatera naszych czasów:

Zagubionego mężczyznę, który trzyma się mitu swojej władzy w rodzinie i historii. Kobietę – zaczytaną w kolorowych pismach, zapatrzoną w ekran telewizora, mającą pokoleniowe przeżycia powiązane z historią politycznych wstrząsów. Czekałącą na miłość, znajdującą ból (Iwasiów 2008: 158–159).

Nie tylko sagi, ale i współczesne powieści w ogóle pełnią, jak się zdaje, funkcję swego rodzaju antidotum na dominujące dotąd Wielkie Narracje i Historię „skostniałą, pełną mitów, wielkich postaci, opisów bitew, transformacji ustrojów” (Iwasiów 2008: 146). Ich twórcy starają się wyjść poza schemat i spojrzeć na biografie jednostek i zbiorowości z innej perspektywy – zmieniają narratora na nieautorytarnego, odbierają mu wszechwiedzę i „poręczne usytuowanie w świecie”. Patrzymy na losy bohaterów i poznajemy cały kontekst społeczny, podglądamy świat powieściowy z kuchni, archiwum, z zapomnianej miejscowości, korzysta-

jąc z prywatnej pamięci. Iwasiów dodaje, iż współczesna saga rodzinna nie musi być już obszerna, a możliwym wyjściem dla niej jest ironia (Iwasiów 2008: 147). Reaktywowana w postmodernizmie saga – kierująca ponownie naszą uwagę na źródła i korzenie tożsamości – powraca do „pierwszej opowieści” – opowieści rodzinnej, by dokonać jej przewartościowania. Być może nowa formuła zasługuje na nową nazwę genologiczną? Nad zasadnością używania pojęcia antysagi, które pojawia się niekiedy w dyskursie literaturoznawczym i wypowiedziach krytyczek i krytyków literackich²⁶, zastanawiam się w zakończeniu, ale sygnalizuję ten wątek już w tym miejscu – niech sytuuje się w tle dalszych rozważań.

Analiza powieści o tematyce rodzinnej powstałych w Polsce w ostatnim piętnastolecu może przynieść odpowiedź na pytanie o celowość aktualizowania formuły sagi rodzinnej, a także o to, czy wciąż powstają tradycyjne powieści rodzinne, czy raczej możemy mówić już tylko o polemice z tym gatunkiem?

3.3. Literacka (arcy)narracja rodzinna w Polsce

Punktem wyjścia dla analizy sag rodzinnych są dwa podstawowe pojęcia: rodzina oraz historia²⁷. Ewolucja gatunku i zastosowanie narzędzi z zakresu genologii kulturowej i badań kulturowych w ogóle sprawia, że na wiele spośród cech sagi rodzinnej można spojrzeć jako na cechy redundantne. Czas fabuły nie musi obejmować kilkuset czy kilkudziesięciu lat, narrator nie musi być auktorialny, a wydarzenia przedstawiane w sposób linearny. Tym, co wydaje się niezbywalne, są właśnie różnorakie relacje rodziny i historii, przeplatanie się mikrohistorii rodzinnych z makrohistorią narodu czy inaczej – Wielką Historią, o których piszę w kolejnych częściach książki.

W przypadku Polski podstawowe połączenie tych pojęć wydaje się oczywiste: rodzina funkcjonuje jako kolebka i nośnik tradycyjnych wartości zatracanych

²⁶ Zob. m.in. prace Przemysława Czaplińskiego (2004b); Katarzyny Chmielewskiej (2011); Ryszarda Koziółka (2014) oraz *Granice nowoczesności. Polska proza i wyczerpanie modernizmu* Krzysztofa Uniłowskiego. Badacz zauważa: „Wszelako «apokryf rodzinny» w wariacie Parnickiego mocno odbiega od propozycji Malewskiej. Już choćby to, że swoją «sagę» (właściwie «antysagę») Parnicki rozpoczyna, przywołując przodka, który aspiruje do niemieckości bądź pruskości, uznać można za prowokację” (Uniłowski 2006: 103).

²⁷ Znakomitym kontekstem dla rozważań o polskiej arcy-narracji rodzinno-histerycznej są dwa numery monograficzne „Nowej Dekady Krakowskiej”: *Powieść rodzinna dziś* (2014, nr 1/2) i *Powieść historyczna dziś* (2017, nr 1/2), w których można znaleźć trafne rozpoznania nie tylko teoretyczne, ale i krytycznoliterackie, zwłaszcza w pracach Ewy Kraskowskiej, Anny Nasiliwskiej, Dariusza Nowackiego, Anny Pekaniec, Macieja Urbanowskiego czy Katarzyny Wajdy.

w obliczu niesprzyjających okoliczności historycznych. Mówiąc inaczej, gdy Polska zostaje dotknięta przez różnego rodzaju tragedie (czy to spowodowane ważnymi wydarzeniami ogólnoświatowymi, czy wynikające z działań wroga – lub/i gdy musi przejść transformację, choćby ustrojową), to właśnie najmniejsza komórka społeczna powinna stanowić bastion tradycyjnych wartości. Gniazdo rodzinne (w domyśle: szlacheckie) stanowi bardzo istotny element polskiej arcy narracji²⁸. Oczywiście, jak zauważa Krzysztof Arcimowicz, szafowanie obrazem tradycyjnej rodziny jako skarbu spuścizny narodowej jest przejawem ideologii (Arcimowicz 2013: 454), niemniej owa ideologia stała się nieodzowną częścią naszej kultury. Wizja tradycyjnej patriarchalnej rodziny, podobnie jak postrzeganie Polski jako Mesjasza narodów czy przedmurza chrześcijaństwa, stanowi część zuniwersalizowanej narracji narodowej.

Definicja arcy narracji oparta na koncepcji Pierre’a Nory, a stworzona przez Ágnes Heller obejmuje: „opowieści, historie, fantazje i schematy wyobrażeń, które w danej kulturze pełnią rolę swego rodzaju *arche*” (Heller 2005: 3). Stanowią one fundament dla wyobrażeń, nieustannie się do nich wraca, dokonując w ich obrębie pewnych przeobrażeń. Najczęściej należą do nich mity, opowieści założycielskie i wizje religijne. Dla Europy Heller wskazuje dwie podstawowe arcy narracje – Biblię oraz grecko-rzymską filozofię i historiografię. W obu centralnym pojęciem jest wolność, rozumiana różnie, w zależności od narracji. W Biblii zagadnienie to pojawia się np. w opowieściach: o Adamie i Ewie (kuszenie i wybranie wolności), wyjściu z Egiptu (wyzwolenie z niewoli), złotym cielcu (wolność jest trudniejsza niż zniewolenie), Jezusie z Nazaretu i Chrystusie-Zbawcy (wolność wyznania, sumienia, wiary). Opowieści greckie i rzymskie kreują zaś przede wszystkim symboliczne postaci, wśród nich wyróżniają się np. Prometeusz (bunt przeciw tyranii), Perykles (wolni obywatele, samostanowienie, konstytucja), Sokrates (wolność sumienia), obrońcy wolności z *Żywotów* Plutarcha (zob. Heller 2005: 4–7). Między tymi arcy narracjami występują nieuniknione napięcia, które kształtują europejską kulturę.

Jean-François Lyotard i jego *Kondycja ponowoczesna* (1979) wprowadza nieufność wobec wielkich opowieści i zapoczątkowuje zwrot ku postmodernizmowi. Według filozofa dwie kluczowe metanarracje nowoczesności europejskiej dotyczą prawdy i wolności. Pierwszą reprezentuje postać Fausta będąca symbolem postępu, badania, odkrycia, wynalazku. Narrację tą inicjuje Kartezjusz, kontynuuje Kant. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego – ta wielka prawda ustępuje jednak „doraźności efektywności rozpoznań naukowych” (zob. Czapliński 2009a: 8–10). Druga kluczowa metanarracja znajduje odbicie w postaci Prometeusza i jest związana z wolnością rozumianą także jako liberalna demokracja.

²⁸ Jak również choćby arcy narracji rosyjskiej, o czym pisze Wasilij Szczukin, sięgając do geokulturologii – antropogeografii (Szczukin 2006).

Pisze o tym Francis Fukuyama w *Końcu historii* – demokracja liberalna to kres misji Prometeusza, który nie ma już przed czym ratować społeczeństw po upadku Związku Sowieckiego. Jak zauważa Czapliński:

Dwa najbardziej wpływowe ujęcia nowego okresu – zaproponowane przez Lyotarda i Fukuyamę – zapowiadały zejście ze sceny historycznej dwóch herosów nowoczesności: Fausta, który patronował poszukiwaniu prawdy, i Prometeusza, który inicjował ruchy emancypacyjne (Czapliński 2009a: 14).

Na te arcynarracje europejskie nakłada się polska mitologia narodowa, tworząc schematy wyobrazeniowe (np. takie jak walka o wolność, nieposzanowanie swojej i cudzej wolności, martyrologia, przekonanie o własnej wielkości, tolerancja przy jednoczesnej ksenofobii i skłonnościach do paranoi, uświęcanie kobiet, budowanie ołtarzy dla matek i ich uprzedmiotawianie, zob. figura Matki Polki).

Polska arcynarracja zawiera w sobie mnóstwo sprzeczności. Przyjrzenie się obrazowi rodziny, który wyłania się z sag powieściowych, daje pewne pojęcie o tym, jak ów fantazmat powstał i jak się przeobraża. Badania kulturowe, w tym zwłaszcza *gender studies*, nasuwające się naturalnie, gdy mowa o modelu rodziny, pozwalają znaleźć w literaturze elementy utrwalające *status quo*, ale i te świadczące o potrzebie zmian oraz wyjścia z kręgu zastanych wartości.

Wiele napisano na temat wizerunku rodziny w literaturze polskiej różnych epok – wystarczy sięgnąć do prac Moniki Brzóstowicz-Klajn (1998), Marioli Szybalskiej-Taraszkiewicz (2012) czy do publikacji *Przemiany rodziny polskiej...* (1975). Do tych i innych ustaleń odnoszę się także w kolejnych rozdziałach, nie ulegając jednak pokusie referowania i podążania drogą historycznoliteracką krok po kroku. Nie sposób bowiem satysfakcjonująco prześledzić losów rodziny w literaturze polskiej w jednym rozdziale: dążenie do kompletności sprowadziłoby na manowce badacza, a czytelnik otrzymałby albo trudne w lekturze streszczenie i wiele oczywistych twierdzeń, albo poszatkowaną i chaotyczną narrację, niedającą pełnego obrazu. Proponuję więc naświetlenie tych zagadnień i momentów w polskiej rodzinnej narracji literackiej, z których wyłaniają się spostrzeżenia ważne dla gatunku sagi rodzinnej.

3.3.1. Gniazdo rodzinne z orłem białym

Monika Brzóstowicz-Klajn zauważa, że mimo wielu zmian, jakim podlegało postrzeganie rodziny, stanowi ona w kulturze europejskiej społeczne *sacrum* z uwagi na swoją pierwotność, w tym wyznaczanie podstawowych więzi i pokrewieństwo biologiczne (zob. Brzóstowicz-Klajn 1998: 10). Tę dwoistość – kryzys i apoteozę – daje się zaobserwować, analizując ewolucję tematyki rodzinnej w literaturze. Jej początków należałoby szukać w twórczości między innymi Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego, w której rysuje się wzorzec zachowany praktycznie do XVIII wieku.

Mimo nowatorstwa utworów autora *Odprawy posłów greckich*, w tym odkrywczego spojrzenia na relacje rodzinne²⁹, z literatury staropolskiej wyłania się tradycyjny obraz rodziny, oparty na jasnym podziale ról i na religijności. Tak ukształtowane gniazdo rodzinne tworzy – z jednej strony – polskie dziedzictwo i kolebkę wartości, z drugiej zaś staje się przekleństwem, gdy odwołują się do niego współczesne ugrupowania nacjonalistyczne czy konserwatywni politycy. Wzorzec szlachecki dał początek polskiej rodzinnej arcynarracji i choć ewoluował (w XVIII wieku wyłaniają się dwa nowe modele: familia ziemiańska i chłopska, a potem mieszczańska) jego wpływy widoczne są w myśleniu o rodzinie do dziś, czy to na zasadzie apoteozy właśnie, czy punktu wyjścia do polemiki.

Doświadczenia historyczne Polaków sprawiają, że literatura nie tylko odzwierciedla kolejne modele rodziny, ale – jak wylicza Szybalska-Taraszkiewicz – „propaguje, stymuluje, wytycza kierunki, określa status kulturowy” (2012: 68). Stwierdzenie to można odnieść zarówno do twórczości dawnej, staropolskiej, jak i późniejszej.

Badacz literatury stanisławowskiej Paweł Kaczyński zwraca uwagę na wymiar moralizatorski dzieł interesującego go okresu:

Z jednej strony można wyróżnić tendencję do uwypuklania zagrożeń, a nawet diagnozowanie rozpadu więzi rodzinnych. [...] Dla wzmocnienia moralizatorskiego efektu ujęć idealnych prezentuje się [z kolei – dop. A.Z.] często dobre (albo zapowiadające się na dobre) małżeństwa bądź na przykład relacje między rodzicami i dziećmi w opozycji do panującego wokół nich zepsucia (Kaczyński 2009: 232–233).

Ideologiczny wymiar literatury, jej swoista misja budowania wzorca życia rodzinnego wydają się charakterystyczne dla kultury polskiej o tyle, że w sposób bezpośredni łączą się z życiem społeczno-politycznym. Rodzina w Polsce nigdy nie była prywatna. Rozbiory Polski, a potem wieloletni czas życia pod panowaniem obcych mocarstw – naznaczone wymazywaniem rodzimej kultury, języka, tradycji – sprawiły, że pojęcia rodziny i narodu na stałe połączyły się w świadomości Polaków.

Polskie doświadczenie zaborów wyznaczyło dodatkowe funkcje rodziny (zob. Brzóstowicz-Klajn 1998: 15–16; Titkow 2012: 29–30): już nie tylko opieka i wychowanie dzieci były zadaniem rodziców, lecz także, a może przede wszystkim, przekazywanie wiedzy na temat historii kraju, języka ojczystego oraz wpajanie uczuć patriotycznych. Rodzina stanowiła gwarant tożsamości narodowej, do

²⁹ Mowa oczywiście o *Trenach*, w których Kochanowski dał wyraz miłości do swojej córki (na ile jako ojciec, a na ile jako artysta – pozostaje kwestią otwartą), co stało się inspiracją do przełamania tabu pisania o uczuciach rodzinnych w poezji. Gest Kochanowskiego niejako powtórzył choćby Samuel Twardowski w *trenach* poświęconych córce.

obowiązków „naturalnych” doszły więc zobowiązania polityczne – stąd tak silne zakorzenienie w kulturze figury Matki Polki, religijnej patriotki.

W kulturze XIX i początków XX wieku³⁰ wciąż obowiązuje ten sam model rodzinno-narodowy: w czasie zaborów rodzina ma do spełnienia misję nośnika tożsamości kulturowej, a potem – pamięci o niej i o tym, jak łatwo ją odebrać. Sytuację w literaturze tego czasu zwięźle charakteryzuje Jerzy Jarzębski:

Wydaje się, że cała energia najwybitniejszych utworów literatury okresu rozbiorowego służyła obronie i apoteozie Domu. Dom to mityczny: dom-Polska, dom rodzinny, idealny dwór szlachecki, odwieczne chłopskie gospodarstwo, wzorowe małżeńskie stadło itd. [...] Los bohaterów wyznaczony jest tedy przez stosunek do symbolicznej, ponadczasowej Siedziby (Jarzębski 1992: 20).

Odwołując się do toposu domu, badacz wyróżnił kilka określonych schematów fabularnych, m.in.:

- odtwarzanie ideału osiadłości (np. w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza³¹, *Chłopach* Władysława Reymonta, *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej),
- powrót do domu, dążenie do domostwa (np. w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, *Popiołach* Stefana Żeromskiego),
- rezygnację z życia dla dobra Ojczyzny (np. w *Kordianie* Juliusza Słowackiego, *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, twórczości Żeromskiego),
- cierpienie z powodu braku rodziny (Wokulski z *Lalki* Bolesława Prusa, nihilista Płozowski z *Bez dogmatu* Sienkiewicza).

O nawiązaniu do staropolskiego patriarchalnego wzorca rodziny szlacheckiej osiadłej w pradawnym gnieździe oraz o związku domu z narodem pod zaborami pisze też Małgorzata Czermińska:

Wyobrażenie domu jest wyjątkowo bogate w różnorodne znaczenia. W literaturze polskiej należy do najważniejszych przede wszystkim dlatego, że występuje częstokroć jako *pars pro toto* ojczyzny (Czermińska 1978: 232).

Badaczkę interesuje w głównej mierze nurt autobiograficzny w prozie, jednak dostrzeżony przez nią model znajduje odzwierciedlenie w literaturze fikcyjnej (także z elementami autobiograficznymi). Jest to widoczne w największych polskich powieściach tego czasu, takich jak np. *Nad Niemnem* Orzeszkowej, *Noce i dnie* Dąbrowskiej czy *Trylogia* Sienkiewicza.

³⁰ Szerzej na temat literatury tego okresu pisze m.in. Dorota Mycielska (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 75–96).

³¹ O przemilczeniach, których można dopatrzeć się w opisie Soplicowa w *Panu Tadeuszu* pisze Grażyna Borkowska. Badaczka zwraca uwagę m.in. na znaczące nieobecności w szlacheckim domu miejszc, takich jak piwnica czy strych (Borkowska 2005).

Przyjrzenie się utworom poruszającym tematykę rodzinną pozwala stworzyć określony wzorzec, powtarzający się nie tylko w XIX wieku, ale i później, przede wszystkim w XX-wiecznej literaturze popularnej. To ona, nie zaś literatura głównego nurtu, najsilniej przejmując i przedstawia społeczne niepokoje czy wartości najważniejsze w danym momencie. Jakub Zdzisław Lichański, znawca literatury popularnej pisze, że:

[...] wymaga [ona – dop. A.Z.] zarówno od twórcy, jak i odbiorcy znajomości ludzi i świata, znajomości pojęć, upodobań i skłonności ludzi (Lichański 2018: 82).

Literatura popularna okazuje się więc bardzo istotna z punktu widzenia badania społeczeństwa, a jako aksjologicznie silnie „zorientowana” kształtuje masową wyobraźnię i utrwala konwencje oraz schematy interpretacji świata (Lichański 2018). Dlatego też we współczesnych sagach rodzinnych wyraźnie widać reminiscencje dworskowej twórczości Marii Rodziewiczówny, o której ciekawie pisze Anna Martuszevska w kontekście literatury pozytywistycznej (Martuszevska 1981; 1989). Model rodziny – sentymentalny, patriarchalny, katolicki i narodowy – odnajdujemy zarówno w literaturze popularnej (najdłużej i najsilniej obecny), jak i w kanonie lektur szkolnych. Martuszevska zauważa:

Bezwarunkowo na swoisty purytanizm naszej pozytywistycznej literatury wywarła wpływ także religia – narzucana przez katolicyzm cenzura typu obyczajowego. Ważniejsza jednak jeszcze z pewnością była rola przypisywana rodzinie przez program utrzymania bytu narodowego. Dominującym modelem rodziny polskiej w drugiej połowie XIX w. była wciąż jeszcze wielopokoleniowa rodzina typu patriarchalnego, wspólnie pracująca w chłopskich gospodarstwach czy zakładach rzemieślniczych, bytująca razem w szlacheckich dworach (Martuszevska 1981: 68).

Rodzinne gniazdo, zwykle ziemiański dworek, niekiedy już ubogi, zamieszkiwało grono spokrewnionych i niespokrewnionych ze sobą osób: kilka pokoleń rodziny, rezydenci, dawni słudzy, ubodzy znajomi i dalsi krewni (jak choćby w *Panu Tadeuszu czy Nad Niemnem*)³². Wielopokoleniowość zanika stopniowo w dwudziestoleciu międzywojennym, co wiąże się z przemianami w strukturze społecznej po wojnie. W XIX wieku wciąż jednak mamy do czynienia z sentymentalnym obrazem szlacheckiego (lub nieco biedniejszego) gniazda, w którym panuje trwała i żywa pamięć o przeszłości, a tradycje pielęgnuje się mimo przeciwności losu. Choć już w Młodej Polsce możemy zauważyć pęknięcia i rysy na sielanko-

³² Nieco inaczej było w wielkich miastach, gdzie rodziny ograniczały się przeważnie do dwóch pokoleń (np. Łęccy w *Lalce* Bolesława Prusa).

wym modelu relacji – wspomnę o nich, pisząc o przemianach patriarchalnego postrzegania relacji rodzinnych w literaturze – do dziś odnajdujemy go w konwencjonalnych sagach rodzinnych.

Tuż po zakończeniu II wojny światowej sprawy rodzinne nie stanowiły ważnego tematu w literaturze. Nie znajdujemy wówczas rozlewnych narracji o wielopokoleniowych rodach (wyraźnym sygnałem powrotu tego typu narracji, już jednak odmienionych, wydaje się dopiero *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewicza, [1956], w której obserwujemy schyłek dawnego świata i wartości)³³. W pierwszych latach po wojnie, jeżeli ukazywano życie osobiste bohaterów, najczęściej koncentrowano się na skutkach wyniszczającego konfliktu i próbach powrotu do w miarę stabilnego funkcjonowania w powojennej rzeczywistości. Jak zauważa Joanna Paszkiewicz, istotnym aspektem relacji międzypokoleniowych były wówczas nieporozumienia na płaszczyźnie moralnej, światopoglądowej, ideologicznej (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 105–106). Nadmierne zaabsorbowanie rodziców, zwłaszcza ojców, sprawami publicznymi stawało się przyczyną problemów na gruncie prywatnym. Zasygnalizowana w dwudziestoleciu międzywojennym zmiana struktury rodzinnej z wielopokoleniowej na dwupokoleniową w tym okresie pogłębia się – rzadko podejmuje się temat relacji między więcej niż dwiema generacjami. Rozwijający się w latach 50. XX wieku³⁴ wzorzec socjalistyczny opierał się na przyjęciu założenia, że życie rodzinne jest rodzajem produkcji (dzieci służących potem narodowi). Szerzej pisze o tym Monika Brzóstowicz-Klajn i stwierdza:

Tym, co najbardziej niepokoi w ideale socrealistycznego domu, nie jest podkreślenie jego otwarcia na społeczne działania, lecz uznanie jego swoistości, powiedzialabym – podmiotowości (Brzóstowicz-Klajn 1998: 111).

O wartości rodziny stanowi jej przydatność społeczna, użyteczność. Nieważne, jak wygląda sytuacja wewnątrz kręgu rodzinnego, jakie indywidualności go

³³ Małgorzata Sokalska zestawia *Sławę i chwałę* Iwaszkiewicza z *Buddenbrookami*. *Dziejami upadku rodziny* Thomasa Manna, zauważając, że obydwie powieści spełniają główne przesłanki sagowości, tj. czas akcji obejmuje wiele lat, kilka pokoleń bohaterów, wyraźnie i realistycznie zarysowane tło historyczno-społeczne (Sokalska 2018: 339–341). Badaczka pisze ponadto o technice lejtmotywu zastosowanej w obu powieściach (na temat *Sławy i chwały* – zob. też: Melkowski 1994; Zwolińska 2018).

³⁴ W badaniach nad wizerunkiem rodziny po II wojnie światowej możemy (za Mariolą Szybalską-Taraszkiewicz) wyróżnić cztery podstawowe etapy: 1945–1949 – adaptacja do nowych warunków: czas rozrachunku; 1949–1955 – socjalizm realistyczny: bezkonfliktowość; 1956–1989 – topnienie gorsetu politycznego: konflikty, kłopoty ekonomiczne; po 1989 – adaptacja po transformacji (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 144–146).

tworzą, ponieważ liczy się wyłącznie wizerunek zewnętrzny. Członkowie rodziny są wówczas anonimowi i sfunkcjonalizowani, sprowadzeni do roli re-produktorów³⁵.

W nurcie wiejskim pierwszej połowy lat 50. również można zaobserwować przesunięcie semantyczne. Karolina Saldecka stwierdza:

Cała sfera emocjonalna socrealistycznych bohaterów ulega znacznej redukcji. Seks przestaje mieć znaczenie, natomiast prywatność staje się częścią sfery publicznej, tak jak życie zawodowe (Saldecka 2013: 105).

Powieści tego nurtu nie różnią się od twórczości produkcyjnej w kwestiach stosunku do życia rodzinnego, o ile jednak w miastach partnerzy poruszali w rozmowach temat relacji małżeńskich, tak na wsi brakuje tego typu refleksji. Uderzającą cechą utworów po 1956 roku jest ukazanie rodziny niestabilnej wewnętrznie (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 98). Zwraca się często uwagę na sytuacje kryzysowe i bohaterów tragicznych – niezależnie od sytuacji klasowej czy majątkowej.

Obraz rodzinny w polskiej literaturze postrzegany przez pryzmat spraw narodowo-historycznych nie jest oczywiście obrazem pełnym. Tę ścieżkę możemy porzucić w czasie „topnienia gorsetu politycznego” w latach 60. i 70. XX wieku, kiedy kwestie narodowe przestają być tak istotne – powracają w czasie transformacji ustrojowej w 1989 roku, lecz o wiele silniej wiążą się już z przemianami ogólnospołecznymi i obyczajowymi, na których koncentruje się literatura lat 90.³⁶

Prześledzenie związków rodzinno-narodowych w literaturze, choć pobieżne, pozwala zauważyć, że we współczesnym dyskursie politycznym rodzina stawiana

³⁵ O modelu rodziny w czasach PRL-u pisze Svetlana Vassileva-Karagyożova: „Postkomunistyczne powieści inicjacyjne odsłaniają głęboką alienację między członkami PRL-owskiej rodziny: pozbawieni więzi emocjonalnych i szukający każdy osobno schronienia przed nieprzyjazną rzeczywistością” (Vassileva-Karagyożova 2010: 453).

³⁶ Warto wspomnieć w tym miejscu o kilku ważnych monografiach poświęconych zwłaszcza Polsce czasów PRL-u, ale i wczesnych lat 90. XX wieku – tuż po transformacji ustrojowej: *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian* Małgorzaty Szpakowskiej (2003); *Historie wydobyte z cienia. Autobiograficzne relacje starszych kobiet oraz aneks (na który składają się biografie starszych mieszkank Bielska Podlaskiego)* Ewy Kępy (2012); *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* Małgorzaty Fidelis (2015); *Rodzina, tabu i komunizm w Polsce 1956–1989* Barbary Klich-Kluczewskiej (2015); *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy* Magdaleny Grabowskiej (2018); *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku* Aleksandry Grzemskiej (2020). Autorki koncentrują się na historiach kobiet, naświetlając jednak szeroki kontekst społeczno-historyczny.

na równi z narodem jest wobec niego podrzędna, a przy tym sama stanowi społeczność, której z kolei podlega jednostka. Głosy sprzeciwu wobec takiej hierarchii pojawiają się od czasu do czasu w utworach podejmujących tematykę rodzinną (piszę o nich w dalszych podrozdziałach), by wybrzmieć w pełni w twórczości ostatniego dwudziestolecia. Nie ulega wątpliwości, że utrwalony przez historię model rodziny – oparty na szlacheckim kontekście – wciąż stanowi fundament polskiej arcynarracji rodzinnej. Możemy z nim polemizować, nie uda się jednak jednak odmówić mu władzy i swoistego uroku. Kryzys i apoteoza to dwie skrajności, między którymi balansujemy, pisząc sagi rodzinne.

3.3.2. „Ucieczka z rodzinnego domu” i nostalgiczne powroty

Kreśląc kulturowy obraz rodziny w literaturze polskiej, nie sposób nie wspomnieć o „mieszczańskości”, która cechuje nie tylko rodziny jednego konkretnego okresu historycznego, lecz stanowi model postrzegania świata funkcjonujący do dziś. Sprzeciw wobec niej jest ważnym elementem przemian, jakie dokonywały się i dokonują w literackich obrazach życia rodzinnego. Jednak żeby mówić choćby o Witoldzie Gombrowiczu jako pewnym symbolu antimieszczańskości, należy rozpocząć namysł od kultury, w której mieszczańskość zdaje się bezsprzecznie obecna i od jej symbolu. Mowa oczywiście o niemieckiej powieści generacyjnej, mającej ogromny wpływ na kształt sagi rodzinnej jako gatunku.

Podwaliny pod model rodziny mieszczańskiej zostały stworzone w efekcie wyraźnego rozdzielenia sfery prywatnej i publicznej, co w państwie niemieckim miało miejsce w XVIII wieku (zob. Rutka 2016: 216). To również czas rozprze-strzenia się ideałów Reformacji i ich powolnego tłumienia przez rozwijający się kapitalizm, propagujący skuteczność, niekoniecznie zaś uczciwość. Najsłynniejszą powieścią rodzinną opisującą wydarzenia tamtego okresu są bez wątpienia *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny* Thomasa Manna. O rozdziale *sacrum* i *profanum* w twórczości Manna pisze Jacek Kępa, analizując tę powieść jako opis rozpadu protestanckiej jedności sfery świętej i świeckiej. Korzeni upadku tych wartości dopatruje się – za pisarzem – w ideach francuskiego oświecenia (Kępa 2016: 66–69). Ród Buddenbrooków, wywodzący się z tradycji przede wszystkim etycznego, nie wyłącznie efektywnego pomnażania majątku, doświadcza boleśnie skutków rozwoju kapitalizmu. Doprowadza on do erozji nie tylko rodzinnego biznesu, lecz także relacji międzypokoleniowych.

Według Manna mieszczańskość to – przede wszystkim – przewaga elementu etycznego nad estetycznym, gdy mowa o twórczości literackiej (zob. Kępa 2016: 63). Pisarza mieszczańskiego winny cechować: pracowitość, porządek, opanowanie, konsekwencja i wierność rzemiosłu, wywiedzione z ducha Reformacji. Thomas Bernhard, ustami jednego ze swoich powieściowych protagonistów, określił taki rodzaj pisarstwa mianem literatury urzędniczej (zob. Bernhard 2004: 500–501). W opozycji do niej i modelu mieszczańskości wyrósł w kręgu kultury

niemieckojęzycznej nurt utworów antymieszczańskich, w tym rozliczających przodków z nazizmem (zob. Jabłkowska 2008).

Tak jak twórczość Manna wydaje się najlepszą egzemplifikacją moralności mieszczańskiej, tak powieści i wystąpienia publiczne Bernharda są znakomitą dlań opozycją³⁷. Anna Rutka tak charakteryzuje nowsze powieści wpisujące się w nurt rozliczeniowy:

Uwikłanie w przeszłość, przekazywanie z pokolenia na pokolenie historycznej winy, traumy bądź cierpienia stanowią zasadniczy czynnik definiujący tożsamość rodzinną, poczucie przynależności rodzinnej oraz ciągłość międzypokoleniową (Rutka 2016: 208).

Najczęściej mamy do czynienia z perspektywą trzeciej generacji, której reprezentanci nieustannie odnoszą prywatną historię rodziny do nazizmu. Rozliczenie i uporanie się z przeszłością jest jednak niemożliwe, stwierdza Rutka, a po 1945 roku czas mierzy się przez pryzmat pokolenia (Rutka 2016: 216).

W latach 70. i 80. XX wieku, a więc równoległe z powstawaniem największych dzieł Bernharda, rozwinął się w literaturze niemieckiej nurt powieści ojcowskich (niem. *Väterbücher*). W powieściach autorów, takich jak Martin Pollack, Dagmar Laupold, Thomas Madicus, Stephen Wackwitz znajdujemy próby pogodzenia się, pojednania z przeszłością i zrozumienia motywów, jakie kierowały przodkami. Wina przekazywana z pokolenia na pokolenie i kryzys tradycji rodzinnych w wielu krajach europejskich zaczął być na tyle przytłaczający, że zrodziła się potrzeba powrotu do mitu rodzinnego, ciągłości rodowej i stabilizacji (Rutka 2016: 216–217). Dziedzictwo Thomasa Bernharda nadal inspiruje, chociażby twórczość noblistki Elfriede Jelinek.

Niedługi wstęp dotyczący literatury niemieckojęzycznej jest ważny dla ukazania analogii między niemieckim i polskim nurtem antymieszczańskim. W rodzimej literaturze jego początek datowany jest na pierwsze lata XX wieku i umiejscawiany głównie w Galicji, która była w mniejszym stopniu zaangażowana w sprawę *stricto* narodową niż Królestwo Polskie (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 76–77). W Galicji panowała ponadto większa stabilizacja, a „urzędniczość” pod auspicjami Austrii była bardziej odczuwalna. Twórczość antymieszczańska objawia się w teatrze i utworach dramatycznych: Gabrieli Zapolskiej, Stanisława Przybyszewskiego, Jana Kisielewskiego, Tadeusza Rittnera. Sugestywny obraz filisterskiej rodziny znajdziemy także w felietonach Tadeusza Boya-Zeleńskiego i *Płomieniach* Stanisława Brzozowskiego, o których piszą – między innymi – Monika Brzóstowicz-Klajn i Grażyna Borkowska (Brzóstowicz-Klajn 1998: 17; Borkowska 2005: 133).

³⁷ Na temat twórczości Bernharda, również jako pisarza antymieszczańskiego, pisałam w artykule *Niekończące się rozliczanie. Proza Thomasa Bernharda jako dzieło nadpisywane* (Zatora 2014).

W utworach dramatycznych, co wiąże się ze zwrotem w kierunku psychologizmu, bohaterką jest najczęściej kobieta. Sytuuje się ona w centrum akcji dramatycznej, co typowe również dla powieści rodzinnej (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 77; Kłosińska 1999). Bohaterki kobiece bywają uwikłane w szereg zależności społecznych – ich status wiąże się ściśle z pozycją towarzyską, majątkiem i prestiżem wynikającym (lub nie) z rangi męża. Tłumiona uczuciowość postaci zwykle wyzwała się w dramatyczny sposób, najczęściej jest to postępowanie niezgodne z przyjętą w socjocie konwencją. Zachowanie dorosłych odbija się z kolei na losie dzieci, jak w *Ich czworgu* Zapolskiej.

Utwory dramatyczne Gabrieli Zapolskiej, nie tylko *Ich czworo*, ale i *Moralność pani Dulskiej* czy *Żabusia*, można zestawiać z powieściami pisarki: *Sezonowa miłość* i *Janka*, eksponującymi zagubienie kobiet w patriarchalnej kulturze i obyczajowości, w której pragnienia i marzenia są powodem frustracji lub bolesnych rozczarowań³⁸. Wątpliwa moralność nieskazitelnych z pozoru bohaterów wydaje się jednym z głównych zarzutów wobec mieszczaństwa – lub starej rodowej arystokracji, jak w *Jance* – i ważnych tematów literatury zarazem.

Kontynuatorem tej antymieszczańskiej linii literatury jest Witold Gombrowicz, rozszerzający tematykę obyczajowo-rodziną – analogicznie do niemieckiej literatury rozliczeniowej – o tematykę narodową. Dom i familia zyskują w twórczości autora *Pornografii* różne znaczenia, to pojęcia, które ewoluują (od zespołu uwarunkowań familijno-środowiskowych – dom, potem okolice Polski, a może Europy, aż do *Kosmosu*, gdzie „dom” zyskuje wymiar uniwersalny – zob. Jarzębski 1992: 26–27).

Tak o Gombrowiczu pisze wybitny badacz jego twórczości Jerzy Jarzębski w rozdziale o znamienym tytule *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*:

Obojętnie jak głęboko zaangażowałby się w literackie awantury, pisarz nie zapomniał o domu nigdy – odtwarzał go, karykaturował, poddawał wymyślnym próbom i doświadczeniom, na całe życie przykuty do pamięci dzieciństwa i rodzinnych konfliktów (Jarzębski 1992: 21).

„Zacny dom” i „bogobojna rodzina” stanowią dla Gombrowicza niezmienny punkt odniesienia. Dom rodzinny to model świata i społeczeństwa, przed którym uciekają jego bohaterowie (Brzóstowicz-Klajn 1998: 34); to również wcielenie

³⁸ Tak o *Jance* pisze Krystyna Kłosińska: „W tym fabularnym przemieszczeniu można odczytać także sprzeciw pisarki wobec koncepcji społecznych, które niezmiennie budują swą przyszłość na mitologii koniecznej ofiary. Uderza spostrzeżenie, o którym pisała Irigaray, a które powieść Zapolskiej znakomicie ilustruje, że pierwszym kozłem, ofiarowanym na ołtarzu najbardziej szlachetnych misji, jest zwykle kobieta i to, co kobiece. Nowy świat, który wyklucza inność albo ją zabija, stanowi sam dla siebie zagrożenie” (Kłosińska 2003: 67).

ojczyzny. Rygor, ojcowizna, władza ojcowska, poddanie się pod rozkazy, tłumienie indywidualności – takie skojarzenia budzi w utworach Gombrowicza ojczyzna, definiowana jako: „system ucisku jednostek w imię zbiorowych obowiązków”. Jarzębski zwraca uwagę:

[...] metaforyczna ucieczka z domu ma u Gombrowicza stale sens oswobodzicielski. Na różnych polach zyskuje wolność i suwerenność jako jednostka, demonstrowa panowanie nad wszelkimi stereotypami i twórczą potencję, która mu zapewnia jednoczesne wchłonięcie tradycji i zdystansowanie się w stosunku do niej (Jarzębski 1992: 33).

Badacz wskazuje na dystans wobec tradycji, który jest konieczny, by jednostka zachowała suwerenność. Rodzinne więzy oznaczają tutaj zarówno krewnych, jak i społeczność czy naród. Patriarchat to przecież również konflikt jednostki i narodu.

Gest oswobodzenia się z rodzinnych więzów obejmuje u Gombrowicza także sferę języka, stylu, formy literackiej (Jarzębski 1992: 32). Gry z tradycyjnymi konwencjami stanowią odbicie polemiki, jaką pisarz prowadzi m.in. z patriotyzmem rozumianym jako ślepa wierność niekoniecznie dobrym wartościom. Bachtinowskie podejście do tradycji służy – podobnie jak później u Bernharda – oswajaniu czy wręcz odwracaniu tego, co uważane za *sacrum*. Dalsza erozja tych samych właściwie konwencjonalnych wartości i sposobów opowiadania następuje wyraźnie w prozie polskiej po 1989 roku, kiedy krytyce Kościoła katolickiego, patriarchalnych więzi rodzinnych i narzucanym kanonom towarzyszy poszukiwanie nowych środków wyrazu. Można by wymienić tu choćby *Absolutną amnezję* Izabeli Filipiak czy *Katonie!* Ewy Anny Madeyskiej, by zasygnalizować ten wątek, podejmowany niejednokrotnie przez badaczy (zob. m.in. Adamczewska 2011; Borkowska 1996; Czapliński 2001, 2004a, 2009).

Krytyka mieszczańskiego modelu życia i fałszywego purytanizmu w polskim wydaniu to nie jedyny zwrot w podwalinach sagowości. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z kwestionowaniem zastanego porządku społecznego i określonej wizji relacji rodzinnych, z drugiej zaś z pragnieniem powrotu do korzeni. Wspomniana już twórczość Jarosława Iwaszkiewicza – ze *Sławą i chwałą*, ale i *Pannami z Wilka* na czele – to zarówno akcentowanie linii rodzinnej, nostalgiczne sięganie do dawnych narracji i sposobów postrzegania własnych korzeni, jak i kwestionowanie go. Mit domu rodzinnego i lat dzieciństwa równie silnie wzywa bohaterów Tadeusza Konwickiego, co jednak nie owocuje apoteozą dawnych wartości. Cykl Włodzimierza Odojewskiego to jeszcze wyraźniejszy krok ku destruowaniu tego mitu. Pisarze ci wydają się najbardziej świadomi utraty takiej wizji domu rodzinnego, jaką chcielibyśmy uważać za prawdziwą: stałego miejsca w świecie, bezpiecznej i niezmiennej siedziby, Domu będącego centrum wszechświata. Balansowanie na granicy mityzowania i destruowania gniazda ro-

dzinnego odnajdujemy później w twórczości Olgi Tokarczuk (*Ostatnie historie, Prawiek i inne czasy*), Joanny Bator (*Piaskowa Góra, Chmurdaia, Gorzko, gorzko*) czy Martyny Bundy (*Nieczułość*)³⁹.

W latach 70. XX wieku nasila się z kolei sprzeciw wobec życia rodzinnego, determinującego człowieka biologicznie i historycznie. Jest on zgodny z założeniami egzystencjalizmu, który pozostał nie bez wpływu na kształtowanie się wizerunku rodziny (Brzóstowicz-Klajn 1998: 164–165). Takie ujęcie obnaża fasadowość, nieautentyczność tradycyjnego wzorca, widoczne choćby w utworach Kazimierza Brandysa, wśród których Monika Brzóstowicz-Klajn wymienia *Obywatele*, *Matkę Królów* czy cykl *Między wojnami*. Ucieczka od wolności (indywidualizmu) w sfery miłości lub rodziny – według egzystencjalistów – prowadzi do urzeczowienia. Powrót do korzeni i ucieczka od świata, do którego wkradł się chaos, okazuje się jednak silnym pragnieniem i możemy wyraźnie zauważyć go w nurcie chłopskim, niewątpliwie mającym w sobie załączki sagowości. Opisywanie magicznych krain lat dzieciństwa, nierzadko z perspektywy bohatera dziecięcego, kryje w sobie nostalgię – nie tyle dążenie do rozliczenia z historią czy rodziną, co potrzebę przyjrzenia się im na nowo i zweryfikowania własnej tożsamości. Wczesne powieści Wiesława Myśliwskiego, ale i późniejszy *Widnokrąg* niewątpliwie odcisnęły swój ślad na dzisiejszych narracjach rodzinnych⁴⁰. O ich trwałości świadczą współczesne powroty do nurtu chłopskiego, m.in. w utworach, takich jak *Podkrzywdzie* Andrzeja Muszyńskiego, *Skoruń* Macieja Płazy, ale i *Sońka* Ignacego Karpowicza, *Bura i szal* Aleksandry Zielińskiej czy *Dygot* Jakuba Małeckiego, które z kolei łączą nostalgiczne powroty z tendencjami rozliczeniowymi.

³⁹ Bohaterki wymienionych powieści – przede wszystkim kobiety (matrylinia jest dominująca) – powracają do swoich rodzinnych domów w sposób dosłowny, jak nieraz siostry w *Nieczułości* Martyny Bundy lub jedynie w retrospekcjach, na granicy jawy i snu, jak Ida z *Ostatnich historii* Olgi Tokarczuk. O kobietach z powieści Tokarczuk tak pisze Przemysław Czapliński: „Każda z trzech bohaterek żyje coraz dalej od nieosiągalnego «dobrego miejsca», czyli domu: najstarsza, Paraskewia, kiedyś odeszła od męża, a zdradzona przez kochanka powróciła do pierwszego związku, świadoma, że wybiera izolację od świata (Petro zdecydował, że zamieszkają z dala od ludzi); jej córka Ida, rozwódka, jest przewodnikiem obwożącym wycieczki po pięciu krajach Europy; córka Idy Maja krąży po całym świecie, układając przewodniki turystyczne” (Czapliński 2004b: b.s.). Zarówno bohaterki *Ostatnich historii*, jak i powieści Joanny Bator czy Martyny Bundy krążą wokół domu rodzinnego – są przez niego przyciągane i odpychane, nie chcą wspomnień o nim, a zarazem tęsknią za poczuciem przynależności. Choć często wybierają życie nomadek (u Tokarczuk czy Bator), Dom wciąż pozostaje centrum świata, do którego wraca się chcąc nie chcąc, nawet gdy fizycznie nie istnieje.

⁴⁰ Na temat powieści Myśliwskiego w kontekście językowo-kulturowej kreacji rodziny pisze Wojciech Kuska (Kuska 2020).

3.3.3. Niepopularna erozja patriarchatu

Tożsamość narodowa i religijna to dwa silne elementy kształtujące model rodziny obecny w polskiej kulturze. Równie ważne jest jednak oparcie go na prawie patriarchatu, według którego mężczyzna w życiu domowym ma pełnię władzy – decyduje o stosunkach między domownikami, zarządza służbą, odpowiada za finanse, określa również stosunek domowników do przedstawicieli innych stanów, w tym do służby; ponadto zajmuje pierwszoplanowe miejsce w sferze publicznej. W XIX wieku, gruntującym patriarchalny model rodziny, Polska nie odbiegała od niechlubnych europejskich zasad rozgraniczania ról męskich i żeńskich, o których pisałam w rozdziale poświęconym historii rodziny. Wiek ten ma znaczenie również dlatego, że to nań przypada „złota era” sagi rodzinnej, utwory powstałe wówczas, a także na początku XX wieku, odciskają piętno na współczesnych reprezentacjach gatunku – i to z nimi polemizują zarazem współcześni pisarze i pisarki.

Kanoniczne przykłady „kobiecości” w literaturze tego okresu to *Telimena z Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza – postrzegana jako ekscentryczka z racji swojego odbiegającego od normy trybu życia – oraz *Emilia Korczyńska*, bohaterka *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej – kobieta będąca niezbyt świadomą rzeczywistości „ozdobą” domu. Odstępstwa od modelu patriarchalnego mogą być jednak usprawiedliwione przez wyjątkowe okoliczności (sytuacja zagrożenia, dobro kraju), które sprawiają, że w domu na piedestał wysuwa się kobieta, zmuszona (warto zauważyć, że rzadko wynika to z jej woli) przejąć role męskie. Tak też *Andrzejowa Korczyńska* w *Nad Niemnem* musi zarządzać majątkiem, a protagonistka *Marty Orzeszkowej* zarabiać na utrzymanie siebie i córki.

Mariola Szybalska-Taraszkiewicz zauważa:

Jak to wielokrotnie ilustruje nasza literatura wieku XIX oczekiwania obu płci względem siebie wkraczają w sferę ról, jakie społeczeństwo patriarchalne przypisywało kobiecie i mężczyźnie. Role te zaś odnosiły się do świata wewnętrznego (domowego) rodziny oraz zewnętrznego (pozadomowego). W drugim przypadku realizowane były przez działania dla społeczeństwa i narodu (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 91).

W tak newralgicznym okresie, jakim były zabory, stosunek do sprawy narodowej stanowił kryterium oceny nie tylko mężczyzny, ale i kobiety – to jej zadaniem było wychować dzieci na patriotów, pielęgnować w nich szacunek do historii, języka, kultury. Oczywiście równie mocno określano wzorzec męskości – istotną rolę odgrywały: odwaga, zaradność, zaangażowanie w sprawę narodową, szacunek dla przodków, siła, wiedza, powściągliwość w okazywaniu emocji itd.⁴¹ Jedną z naj-

⁴¹ Warto zwrócić uwagę także na bohatera dziecięcego – choć pojawia się na szerszą skalę w romantyzmie, to dopiero w XIX wieku zyskuje podmiotowość i staje się kimś więcej niż kolejnym ogniwem w łańcuchu rodowej ciągłości.

bardziej interesujących kanonicznych par literackich stanowią bohaterowie *Nocy i dni* Dąbrowskiej. Bogumił Niechcic reprezentuje „stoicką postawę mężczyzny”, co stwierdziła Monika Żmudzka – z nim wiąże się to, co harmonijne, bezpieczne, uporządkowane (Żmudzka 2010: 80–83). Bogumił jest osadzony w teraźniejszości, natomiast Barbarę cechuje wieczny pesymizm; wciąż obawia się o przyszłość i rozpamiętuje przeszłość.

W literaturze popularnej, ale również w powieści tendencyjnej tego okresu silniej akcentowano wątek romansowy, najczęściej zbudowany wokół uczucia dwojga ludzi pochodzących z przeciwstawnych światów. Jak zauważa Anna Matuszewska, prezentowanie kwestii narodowej schodzi na dalszy plan, choć wciąż charakterystyka różnych środowisk i relacji między nimi wiąże się z określoną ideologią. W twórczości Marii Rodziewiczówny, zwłaszcza w *Dewajtisie czy Czaharach*, mezalians okazuje się uprawniony, o ile bohater wykaże się odpowiednią postawą społeczną: nagrodą może być ręka ukochanej kobiety z wyższej sfery (odwrócony model Kopciuszka) (Matuszewska 1981: 66).

W literaturze romansowej i rodzinnej zarazem – nie bez powodu badacze wywodzą powieść rodzinną m.in. z powieści sentymentalnej czy melodramatu (Żabski 2006; Brzuchowska 2006) – brzmiały wyraźne echa *Pameli, czyli cnoty nagrodzonej* i *Klaryssy lub historii młodej damy* Samuela Richardsona. Obecna w powieściach Rodziewiczówny wizja miłości jako najwyższej wartości – zaraz obok patriotyzmu, pracy i religijności – jest swoistą polską realizacją dworskiego modelu angielskiego czy francuskiego. Popularny romans tego okresu „ciąży ku sentymentalizmowi” (Matuszewska 1981: 74), widocznemu również w twórczości Jadwigi Courths-Mahler czy Florence L. Barclay, a także we współczesnych powieściach rodzinnych, o których piszę w kolejnej części monografii.

Kobieta w powieści XIX-wiecznej albo wyjdzie za mąż, albo musi poświęcić się innej sprawie, np. pomocy rodzinie lub działalności wspierającej dążenia niepodległościowe – i to niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z literaturą głównego nurtu czy powieścią tendencyjną.

Szybalska-Taraszkiewicz wymienia cztery główne sposoby aranżowania małżeństw w literaturze tego okresu:

- z woli rodziny,
- ze strachu przed staropanieństwem lub samotnością,
- z powodu złej sytuacji materialnej lub/i prestiżowej,
- z miłości, najczęściej wbrew woli otoczenia, czasem z przykrymi konsekwencjami (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 79).

O ile mężczyzna nie musi korzystać z żadnej z tych dostępnych ścieżek (ma inne możliwości), o tyle w powieściach nie ma mowy o samodzielności czy samorozwoju kobiety jako podmiotu. Zmienia się to dopiero w początkach XX wieku, choć i wtedy kobieta realizuje się głównie jako matka. Jakie wartości powinna wpoić kobieta potomstwu? Otóż – przede wszystkim – szacunek do przodków, którzy symbolizują mądrość, patriotyzm i pamięć o nieszczęściu ojczyzny, dalej:

katolicyzm – ze świadomie kształtowanym patriotyzmem – propagowanie solidarności międzypokoleniowej (nieopuszczanie rodzinnego gniazda z innych powodów niż pomoc ojczyźnie), miłość do tradycji. „Propozycję modelu rodziny szczęśliwej, zalecaną do społecznej realizacji, odszukać można w powieściach, które już przez współczesnych uznane były za konserwatywne” – stwierdza Dorota Mycielska (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 81). Taki wzór wychowania znajdziemy zatem nie tylko u twórczości Henryka Sienkiewicza⁴², Józefa Weyssenhoffa, ale i Marii Rodziewiczówny właśnie.

Literatura popularna w XIX i w początkach XX wieku opowiadała zwykle o rodzinie szczęśliwej, była związana ze środowiskiem wiejskim lub małym albo średnim rodem szlacheckim. Idylliczny wzór wielopokoleniowej rodziny, zjednoczonej nie tylko przez więzy krwi, ale przede wszystkim szacunku i wspólnej tradycji, przetrwał aż do II wojny światowej, a jego nośnikiem było m.in. piarstwo Rodziewiczówny. Silny związek z tematyką narodową widoczny jest choćby w jej najbardziej znanej powieści *Między ustami a brzegiem pucharu*. Z jednej strony mamy zatem do czynienia ze wzniosłą „sprawą narodową”, z drugiej – z radosnym rytuałem „uświęcania codzienności”, którego w *Nad Niemnem* poszukuje Grażyna Borkowska (Borkowska 2005: 124–127).

Szczęście rodzinne opisywane jest zatem – przede wszystkim – w powieściach popularnych. Dla pisarza ambitnego jest interesujące o tyle, o ile może zostać przełamane, zachwiane, na przykład osadzeniem akcji w burzliwych czasach. Zdaniem Mycielskiej:

Tradycyjna powieść [...] wymaga zagęszczenia i zawikłania wypadków, silnego skontrastowania postaci, udramatyzowania akcji większego niż w życiu przeciętnego człowieka. Jeżeli chodzi zwłaszcza o problematykę rodzinną, to zdecydowana większość opisywanych tu rodzin jest pełna konfliktów, nad którymi wisi widmo katastrofy (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 75).

Rozdźwięk między postulowanymi w tradycyjnej prozie wartościami rodzinnymi a tym, co w rzeczywistości przedstawiają utwory literackie przełomu XIX i XX wieku, trafnie podsumowuje Brzóstowicz-Klajn:

[...] forma literacka, która odpowiadała swymi środkami tematowi codziennej egzystencji domu (zwłaszcza mieszczańskiego), w ostateczności przyniosła niepokojące obrazy współżycia międzyludzkiego w kręgu najbliższych i nie tylko. Realizm nie potwierdził istnienia pięknego życia rodzinnego, nie przedstawił prawdziwie szlachetnych związków uczuciowych budujących wspólnotę domo-

⁴² Barbara Szargot dostrzega u Henryka Sienkiewicza początki odejścia od myślenia w kategoriach rodu i patriarchalnej hierarchii (Szargot 2010: 372), jednak biorąc pod uwagę przytłaczającą część jego dorobku literackiego, trudno się zgodzić z taką tezą.

wą. Wręcz przeciwnie: umożliwił pokazanie rozdarcia pomiędzy postulowanymi społecznie wartościami a sferą faktów (Brzostowicz-Klajn 1998: 53).

Badaczka wymienia powieści, takie jak *Cham* i *Dziurdziowie* Elizy Orzeszkowej, *Lalka* Bolesława Prusa, *Rodzina Połanieckich* i *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza.

Wprost o tym, że szczęście rodzinne nie jest możliwe, a na pewno nie da się go pogodzić z zaangażowaniem społecznym i politycznym, mówią z kolei powieści „kręgu rewolucji 1905”, o których pisze Dorota Mycielska (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 87–90). Radykalny nurt, którego przedstawicielami byli Andrzej Strug i Stefan Żeromski, stał w opozycji do rodziny jako instytucji, twierdząc, iż socjalizm powinien znajdować się na pierwszym miejscu, a życie osobiste, rodzinne, uniemożliwia pełne poświęcenie wyższej sprawie. W utworach tego czasu między członkami rodziny (najczęściej ojciec i syn) – nierzadko dochodzi do napięć na gruncie ideowym.

Nierozzerwalnie związane ze sprawą narodową szczęście rodzinne wiąże się z dwoma aspektami: idyllicznym (rozpowszechnianym przez literaturę popularną i, niekoniecznie z powodzeniem, przez wysokoartystyczną powieść realistyczną) oraz z niszczącym gniazdem rodzinnym – pełnym konfliktów międzypokoleniowych.

Wiek XIX – a zwłaszcza *fin de siècle* – naznaczony jest przez postępujący kryzys męskości, którego nie udaje się zamaskować popularnym powieściom propagującym tradycyjne wzorce płci i ról w rodzinie. Gabriela Matuszek, pisząc o twórczości Stanisława Przybyszewskiego – znamiennej dla Młodej Polski – stwierdza, że mamy wówczas do czynienia z impasem patriarchy w obliczu sukcesów ruchów feministycznych (Matuszek 2008: 371). Pisarstwo tego czasu próbuje uporać się z kryzysem poprzez prezentowanie wyraźnie zdychotomizowanych wzorców płci. Postać *femme fatale* stanowi odwrócenie dotychczasowego porządku – kobieta uwodzi, zamiast być uwodzona; to ona doprowadza mężczyznę do upadku, dominuje i zaspokaja wyłącznie swoje pragnienia⁴³. W opozycji do niej stoi jednak nie mężczyzna, lecz inna postać kobieca, czyli Matka.

Zestawienie dwóch obrazów kobiecości – sakralizowanej Matki i demonizowanej *femme fatale* – to wciąż wykorzystywany zabieg, który mocno czerpie z modernistycznej twórczości literackiej. Kobieta jest praktycznie nieobecna, a – konkluduje Matuszek – „obecne są tylko stworzone przez męskie urojenia kobiece fantomy” (Matuszek 2008: 386). Odnosząc się m.in. do utworów Przybyszewskiego, takich jak *Dzieci nędzy* czy *Requiem aeternam*, badaczka pisze:

⁴³ Zupełnie czym innym jest obraz kobiecej emancypacji w literaturze młodopolskiej, który analizuje Grażyna Legutko. Nie chodzi bowiem o mizogiczne portrety *femmes fatales*, lecz o bohaterki próbujące – z lepszym lub gorszym skutkiem – wybrać inny model życia niż patriarchalna rodzina (Legutko 2014: 173–188).

Bohaterowie Przybyszewskiego pozbawieni zostali patriarchalnych pozycji, wy-sadzani z tradycyjnych męskich ról, ze świata powieściowego usunięta została po-stać Ojca (po którym został co najwyżej martwy, patologicznie infekujący ślad), miejsce tradycyjnego małżeństwa zajęły gry uwodzenia i miraże androgynicznej Dwój-Jedni (Matuszek 2008: 372).

Wspomniany kryzys męskości mający miejsce u progu XX wieku stanowił reakcję na rozmycie się tak głęboko zakorzonego w kulturze podziału ról płciowych.

Początek XX wieku przynosi nie tylko początki demokratyzacji rodziny, ale także umożliwia jej pogłębiony portret psychologiczny. Złagodzenie rygorystycz-nego, wartościującego podejścia do kwestii obyczajowych, w tym erotycznych, pozwala odkryć inne niż dotychczas aspekty funkcjonowania rodziny w literatu-rze. Pewną nowością jest pojawienie się powieści środowiskowej, w której *expli-cite* mówi się o tematach dotąd nieporuszanych (*Przemiany rodziny polskiej* 1975: 91–94). Interesującym momentem w dziejach wizerunku rodziny w literaturze polskiej omawianego okresu wydaje się pogranicze epok, z twórczością Marii Dąbrowskiej i Zofii Nałkowskiej na czele. Widać wówczas, jak ewoluuje model patriarchalny, zwłaszcza wśród inteligencji i zamożnych mieszczan. W warstwach plebejskich długo utrzymuje się jednak stary porządek, co można zaobserwować w utworach Poli Gojawiczyńskiej, a także u Stefana Żeromskiego w *Przedwiośniu* czy – później – w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Zyskujące na popularności prądy, takie jak personalizm, bergsonizm, intuicjonizm czy freudyzm nie pozostają bez wpływu na rozwój literatury, także w kwestiach dotyczących rodziny wiele się zmienia. Najistotniejsza staje się perspektywa psychologiczna, co świetnie widać choćby w twórczości Marii Kuncewiczowej, Zofii Nałkowskiej czy Heleny Boguszewskiej⁴⁴. *Cudzoziemka*, będąca studium kobiety niespełnionej – w miłości, w sztuce, w macierzyństwie – to doskonały przykład innego, nowego spojrzenia na życie rodzinne w literaturze⁴⁵.

Warto zauważyć, że erozja modelu patriarchalnego odsłania przede wszystkim kobiety jako bohaterki literackie. Na korzyść płci pięknej następuje demokra-tyzacja w relacjach damsko-męskich, a także na linii kobieta–świat zewnętrzny. Podobne zmiany można zaobserwować w relacjach między rodzicami i dziećmi – dobrą egzemplifikacją wydaje się *Przymierze z dzieckiem* Marii Kuncewiczowej, które – po pierwsze – napisane zostało przez kobietę w czasie, gdy o macierzyń-

⁴⁴ Na temat roli kobiety w małżeństwie i społeczeństwie w prozie Zofii Nałkowskiej pisze Magdalena Rembowska-Płuciennik (Rembowska-Płuciennik 2005).

⁴⁵ Choć Maria Kuncewiczowa odżegnywała się od tego, *Cudzoziemka* wpisuje się, jak się wydaje, w nurt powieści zainspirowanych psychoanalizą Freudowską. Zob. list Marii Kuncewiczowej do Stanisława Żaka z 24 lutego 1965 roku (Żak 1973: 59) i recenzję autorstwa Brunona Schulza *Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewi-czowej)* (Schulz 1964).

stwie wypowiedali się głównie mężczyźni, a po drugie, nie staje się wyłącznie apoteozą rodzicielstwa. Skoncentrowanie się na relacji rodzice–dzieci jest efektem, a zarazem przyczyną zawężania się kręgu rodzinnego: dalsi krewni stają się coraz mniej istotni, podobnie jak powinowaci i pozostali ludzie z otoczenia trójkąta matka–ojciec–dzieci. Niewiele śladów pozostaje już po wielopokoleniowych XIX-wiecznych rodzinach.

Rozdźwięk można zauważyć nie tylko w figurze Matki Polki, ale również patriarchalnego Ojca. Młodopolska dramaturgia Gabrieli Zapolskiej, Tadeusza Rittnera, Włodzimierza Perzyńskiego czy Jana Augusta Kisielewskiego przynosi już nieco inne spojrzenie na wizerunek ojca, a jeszcze więcej znaków schyłku tej figury, a przynajmniej jej niejednoznaczności, można dostrzec w twórczości reprezentantów awangardy, o czym pisze Magdalena Wasąg w rozprawie *W cieniu ojca*:

Fantazmat ojca wprowadza w krąg nierozstrzygalnych ważnych pytań – o znaczenie tradycji, dziedziczenia, naśladownictwa, a także o sferę wolności i niezależności w życiu ojca i syna. Międzywojenna awangardowa proza ponawiała te pytania za pomocą innowacyjnego języka i form narracyjnych (Wasąg 2019: 175).

W przypadku Brunona Schulza, którego Ojciec z Drohobycza stanowi fantazmat sam w sobie, do kwestii czysto rodzinnych dochodzą te związane z tożsamością etniczną i narodową – relacja ojciec–syn jest naznaczona darem/piętnem żydowskiego pochodzenia, mierzenia się z wielowiekową tradycją i pragnieniem asymilacji. Freudowskie zabicie Ojca miało być początkiem własnej drogi, ku nowoczesności i innym, nietradycyjnym wyborom, również pisarskim.

Model patriarchalny, mimo lekkich pęknięć, ma się dobrze w literaturze powojennej i PRL-owskiej, zwłaszcza gdy dominującą narracją jest socrealizm. O literaturze lat 50. XX wieku, m.in. w kontekście relacji rodzinnych, pisze Karolina Sałdecka:

Kiedy w powieściach mowa o małżeństwie, w przypadku par mających za sobą już dłuższy staż związek jest pojmowany jako ostoja, gwarant bezpieczeństwa, nieustające wsparcie (zwłaszcza dla mężczyzny; w powieściach poszczecińskich mężczyźni zwykle nie wspierają ani nie motywują do działania kobiet). W takich relacjach kobieta ma niewiele do powiedzenia, jej rola ogranicza się do podawania posiłków i słuchania opowiadań o pracy męża (Sałdecka 2013: 33).

Małżeństwo może trwać tylko wtedy, gdy umiejętnie łączy się w nim sprawy osobiste i sprawy partii. Relacje dwóch osób nie mają znaczenia w życiu kolektywnym.

Rozliczenie z PRL-em nieuchronnie wiedzie ku cezurze 1989 roku. Rozważania nad tym, czy ten ważny przełom miał wymiar wyłącznie społeczno-polityczny, czy jednak rzeczywiście wpłynął na powstającą wówczas literaturę, nie przynoszą jednej słusznej konkluzji. O podziale zdań wśród badaczy pisze Izabella Adamczewska, która sama wybiera określenie „literatura najmłodsza” dla

utworów powstających w ostatnim dwudziestolecu (Adamczewska 2011: 12–20). Trudno dziś nazwać literaturą najmłodszą twórczość autorów urodzonych w latach 60. czy 70. XX wieku – skoro na rynku pojawiają się utwory pisarzy, którzy przyszedli na świat w latach 90. i później. Jednak nazewnictwo nie jest tak istotne w kontekście moich rozważań, jak podawana w wątpliwą sama cezura 1989 roku. O wpływie transformacji ustrojowej na życie Polaków można mówić analogicznie jak o wpływie zaborów czy wojen w historii Polski: przekształcenia w obrębie instytucji państwowych, zmiany w demografii oraz postępująca emancypacja kobiet powodują, że ewoluuje również rodzina jako podstawowa komórka społeczna o określonym układzie ról i funkcjach.

W jednej z najnowszych publikacji naukowych poświęconych studiom postzależnościowym nad najnowszą polską literaturą Hanna Gosk przygląda się powieściom – *Innej duszy* Łukasza Orbitowskiego i *Ościom* Ignacego Karłowicza, pokazując, w jaki sposób bohaterowie postrzegają rzeczywistość III RP i transformację ustrojową; warto zwrócić tu uwagę na kwestię „milczącej większości”, a więc tej nieuwzględnianej w dominującej narracji, czyli dużej części przeciętnych polskich rodzin (Gosk 2019: 168).

Literatura ostatniego dwudziestopięcioletnia jest zarówno świadkiem, jak i sprawozdawcą czy komentatorem przemian, jakie dokonały się po transformacji. Lata 1990–2007 to wzrost znaczenia pracy zawodowej kobiet, który znajduje odzwierciedlenie w różnych typach utworów – i w powieściach popularnych, i w wysokoartystycznych. Literatura popularna jest o tyle interesująca, że ukazuje skutki zmian w sposób bezpośredni, a więc opisuje wizerunki pracujących bohaterek, żon i matek. Mariola Szybalska-Taraszkiewicz wymienia w tym kontekście autorki powieści, takie jak Małgorzata Musierowicz, Katarzyna Grochola, Małgorzata Kalicińska, Hanka Lemańska, Izabela Sowa, Monika Szwaia (Szybalska-Taraszkiewicz 2012: 173).

Z czym jednak wiąże się wejście kobiet na rynek pracy w utworach „kobietach”?⁴⁶ Problem ten porusza Agnieszka Mrozik, pisząc o powieściach Kalicińskiej, głównie o *Domu nad rozlewiskiem*, czyli pierwszej części popularnego cyklu⁴⁷. Badaczka stwierdza, że – podobnie jak w utworach Grocholi – ilustracja przemian ogranicza się do pokazania pewnej niewielkiej aktywności kobiet, „drobnej kobiecej przedsiębiorczości”, a gratyfikacją za samodzielność i pracę bohaterek jest związek z wybranym mężczyzną (Mrozik 2009: 25). Kobieta powinna jednak zachować umiar w samorealizacji, ponieważ zbyt zaangażowanie na polu zawodowym może doprowadzić do rozpadu relacji osobistych. Jak zauważa Mrozik:

⁴⁶ Więcej o kategorii pisarstwa kobiecego i powieści Kalicińskiej piszę w części analitycznej, tutaj ograniczając się do zasygnalizowania zagadnienia.

⁴⁷ Tego typu opowieści o ucieczce z dużego miasta na prowincję mają już swoją nazwę – *downshifting narratives* (Mrozik 2009).

Tego typu historie przyczyniają się do ugruntowania starego podziału na sferę męską (publiczną, związaną z pieniędzmi i uznaniem) oraz kobiecą (prywatną, nisko dochodową i bez prestiżu) (Mrozik 2009: 26).

Bohaterki, mimo że realizują się zawodowo, czują się „niekompletne”, gdy w ich życiu nie ma mężczyzny.

Proza Kalicińskiej zapoczątkowała kobiecą falę powrotów do siedlisk, co prawda matrylinearną, ale reprezentującą specyficzny rodzaj „feminizmu” – oparty na utrwalaniu określonych ról kobiecych i męskich (kobieta – natura, mężczyzna – technika, kultura, cywilizacja; kobieta – osadniczka, mężczyzna – myśliwy; kobieta – kapłanka domowego ogniska, mężczyzna – kolonizator i zdobywca). Oczywiście ma punkty wspólne z postulatami feministek reprezentujących tzw. drugą falę, ale podkreślanie różnic między płciami nie służy tu dowartościowaniu kobiet. Tak więc swoboda seksualna, przelotne związki i seks owszem, są dozwolone, ale szczęście bohaterki mogą odnaleźć tylko w miłości, a romansu z żonatym mężczyzną zawsze winna jest kobieta. Katarzyna Grochola wręcz krytykowała feminizm jako zjawisko szkodliwe, natomiast Kalicińska akceptuje go, ale tylko w tej zachowawczej, „normalnej” postaci, nie zaś jako radykalny feminizm polityczny (Mrozik 2009: 25). Wydawać by się mogło, że pokolenia wychowane na powieściach Stanisławy Fleszarowej-Muskat kontynuują tę linię literatury popularnej, którą znają, zmieniając tylko realia i dodając minimum „feminizmu”. Szerzej na temat kobiecej literatury popularnej piszę we wprowadzeniu do analiz konwencjonalnych sag rodzinnych, jednak jest to zjawisko znaczące w budowaniu modelu relacji (nie)partnerskich i rodzinnych – dlatego warto wspomnieć o nim w kontekście przemian lat 90.

Połowa lat 90. XX wieku przyniosła literaturze o rodzinie twórczość m.in. Manueli Gretkowskiej, Izabeli Filipiak, Olgi Tokarczuk, Stefana Chwina, Magdaleny Tulli, Anny Nasiłowskiej, Tomka Tryzny czy Marka Bieńczyka. Według Przemysława Czaplińskiego ta pierwsza fala narracji o rodzinie po 1989 roku trwała aż do *Gnoju* Wojciecha Kuczoka. Jak pisze badacz:

[...] rodzina okazywała się instytucją funkcjonującą bezrefleksyjnie: dziedziczona w swoim kształcie i podziale ról, utrzymywała złe i dobre rozwiązania bez kształtowania jakichkolwiek mechanizmów naprawczych (Czapliński 2015: 382–383).

Mowa tutaj o „patologii w normie” – nie mamy bowiem do czynienia z alkoholizmem, przemocą fizyczną, biedą, lecz z innego rodzaju zaburzeniami, takimi jakie zdają się kryć w normalności (oziębłość emocjonalna, nieokazywanie uczuć, nadużycie autorytetu ojcowskiego, a w bardziej skrajnych przypadkach molestowanie seksualne dzieci czy przemoc psychofizyczna). Tę falę zamykają właśnie „autobiograficzne” utwory Kuczoka i Halszki Opfer, przy czym ta ostatnia w głośnym utworze *Kato-tata. Nie-pamiętnik* najodważniej przekroczyła granicę tabu społecznego.

Model pisarstwa kobiecego wyrastający z połowy lat 90. XX wieku przekraczał, jak się wydaje, granice. Silne i samostanowiące o sobie bohaterki, wyzwolone seksualnie, niebojące się wyrazić sprzeciwu wobec powszechnie akceptowanych wartości nie wytrzymują jednak próby czasu. Agnieszka Nęcka pisze wręcz o pseudoemacytacji i pozornym przekraczaniu granic:

Dość wspomnieć niby-pornograficzną Hannę Samson, niby-postępową Manuę Gretkowską i Grażynę Plebanek, prezentujące, najogólniej rzecz ujmując, wspierane przez kolorowe magazyny bądź „Wysokie Obcasy” modę na krytykę patriarchy, ale krytykę – dopowiedzmy od razu – „kontrolowaną” (Nęcka 2011: 246).

Upraszczenie, afirmacja wyzwolenia poprzez swobodne zachowania seksualne, bezrefleksyjne obwinianie katolicyzmu o frustracje rodzinno-mażeńskie i „proponowanie kobiecej sztamy” to niektóre zarzuty badaczki wobec tej prozy, z którymi można się zgodzić. O kobiecych narracjach rodzinnych tego okresu pisze także Arleta Galant, biorąc na warsztat utwory Izabeli Filipiak, Zyty Rudzkiej i Małgorzaty Holender, i konkluduje:

Poetyka kobiecej amnezji bywa zatem różna, lecz jej narracyjna „polityka”, lub też: pragmatyka, pozostaje wspólna – antyrodzinna; niezależnie od tego, czy rodzina będzie/jest „wspólnotą” z powodów mitycznych, psychoanalitycznych, czy też jest tworem, a nawet: potworem, umowy społecznej (Galant 2010: 52).

Mniej lub bardziej udana krytyka patriarchalnej rodziny dominuje w polskiej literaturze głównego nurtu po 1989 roku, mimo nostalgicznych powrotów do siedlisk niepodzielnie panujących w literaturze popularnej.

Kolejna fala wyróżniona przez Czaplińskiego, jeśliby pozostać przy tym funkcjonalnym podziale, to dzieła, na gruncie których wyrastają wybrane przeze mnie do analizy powieści rodzinne kontestujące tradycyjny wzorzec sagi i rodzinności. Są to utwory delegitymizujące ojca, obnażające wypaczenie jego autorytetu (opartego na przemoc) i denaturalizujące postać matki (macierzyństwo nie jest naturalne, kobieta nie czuje się do niego przygotowana, matka zdominowana jest przez ojca; bierna, a zarazem okrutna dla dzieci, toksyczna). Badacz zwraca uwagę:

Ciekawa zmiana, którą powieści te zaproponowały polegała na wyzwoleniu kobiety z matki, czyli na wydobyciu człowieka z roli społecznej [...], pokazywano koszt ponoszony przez wszystkich, którzy sądzą, że kobieta rodzi się do rodzienia, że kocha dziecko od poczęcia i że potrafi się nim opiekować z natury (Czapliński 2015: 398).

Można wskazać tu utwory Ewy Anny Madeyskiej, Sylwii Chutnik czy Joanny Bator. Autorki te sięgają częstokroć po mit Matki Polski i re-interpretują go, obnażając paradoksy, jakie w sobie kryje.

Modele ról w rodzinie stanowią jeden z najistotniejszych wątków w kontekście moich rozważań, a „pożegnania z Matką Polką” świadczą o potrzebie ich przepracowania przede wszystkim przez pisarki. Agnieszka Mrozik w *Akuszerekach transformacji* pisze jednak nie tylko o kobietach – kryzys męskości po 1989 roku stanowi ważny motyw w literaturze; można znaleźć go m.in. w powieściach: *Plac zabaw* Marka Kochana, *Gnój* Wojciecha Kuczoka czy *Białoczerwony* Dawida Bienkowskiego. Masowe dołączenie kobiet do rynku pracy, przemiany ekonomiczne, polityczne (koniec zaborów i wojen), postępująca emancypacja w sferze obyczajowej sprawiły, iż utrwalony w historii wzorzec *macho* stał się jeszcze trudniejszy do utrzymania (Mrozik 2012a: 354–377; Baidinter 1993; Melosik 2006).

Literaturę o tematyce rodzinnej – powstającą w ostatnich latach – tak komentuje z kolei Konrad Zych, zwracając uwagę na stały motyw:

Literatura polska coraz wyraźniej skłania się ku obrachunkom rodzinnym. Po ten temat – stary jak świat – sięga zarówno najmłodsze pokolenie twórców, jak i autorzy starsi, urodzeni w połowie lat 70. Powstające książki nie przynoszą jednak, niestety, ani pogłębionego opisu socjologicznego, ani, tym bardziej, psychologicznie dopracowanych portretów Polaków końca XX i początku XXI wieku. Raczej w prosty sposób odwracają tołstojowski koncept: wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda ukrywa swoje nieszczęście pod grubą warstwą kłamstw, przemocy i milczenia (Zych 2016: b.s.).

Krytyk zauważa, że w utworach poruszających kwestie tożsamości i jej związku z genealogią panuje tendencja do wyrównywania rachunków i demonstracyjnego odcinania się przez protagonistów od korzeni. Jako przykłady służą tu m.in. *Cudze meble* Magdaleny Miecznickiej, *Bura i szal* Aleksandry Zielińskiej i *Portret trumienny* Kuby Wojtaszczyka. Wydaje się, że model krytyki totalnej i niedającej niczego w zamian nie dotyczy tylko popfeministycznych⁴⁸ narracji kobiecych schyłku XX i początku XXI wieku. Koniec patriarchy? Owszem, ale co dalej? Czy przyszedł czas na alternatywne rozwiązania i nowe modele rodziny?

W Polsce wciąż trudno sobie wyobrazić powieść, w której wychowywanie dziecka przez dwóch mężczyzn lub dwie kobiety będzie zjawiskiem tak naturalnym jak u małżeństw mieszanych. W czytelniku może budzić zdziwienie sytuacja z powieści Paula G. Tremblaya *Chata na krańcu świata* (2018), skądinąd zupełnie niezwiązanej z sagowością, będącą horrorem z postapokaliptycznym tłem: mamy bowiem do czynienia z utworem, w którym dwaj mężczyźni wychowują córkę, a fakt ten nie ma żadnego wpływu na fabułę; jeden z nich równie dobrze mógłby być kobietą. Można zadać pytanie, czy tak naturalne występowanie nowych modeli rodziny w polskiej literaturze jest możliwe?

⁴⁸ Do tego terminu powrócę w kolejnej części książki.

Dziś w Polsce rodzina monoparentalna wciąż jest nazywana rodziną niepełną, choć powoli zmienia się podejście badaczy do tego zjawiska. Pierwszy termin zaczyna przeważać, a samotne rodzicielstwo jawi się jako wybór, nie ułomność. Ślady tej zmiany w aksjologii rodziny możemy znaleźć choćby w pisarstwie Joanny Bator – nieobecność jednego z rodziców zmienia życie dzieci na lepsze, a samotne rodzicielstwo, chociaż wiąże się z problemami natury materialnej albo/i ostracyzmem społecznym, okazuje się bardziej satysfakcjonujące niż dysfunkcyjny związek. Interesujący, także moralnie, jest wątek Barbary przedstawiony w *Gorzko, gorzko* (2020). Decyzja, by usunąć z drogi partnera, który bynajmniej nie dopełniał rodziny w pozytywnym znaczeniu tego słowa, nie spotyka się z potępieniem ze strony narratorki. Rodzina złożona z trzech pokoleń kobiet nie jest przecież heteronormatywna ani tym bardziej patriarcalna, co nie znaczy, że nie dostarcza dobrych wzorców.

Patchworkowa rodzina składająca się z rodziców i dzieci z poprzednich związków partnerów to dziś nic nadzwyczajnego, podobnie jak brak potomstwa. Być może więc najbliższe lata przyniosą jeszcze wyraźniejsze przekształcenia modelu rodziny, jaki znajdujemy w polskiej literaturze. Można mieć nadzieję, że będą stanowiły fopoczętę zmian w społeczeństwie.

3.3.4. Rodzinne (auto)biografie

Nurt biograficzny i autobiograficzny zajmuje mnie tylko w niewielkim stopniu, podobnie jak utwory dokumentalizowane, jednak warto wspomnieć o ustaleniach Małgorzaty Czermińskiej, Tatiany Czerskiej, Aleksandry Grzemskiej, Ingi Iwasiów, Violetty Julkowskiej, Ewy Kraskowskiej, Agnieszki Mrozik i Anny Pekaniec, do których publikacji odsyłam jako do obszernego źródła wiedzy o tego typu twórczości (zob. Czermińska 1978; Czerska 2011; Grzemska 2020, Iwasiów 2018; Julkowska 2018; Kraskowska 2018; Mrozik 2012a; Pekaniec 2013, 2020)⁴⁹.

Dla rozważań o wizerunku rodziny istotna jest wizja domu rodzinnego, jaka wylania się z tekstów autobiograficznych rozmaitych pisarzy. Małgorzata Czermińska wyróżnia trzy sposoby pisania o dzieciństwie:

- tradycję idylli, gawędy szlacheckiej, pamiętnika i powieści społeczno-obyczajowej, w których dom rodzinny jawi się jako Arkadia, np. w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Melchiora Wańkowicza, Władysława Jana Grabskiego, Jana Sztudyngera, Jana Parandowskiego,

- podjęcie tej tradycji nie tylko jako kontynuacji, ale jej kwestionowanie, z czego wynika ambiwalentny stosunek do mitu dzieciństwa, np. w pisarstwie Stanisława Lema, Jadwigi Żylińskiej czy Andrzeja Stojowskiego,

⁴⁹ O prozie niefikcjonalnej w kontekście genologii ciekawie pisze z kolei Grzegorz Grochowski (Grochowski 2018).

– potraktowanie arkadyjskiego mitu dzieciństwa jako negatywnego punktu wyjścia, obiektu polemiki, np. u Kazimierza Brandysa i Andrzeja Kijowskiego (Czermińska 1978: 231).

Dla niektórych autorów ogród dzieciństwa okazuje się rajski, odsyła do ogrodu zamkniętego i średniowiecznego toposu, w którym Madonna opiekuje się Dzieciątkiem. Na uwagę zasługuje też obraz jałowej pustyni, przeciwieństwa raju, jak w *Małej Księdze* Brandysa (Czermińska 1978: 235–238). Przestrzeń przedstawiona w narracjach o dzieciństwie jest uporządkowana według czterech koncentrycznie ułożonych obszarów – każdy kolejny większy od poprzedniego. Pierwszy stanowi dom, sytuuje się w centrum (to najczęściej miejsce urodzenia). Dalej znajduje się obejście gospodarskie i ogród, sad lub park – obszar ściśle związany z domem. Kolejny krąg to znana okolica, np. wieś lub sąsiednie miasteczko albo obszar miasta. Jako czwartą Czermińska wymienia przestrzeń nieprzedstawioną, czyli nieznaną wielki świat, nieskończoną „resztę” (Czermińska 1978: 231–233)⁵⁰.

Agnieszka Mrozik koncentruje się na autobiografiach i biografiach – czy też „(auto)biografiach”, jak stwierdza – kobiet, dla których punktem wyjścia była patriarchalna struktura wielopokoleniowej rodziny. Po przekształceniach społeczno-politycznych struktura ta ulega zmianie – kobiety muszą przejąć dotychczas przypisane mężczyznom role (Mrozik 2012a: 322). Badaczka odkrywa w tekstach kobiet rysy na XIX-wiecznym wzorcu patriarchalnej rodziny, z którego się wywodzą. Mowa o twórczości autorek, takich jak Ewa Kuryluk, Joanna Olczak-Ronikier, Agata Tuszyńska, Roma Ligocka czy Anda Rottenberg. To kobiety stanowią swego rodzaju centrum opowieści rodzinnych. Z jednej strony, jak zauważa Mrozik, „rozpuszczają się” w nich i grają służebną rolę wobec opowiadania, zaś z drugiej – daje im ono poczucie władzy nad pamięcią i siłę (Mrozik 2012a: 321).

Aleksandra Grzemska, analizując opowieści autorstwa córek o matkach, stwierdza:

Umiejscowienie auto/biografek, ich światopogląd oraz przekonania polityczne determinują odtwarzanie życiorysów matek (czy też części rodziny) i transkrypcję ich doświadczeń, warunkują optykę odpamiętywania przeszłości, przypominania lub budowania na nowo portretów bliskich, ale jednocześnie łączą się z różnymi strategiami autobiograficznymi, w których nie brak mistyfikacji, autofikcji czy autokreacji (Grzemska 2020: 9–10).

⁵⁰ Szczególnie interesujące wydają się badania nad narracjami prowadzonymi z perspektywy kobiet. To głównie im poświęcają uwagę wspomiane powyżej badaczki: Tatiana Czerska, Aleksandra Grzemska, Inga Iwasiów, Ewa Kraskowska, Agnieszka Mrozik i Anna Pekaniec.

To właśnie historie kobiet wypełniają puste miejsca w historii⁵¹ – nieobecne i niedopowiedziane przyjmuje w nich konkretne, cielesne formy. Inga Iwasiów pisze o wypełnianiu genealogicznych luk (Iwasiów 2018: 291) i zastępowaniu męskich linii matryliniami, które ma miejsce zarówno w twórczości autobiograficznej i biograficznej, jak i w sagach rodzinnych fikcjonalnych. „Autobiografia miała być przestrzenią wolną od skostniałych konstrukcji politycznych i kulturowych, miejscem namysłu nad tożsamością” – zauważa badaczka (Iwasiów 2018: 292–293), a Anna Pekaniec dodaje:

Literatura dokumentu osobistego kobiet staje się ważnym narzędziem rewidacji, znosi bowiem milczenie i/lub repetycję nie-własnego-języka na rzecz wywołania z milczenia, prób szukania sposobu opowiedzenia o sobie, wyjścia z ukrycia (Pekaniec 2020: 11).

Należy oczywiście pamiętać, że dominująca i krytykowana męska (czy raczej: patriarchalna) perspektywa stanowi wciąż istotny kontekst budowania i odczytywania również współczesnych opowieści rodzinnych.

Do ustaleń wspomnianych badaczek jeszcze powrócę, bo choć dotyczą tekstów jawnie autobiograficznych, można je odnieść także do powieści, których autorki – bo są to głównie kobiety – nie ujawniają nawiązań do swoich losów czy też nawiązań tych w ogóle nie ma. Zdaniem Czerskiej: „Historia przedstawiana w narracjach osobistych kobiet to dzieje własne i rodziny, traktowane nie jako zamknięta przeszłość, ale jako zjawiska oddziałujące na teraźniejszość, na tożsamość autorek” (Czerska 2011: 272). *Herstory* to zatem obraz określonego czasu i jego wpływu na ludzi – biografia rodziny okazuje się warunkiem i wyznacznikiem konstruowania własnej tożsamości.

* * *

Spośród utworów poruszających temat rodziny, relacji międzypokoleniowych, modeli ról w życiu rodzinnymi – które ukazały się w ciągu kilkunastu ostatnich lat – najbardziej interesują mnie te nawiązujące do sagi rodzinnej (jako

⁵¹ Nie poświęcam oddzielnej części konceptowi herstorii (ang. *herstory*), odsyłam do publikacji na ten temat (Walczeńska 1992; Domańska 1994; Kusiak 1995; *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* 2014). W jednym z najnowszych opracowań poruszających zagadnienie herstorii, autorstwa Anny Pekaniec, czytamy: „Historia z sygnaturą kobiety stanowi alternatywę dla wielowiekowych, męskocentrycznych relacji, a przede wszystkim jest równoważna względem nich. Skoncentrowane często na pomijanych przez historiografów faktach, bagatelizowanych szczegółach i mało eksponowanych aspektach życia, opowieści kobiet o kobietach (i nie tylko o nich) uzupełniają narracje oficjalne, przede wszystkim pozwalają na rekonstrukcję widzenia świata – kultury oraz literatury – przez piszące biografie...” (Pekaniec 2020: 41–42).

kontynuacje, polemiki, a nawet deprecjonujące samo pojęcie rodziny i przepisujące klasyczny model gatunku). Trudno zignorować fakt, że wśród autorów takich powieści przeważają głosy żeńskie. Dlaczego kobiety przerwały milczenie, czemu do odzyskania prawa do opowieści wybrały formułę sagi i co z tego wynika – te pytania stanowią podstawę moich dalszych rozważań. Inny ważny aspekt to stosunek autorów i autorek do historii, przy czym konstruktywne wydaje się często przywoływane rozróżnienie na mikro- i makrohistorię, czy też historię i Wielką Historię, dziś już nieco ironicznie pisaną wielką literą.

Do analizy wybieram utwory – nie tylko powieści – reprezentujące zarówno literaturę popularną, jak i literaturę wysoką, a także te balansujące na granicy, którą określam mianem literatury środka. Zdając sobie sprawę z rozległości materiału badawczego i z możliwości innych kryteriów wyboru (interesująca mogłaby być optyka regionalna postulowana przez Inge Iwasiów z uwzględnieniem pisarek, takich jak Anna Boniecka, Nina Rydzewska czy Irena Dowgielewicz), proponuję jednak zestaw utworów pozwalający pokazać (niemal) pełną rozpiętość przekształceń, jakim podlega tradycyjny model sagi rodzinnej w literaturze najnowszej. Jego elementy – również ciekawie przepisane – obecne są w polskiej literaturze gatunkowej, choćby w dynamicznie rozwijającej się powieści kryminalnej (twórczość: Anny Kańtoch, Zygmunta Miłoszewskiego), historycznej (powieści Elżbiety Cherezińskiej), obyczajowej/społecznej (powieści Ingi Iwasiów, Marka Kochana, Zośki Papużanki, Sylwii Chutnik) czy w literaturze dziecięcej (książki z cyklu *Małe Licho* Marty Kisiel). W końcu żyjemy i opowiadamy sagą, choć nie zawsze jesteśmy tego świadomi. Traktujemy ją w różny sposób, w znanej konwencji albo nadajemy jej całkiem nowe znaczenia.

CZEŚĆ III

SAGI POWIEŚCIOWE KONWENCJONALNE

*jeśli ktoś dysponuje losem, to mężczyzna.
jeśli kogoś dotyka los, to kobietę*

Elfriede Jelinek, *Amatorki* (wyd. pol. 2005)

ROZDZIAŁ 1

GDZIE KOŃCZY SIĘ ROMANS? POPULARNA LITERATURA KOBIECA

W *Słowniku literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego w układzie systematycznym znaleźć można hasło ‘powieść rodzinna’ w obrębie popularnej literatury społeczno-obyczajowej. Wyróżniono także kategorię o nazwie „literatura miłosno-romansowa, erotyka”, w której z kolei znalazły się hasła, takie jak ‘romans’, ‘Katarzyna Grochola’ czy ‘Helen Fielding’ (zob. *Słownik literatury popularnej* 2006). Szeroko rozumiana literatura kobieca sytuuje się zatem gdzieś na pograniczu tych dwóch kategorii. Od wydania owego słownika – nadal jednego z niewielu opracowań poświęconych wyłącznie literaturze popularnej – minęło ponad dziesięć lat. W tym czasie pisarstwo kobiet wykroczyło poza wspomniane ramy gatunkowe. Analizując rynek książki, łatwo zauważyć, że do gatunków „kobiecych” dołączył choćby kryminał, kojarzący się wcześniej z literaturą tworzoną przez mężczyzn (poza Agathą Christie, rzecz jasna, która jednakże pisała powieści i opowiadania o stosunkowo „lekkim” charakterze; nie da się tu także pominąć znaku epoki). Dziś wystarczy prześledzić ofertę księgarń stacjonarnych i internetowych, by zauważyć, iż zarówno wśród autorów, jak i czytelników powieści kryminalnych zaczynają dominować kobiety. Symptomatyczne wydają się promocje, jakie pojawiają się na rynku księgarskim z okazji Dnia Kobiet – w ten dzień można kupić taniej gatunki, takie jak powieść obyczajowa, romans oraz właśnie kryminał, przy czym widać, że czytelniczki sięgają najchętniej po romanse i, od niedawna, po literaturę erotyczną¹. Nikt nie oferuje akurat kobietom tańszego reportażu, horroru czy literatury *science-fiction*. W brytyjskim słowniku literatury popularnej Kate Mitchell, pisząc o płci w związku z pisarstwem i czytelnictwem, wskazuje na gatunki, takie jak thriller czy powieść przygodowa, zaliczając je nadal do „męskich”. Wspomina zaś, na zasadzie wyjątku czy też *novum*, o literaturze lesbijskiej oraz fantastyce naukowej dla kobiet (Mitchell 2012: 135–138). Podział na gatunki „męskie” i „kobiece” wydaje się wciąż dobrze zadomowiony w dyskursie i pojmowaniu odbiorców literatury, a także w ofercie rynku wydawniczego.

Próby odejścia od tego stereotypowego podziału niekiedy okazują się nieopracowane i łatwo wpaść w inne pułapki. W czasopiśmie „Elle” czytamy:

¹ Zob. Ranking e-booków wybieranych przez kobiety, *E-czytelniczki wybierają zmysłową literaturę*, <https://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/e-czytelniczki-wybieraja-zmyslowa-literature/> (dostęp: 13.08.2021).

Badania pokazują, że statystycznie kobiety czytają częściej niż mężczyźni. Mimo to hasło 'literatura kobieca' wielu osobom kojarzy się z *harlequinami* i lekkimi romansidłami bez głębszego przesłania. Wbrew tym stereotypom, wiele powieści dla pań, to prawdziwe arcydzieła literackie².

Autor lub autorka zestawienia wymienia m.in. *Opowieść podręcznej* Margaret Atwood i opisuje ją jako „książkę dla kobiet”, choć wydawać by się mogło, że to powieść w równej mierze dla mężczyzn... a może nawet bardziej dla nich? Próby takich rozstrzygnięć nie przynoszą konsensusu. Badaczka literatury popularnej Bernadetta Darska pisze:

Sięgając po powieści popularne, częściej oczekujemy powtórzenia niż zaskoczenia i zmiany. Etykieta gatunkowa pozwala na zbudowanie specyficznego sojuszu między autorem, czytelnikiem, wydawcą, ale i sprzedawcą książki. Nabywca powieści otrzymuje zwielokrotnione potwierdzenie, że sięgając po prozę kobiecą, literaturę fantasy lub kryminał, zapewnia sobie jasno i czytelnie zdefiniowane emocje (Darska 2017: 46).

Spostrzeżenia Darskiej dotyczą sedna problemu, na jaki napotyka badacz chcący zajmować się literaturą popularną – trudno uniknąć kontekstów dyskursu medialnego, pijaru, sieci wzajemnych powiązań. Literaturoznawca staje przez wyborem: albo skoncentruje się na materiale literackim, ryzykując pominięcie istotnych dla wyników analiz aspektów, albo będzie zmuszony poszerzyć zakres działań i wkroczyć na teren dyscyplin, takich jak socjologia, antropologia, bibliologia czy ekonomia. Warto w tym miejscu wrócić do genologii kulturowej, która pozwala wyjść poza tradycyjne narzędzia literaturoznawcze.

Jakub Zdzisław Lichański stawia następującą hipotezę:

5. Literatura popularna jest: a) silnie zależna od oczekiwań odbiorców i/lub rynku wydawniczego oraz b) związana z aktualnym życiem społecznym. [...] Oto dla literatury wysokoartystycznej nigdy nie zachodzi punkt 5a (Lichański 2014: 35).

Silny związek z aktualnym życiem społecznym jest bardzo ważny dla sagi rodzinnej. O podziale na literaturę (czy też szerzej: kulturę) popularną i wysokoartystyczną można by długo dyskutować, a takie debaty toczą się w świecie nauki już od lat, jednak teza Lichańskiego wydaje się dobrym punktem wyjścia do określenia zasygnalizowanego już podziału. Saga rodzinna może być zarówno powieścią popularną, jak i wysokoartystyczną, ponieważ zawsze wiąże się z ak-

² *Książki dla kobiet: ambitna literatura kobieca, po którą warto sięgnąć (ranking)*, <https://www.elle.pl/artukul/ksiazki-dla-kobiet-ambitna-literatura-kobieca-po-ktora-warto-siegnac-ranking> (dostęp: 13.08.2021).

tualnym życiem społecznym, nie zawsze jednak konstruowana jest tak, jak być może oczekiwaby tego masowy odbiorca.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na sposób, w jaki gatunek ten koresponduje z tradycyjną powieścią rodzinną – relacje te są inne w utworach popularnych, inne zaś w powieściach, które można by zaliczyć do tzw. literatury wysokiej. Zdaje sobie sprawę z karkołomności stosowania podziału na literaturę „niską” (czy lepiej: popularną) i „wysoką” i z całego wachlarza możliwości pośrednich. Pozostaje to jednak podział, który obnaża schematyczność myślenia o kulturze i pozwala zaobserwować zmiany zachodzące w obrębie gatunku literackiego. Wydaje się, że lepszymi egzemplifikacjami byłyby utwory z kręgu literatury artystycznej, jako te z założenia bardziej krytyczne i otwarte na przeobrażenia, a także niezależne (choć to oczywiście kwestia dyskusyjna) od humorów rynku wydawniczego.

Zbadanie wyłącznie powieści wysokoartystycznych nie dałoby jednak pełnego obrazu – trudno się nie zgodzić z Jakubem Zdzisławem Lichańskim, który twierdzi:

Nie ulega obecnie najmniejszej wątpliwości, iż właśnie literatura popularna tak naprawdę pozostaje jedyną, o której na pewno można powiedzieć, że jest czytana, i to w dość szerokim kręgu odbiorców (Lichański 2014: 22).

Podobną opinię wyraża Ewa Kraskowska, charakteryzując współczesnego odbiorcę beletrystyki w Polsce:

Statystycznie rzecz biorąc, współczesny odbiorca beletrystyki, *fiction*, jest: a) kobietą; b) czytelnikiem młodzieżowym i/lub miłośnikiem literatury gatunku (*fantasy*, *science-fiction*, *political thriller* itp.); c) dorosłym mężczyzną zajmującym się profesjonalnie literaturą (pisarzem, krytykiem, tłumaczem, literaturoznawcą lub studentem literaturoznawstwa itp.). Utworów dramatycznych nie czyta nikt poza ludźmi z branży teatralnej, zaś utwory poetyckie... cóż, tu sprawa jest nadzwyczaj delikatna ze względu na szczególnie, niemal sakralny status tej dziedziny twórczości, jednak z grubsza można założyć, że – przynajmniej w Polsce – poezję czytają (i lubią) niektórzy, pod warunkiem, że jest to poezja Szymborskiej bądź Twardowskiego (Kraskowska 2007: 19).

Wychodzenie naprzeciw oczekiwaniom odbiorców sprawia, że rynek zalewa fala podobnych do siebie utworów literackich, które powielają określone schematy fabularne, typy bohaterów czy sposób prowadzenia narracji. W przypadku sag gros współcześnie wydawanych powieści rodzinnych stanowi literatura popularna, dlatego też nie sposób ich pominąć, mówiąc o przeobrażeniach genologicznych. Mimo iż zmiany w stosunku do tradycyjnego modelu sagi są w nich mniej wyraźne niż w drugiej grupie powieści, tzw. wysokich, można je zaobserwować i warto się im przyjrzeć, by móc porównać zakres ewolucji w obu grupach. Zgadza się ze stanowiskiem badaczy, którzy uważają, że warto, a wręcz należy badać

literaturę popularną, gdyż coraz częściej to właśnie ona mówi najwięcej o potrzebach czytelników i wyznacza kierunek rozwoju rynku wydawniczego. Jak zauważa Kraskowska, być może zaczytująca się w romansach licealistka czy miłośniczka prozy kulinarnej znajdują się „u początku drogi, która doprowadzi je do bardziej koneserskich przedsięwzięć lekturowych” (Kraskowska 2015: 11) i warto wiedzieć, dokąd ta droga prowadzi, a – być może – mieć na tę drogę wpływ.

1.1. Kobiecte czy(li) feministyczne?

Historia nie pozostawia wątpliwości co do tego, że literatura była domeną męską, a jedyne, co świadczyło o jej „żeńskości” – to rodzaj gramatyczny. Socjologia literatury bada związki pomiędzy płcią a literaturą, śledząc zmiany, jakie zachodzą w tych relacjach. Wydaje się, że wciąż większość narracji to narracje linearne, a więc męskie (Klonowska 2012: 44), jednak obecność kobiet-autorek na rynku wydawniczym jest nieporównywalnie większa niż wtedy, gdy Virginia Woolf postulowała konieczność posiadania własnego pokoju.

Ewa Kraskowska, która najobszerniej opisała zagadnienie literatury kobiecej³ na gruncie polskim, postuluje postrzeganie kobiecości jako konwencji, a więc wyniku pewnej umowy między uczestnikami komunikacji literackiej (Kraskowska 2000: 204; Kraskowska 2003: 209); literatura kobieca/kobiecość literatury jest zatem – przede wszystkim – konwencją. Umowność terminu nie wyklucza możliwości stworzenia definicji, choćby nawet dość pojemnej i o nieostrych granicach.

Bernadetta Darska określa literaturę kobiecą jako „prozę pisaną przez kobiety i adresowaną do masowego kobiecego odbiorcy” (Darska 2014: 237), natomiast Kraskowska stwierdza, że jest to „przede wszystkim literatura adresowana do kobiet” (Kraskowska 2000: 205). Modelowa czytelniczka takich utworów to najczęściej kobieta dojrzała, dość dobrze wykształcona, ukształtowana przez tradycyjne i jednocześnie nowoczesne układy społeczne; zna postulaty feminizmu, choć nierzadko pobieżnie, co jest istotne w kontekście moich dalszych rozważań.

Nie da się przeprowadzić wyraźnego podziału między tym, co kobiece, a tym, co feministyczne – Kraskowska traktuje „feministyczne” jako „podzbiory kobiecego”. Badaczka podsumowała także rozważania na temat aspektów dzieła literackiego uznawanych za typowo *żeńskie* i dokonała ich charakterystyki. Warto wymienić podstawowe z nich:

– preferowanie określonej tematyki (np. miłość, ciało, rodzina i relacje międzyludzkie, świat natury),

³ Stan badań wyczerpująco referuje Joanna Krajewska w książce *Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym* (Krajewska 2014: 39–49).

- wybór konwencji literackich (realizm, naturalizm, gotycyzm, autobiografizm, intertekstualność),
- preferencje stylistyczne i specyfika kreowania świata (nielinearność – tok asocjacyjny zamiast przyczynowo-skutkowego, fragmentaryczność, skupienie się na szczególe, powszedniość),
- kreowanie stereotypowych postaci (np. negatywny bohater męski, toksyczna matka, czarownica, wariatka) (Kraskowska 2000: 202–203; 2003: 208)⁴.

Wymienione elementy znajdziemy zarówno w literaturze popularnej, jak i wysokoartystycznej, choć w różnym natężeniu. Warto zwrócić uwagę na wspomniany czynnik autobiograficzny, który pojawi się i w analizowanych przeze mnie utworach z pierwszej grupy sag powieściowych, jak i w kolejnym rozdziale.

W przypadku literatury popularnej istotna jest więź, jaka powinna wytworzyć się między autorką, bohaterką oraz czytelniczką. Pisanie staje się rodzajem terapii nie tylko dla piszącej, ale i dla czytającej kobiety. Kobieta czyta, bo łatwo „popada w nałóg lektury” i szuka pociechy w porównywaniu własnego losu z losem powieściowych postaci, a zajmuje się literaturą profesjonalnie – by wzbudzić podejrziwość w stosunku do świata (Kraskowska 2007: 22–23)⁵. W popularnej powieści kobiecej nie można zatem epatować nadmierną erudycyjnością – taka literatura powinna dawać czytelniczkom poczucie bezpieczeństwa, swojskości, zrozumienia. Można dodać za Kraskowską:

Powieść kobieca [...] startuje tam, gdzie się z reguły kończy romans, a zaczyna proza życia. Istota tego gatunku zasadza się na maksymalnym zmniejszeniu dystansu między autorką, bohaterką i czytelniczką, czemu sprzyja występowanie czynnika autobiograficznego (Kraskowska 2000: 206).

Jako „kobiece” badaczki wymieniają niektóre gatunki literackie, przede wszystkim odmiany powieści, takie jak powieść gotycka, melodramat czy romans sentymentalny, a także powieść psychologiczna i obyczajowa w obrębie literatury

⁴ Najpopularniejsze tematy-schematy w powieściach kobiecych wymienia także Bernadetta Darska, opierając się na nowszym materiale literackim, zaczerpniętym głównie z literatury popularnej (Darska 2016: 84–85).

⁵ Elizabeth Long, przyglądając się m.in. XVIII- i XIX-wiecznym reprezentacjom czytających kobiet, zauważa: „Owe czytające kobiety, mimo że wywodziły się z klas wyższych lub przynajmniej z burżuazji, stanowią wizualny spadek, na którym opierają się nasze współczesne wyobrażenia eskapistycznych czytelniczek gatunków literatury masowej. [...] A zatem ideologiczny status samotnej czytelniczki/pisarki zostaje umiejscowiony w opozycji binarnej, która łączy autorytatywnych mężczyzn z produkcją i dystrybucją kultury poważnej czy wysokiej, a kobiety – nawet te uprzywilejowane – z pochłanianiem i «tworzeniem» kultury efemerycznej i wątpliwej” (Long 2012: 140).

wysokoartystycznej (Kraskowska 2003: 212–213; Klonowska 2012: 43)⁶. Wybór takich gatunków wynika z utrwalonego w kulturze modelu kobiecości nielinearnej, skoncentrowanej na emocjach i relacjach międzyludzkich. O ile można dziś poszerzyć ten repertuar (coraz bardziej z „kobiecością” kojarzy się bowiem choćby powieść kryminalna⁷ albo *fantasy*), tak nadal trudno mówić o kobiecych *science-fiction* czy *political-fiction*, a jeśli już, to raczej na zasadzie osobliwości. Fantastyka naukowa pisana przez kobiety wydaje się czymś nienaturalnym – jeśli powstaje, to najczęściej jest wynikiem feministycznych rewizji gatunkowych. Utwory Margaret Atwood czy Angeli Carter stanowią przykład takich prób feminizowania obszarów zawłaszczonych dotąd przez mężczyzn i obnażania mechanizmów, które o takim stanie rzeczy decydują. Barbara Klonowska słusznie zauważa, że szczególnie trudnym do swobodnego przekształcania gatunkiem jest (być może paradoksalnie) romans, ponieważ z założenia fetyszyzuje nierówność płci (Klonowska 2012: 46). Ten przypadek pokazuje, jak niełatwe są niekiedy relacje między kobiecym a feministycznym.

* * *

Z zagadnieniem literatury kobiecej, przede wszystkim w jej wydaniu popularnym, wiąże się wiele elementów rzeczywistości pozaliterackiej, takich jak choćby promocja czytelnictwa czy wizerunek medialny autorek (mowa o autorkach, ponieważ mężczyźni tworzący literaturę kobiecą stanowią niewielki odsetek – można jednak wskazać choćby Janusza Leona Wiśniewskiego). Obserwując polski rynek książki, łatwo zauważyć, że wokół tego rodzaju literatury pojawia się odrębny dys-

⁶ Kwestia literatury kobiecej pojawia się w istotnych rozważaniach Haliny Filipowicz, która tak pisze o perspektywie feministycznej w badaniach teoretycznoliterackich: „Owszem, krytyka feministyczna otwiera nowe perspektywy badawcze i możliwości interpretacyjne. Nie trzeba jednak być feministką, by analizować techniki portretowania postaci kobiecych lub tropić fałszywe stereotypy w literaturze. Nie trzeba być feministką, by czytać (lub pisać) w zgodzie z «kobietą perspektywą», zaświadczaną «kobiecym doświadczeniem». Nie trzeba też być feministką, by odkrywać niedoceniane czy przemilczane dotychczas pisarki. I na odwrót: uprawianie krytyki feministycznej nie oznacza wcale, że pisarstwo mężczyzn kwituje się milczeniem. Utwór może omijać wszelkie warianty «tematu kobiecego», może głosić treści bynajmniej nie feministyczne, a mimo to znajdzie się w polu zainteresowania feministek” (Filipowicz 1993: 246). Saga rodzinna może być literaturą kobiecą – literaturą kobiecą pisaną przez kobiety (nie tylko feministki) albo przez mężczyzn, ale i literaturą kobiet, niekoniecznie „kobietą” wedle wyznaczników teoretycznoliterackich wskazywanych przez Kraskowską czy Klonowską. Do tych zagadnień powracam w dalszej części książki.

⁷ Na temat płci w powieściach kryminalnych obszernie pisze Bernadetta Darska w dwutomowej publikacji *Śledztwo i płęć. O bohaterkach powieści kryminalnej* (Darska 2013).

kurs. Powieści kobiece łączy nie tylko tematyka czy konstrukcja fabuły, ale również specyficzna estetyka. Wystarczy przyjrzeć się okładkom: znajdziemy na nich zwykle młode kobiety, w otoczeniu przyrody (wiejski krajobraz) lub ładnych przedmiotów (elementy garderoby) – w wyrazistych, ciepłych kolorach lub pastelowych barwach. W przypadku romansów okładki bywają odważniejsze (kobiety są na nich częściowo rozebrane, a tonacja kolorystyczna ulega zmianie: dominuje czerwień, róż i czern; częściej pojawiają się atrakcyjni fizycznie mężczyźni), sugerując od razu, że mamy do czynienia z literaturą – choćby subtelnie – erotyczną.

Ewa Tenderenda-Ożóg, charakteryzując rynek literatury dla kobiet w 2006 roku, wymienia przede wszystkim powieści „lekkie, pełne ciepła i humoru, pozwalające na chwilę zapomnieć o szarej rzeczywistości” (Tenderenda-Ożóg 2006: 22), na koniec wspominając jednak, że oczywiście literatura kobieca ma różne oblicza i można by wskazać też książki Olgi Tokarczuk, Ewy Kuryluk czy Magdaleny Tulli. Im jednak nie poświęca się już tyle uwagi i nie włącza raczej w obręb popularnych serii wydawniczych adresowanych do kobiet, tym bardziej, że proza Kuryluk czy Tulli to literatura kobiet, niekoniecznie zaś literatura kobieca w popularnym rozumieniu tego pojęcia.

Zarówno w księgarniach internetowych, jak i stacjonarnych powieści kobiece znajdują się coraz częściej w wyodrębnionym miejscu. Oddzielny regał opatrzony hasłem „literatura kobieca” lub „literatura dla kobiet” gromadzi utwory przede wszystkim popularne – próżno by szukać powieści Olgi Tokarczuk, Magdaleny Tulli czy Krystyny Kofty, choć ta ostatnia z wymienionych przez Ewę Kraskowską autorek wskazywana jest jako przykład kobiecego pisarstwa. Eksponowana przez sprzedawców literatura dla kobiet nie ma nic wspólnego z literaturą feministyczną czy choćby feminizującą. Podobnie jest w przypadku księgarni internetowych⁸. Powieści autorek, takich jak Elfriede Jelinek, Margaret Atwood czy nawet Erica Jong zaliczane są po prostu do literatury „obcej” albo literatury obyczajowej/psychologicznej⁹.

Interesujący jest sposób, w jaki traktuje się tzw. literaturę środka, o której więcej piszę w kolejnej części: jeśli dana powieść otrzyma odpowiednią otoczkę (okładka, *blurb*¹⁰, metody promocji), będzie sprzedawana (odbierana, czytana) jako kobieca powieść popularna. Wiąże się to z pewnością z lepszymi wynikami

⁸ Zob. hasło ‘literatura kobieca’ w popularnych księgarniach internetowych, m.in. *Gandalf.com.pl*, <https://www.gandalf.com.pl/k/dla-kobiet-A/>, <https://www.taniaksiazka.pl/ksiazki-dla-kobiet-literatura-kobieca-c-88.html>; *selkar.pl*, <https://selkar.pl/ksiazki-romans-literatura-kobieca>, <https://www.empik.com/szukaj/produkt?q=literatura+kobieca> (dostęp: 13.08.2021).

⁹ Wyjątek stanowi seria „Z Miotłą” Wydawnictwa W.A.B., sięgająca po odzyskaną przez feminizm figurę czarownicy i jej atrybut.

¹⁰ Pisanie komercyjnych rekomendacji na okładkach książek – przez innych pisarzy lub osoby znane z mediów, rzadziej przez krytyków i literaturoznawców – w ostatnich latach stało się bardzo rozbudowaną częścią marketingu wydawniczego.

sprzedaży, ale zarazem skazuje autorkę na zaszufładowanie i pomijanie przez jury konkursów literackich czy zawodowych krytyków. Darska zwraca uwagę, że tego rodzaju literatura jest przez badaczy uważana za banalną, nieartystyczną i infantylną, a więc niegodną uwagi – w przeciwieństwie do innych gatunków literatury popularnej (Darska 2014: 237; 2017: 43)¹¹. Mówi się wręcz o „produkcji” książek, nie o pisarstwie, co jest w pewien sposób uzasadnione – niektóre autorki, np. Katarzyna Michalak, wydają nawet kilka powieści rocznie. Tworzenie literatury kobiecej zamienia się w zawód, sposób na życie. Podobnie jak w innych obszarach kultury, w literaturze również nastąpiło przejście od odbiorcy do nadawcy: wydawanie literatury blogowej i *self-publishing* stały się codziennością. W przypadku literatury kobiecej dodatkowym aspektem okazuje się wspomniany wcześniej autobiografizm, w związku z którym można mówić o terapeutycznej funkcji pisania. Autorki powieści kobiecych to często osoby dojrzałe, które zaczęły pisać np. na emeryturze, czy to dla zabicia czasu, czy z chęci podzielnia się własnymi przemyśleniami, a w przypadku sag rodzinnych – z potrzeby spisania i uporządkowania losów własnej rodziny, nawet w kostiumie fabularnym.

Według Arlety Galant, wciąż nie przeszliśmy z epoki płci do epoki postpłciowości (Galant 2018: 12–13). Młode pisarki nadal czują się postrzegane przez pryzmat swojej kobiecości – płeć bywa przeszkodą, uniemożliwia poważne traktowanie, kryterium urody nie przestaje mieć znaczenia. O medialnym wizerunku pisarek pisze Bernadetta Darska, analizując przemianę Katarzyny Bondy:

I czy dla mediów, zwłaszcza tych z kręgu tzw. prasy kobiecej, owa kobiecość, którą można grać w przewidywalny sposób, nie jest czymś kluczowym, niejako unieważniającym nawet literaturę? (Darska 2017: 56)

Tak postawione pytanie każe zastanowić się, czy tylko dla mediów istotniejszy od samej wartości utworu jest wizerunek autorki i czy nie warto jednak badać powieści kobiecych („niechcianej” literatury) znajdujących się na marginesie

¹¹ Wartą wzmianki inicjatywą jest (był? – ostatnia aktualizacja pochodzi z 2017 roku) Festiwal Literatury Kobiet Pióro i Pazur, który „[...] promuje czytelnictwo i poprawną polszczyznę. Organizatorzy wprowadzają modę na popularne książki z nurtu literatury kobiecej” – zob. A. Ryczkowska, „Kto, jeśli nie my – kobiety, dla kobiet”. V Festiwal Literatury Kobiecej Pióro i Pazur, <https://www.rdc.pl/informacje/kto-jesli-nie-my-kobiety-dla-kobiet-v-festiwal-literatury-kobiecej-pioro-i-pazur-posluchaj/> (dostęp: 13.08.2021). Zupełnie inny wydźwięk ma Nagroda Literacka dla Autorki Gryfia – zob. <https://www.facebook.com/nagrodagryfia/> (dostęp: 13.08.2021), choć obie nagrody przyznawane są pisarkom. O kontrowersjach wokół nagrody Gryfia i odebrania jej pierwotnym organizatorom – zob. wywiad z Ingą Iwasiów, *Nagroda dla kobiet bez realnej władzy kobiet? To paradoksalne*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/iwasiow-nagroda-dla-kobiet-bez-realnej-wladzy-kobiet-to-paradoksalne/> (dostęp: 19.01.2022).

komunikacji literackiej, a zarazem ilościowo przerastających inne jej elementy? Dariusz Nowacki, polemizując z Ingą Iwasiów, wskazuje pięć ścieżek podejścia do literatury kobiecej:

- aneksja – pewnego rodzaju akceptacja, przygarnięcie, przesunięcie w kierunku prozy środka,
- gra z konwencją – poszukiwanie w utworach kobiecych prób postmodernistycznego przekształcania tekstów,
- ścieżka poetologiczna i demaskatorska – zgodne z tradycją (obie badacz uważa za nieatrakcyjne i wyczerpane),
- wsłuchiwanie się – odnajdywanie wątków obyczajowych, ideologicznych w tle popularnych powieści (to podejście m.in. Elizy Szybowicz czy Agnieszki Mroziak, która rekonstruuje tożsamość kobiet), traktowanie ich jako źródła wiedzy o kulturze;
- emocje i zbytek – to ścieżka psychologii odbioru, liczą się nie wartości poznawcze, lecz emocje i prawo odbiorcy do marnowania czasu (zob. Nowacki 2015: 187–193).

Trzy pierwsze wpisują się – jak się zdaje – w tradycyjne badania literaturoznawcze, natomiast dwie kolejne zwracają się ku teoriom kulturoznawczym, antropologicznym, psychologicznym czy nawet pedagogicznym. Prześledziwszy te wszystkie możliwości, Nowacki wraca właściwie do propozycji Iwasiów, czyli badań „multikulturalnych”/wielokulturowych, które pozwoliłyby łączyć więcej niż jedno czy dwa podejścia, co wydaje się wyborem rozsądnym, choć zakłada interdyscyplinarność badań i wymaga od literaturoznawcy łączenia narzędzi z różnych dziedzin i niekiedy wkraczania na cudze pole badawcze.

1.2. Mistyka romansu

W 1978 roku odnotowano sprzedaż 109 milionów egzemplarzy utworów, których badaniem nie zajmuje się niemal nikt (Snitow 2005: 160). Mowa o fenomenie wydawniczym, tak bowiem należałoby określić przypadek kanadyjskiej spółki Harlequin Romance, istotnym w kontekście rozważań na temat literatury kobiecej. Romans, jako odmiana powieściowa, zaliczany jest do podstawowych gatunków „kobiecych”, przede wszystkim ze względu na skoncentrowanie się na określonych tematach (miłość, relacje między kobietami i mężczyznami, seks) oraz implikowanego odbiorcę – płci żeńskiej. Potocznie nazywane *harlequinami* (spotyka się także spolszczony zapis: harlekin), kojarzące się z niewielkiego formatu książeczkami – najczęściej w różowych okładkach z wyidealizowanymi wizerunkami kobiet i mężczyzn – nazywane są także „produktami” lub „substytutami literatury”.

Powieści te nie mają, jak się wydaje, wiele wspólnego z sagami rodzinnymi, nawet tylko popularnymi. Dlaczego jednak pojawiają się, gdy mowa o powieści rodzinnej? Ann Barr Snitow pisze:

Harlekiny nie odwołują się do jakiejś specyficznej grupy etnicznej czy religii. W tym różnią się od nowej formy kultury masowej, sagi rodzinnej, w której gęsto jest od etnicznych detali, narodowej tożsamości, korzeni (Snitow 2005: 165).

Określenie sagi mianem „nowej formy kultury masowej” i umieszczenie jej w sąsiedztwie masowo produkowanych powieściowych romansów każe zastanowić się nad, po pierwsze, drogą ewolucji tego gatunku i jego aktualnym statusem, po drugie zaś – nad możliwymi związkami tudzież analogiami pomiędzy tymi dwiema odmianami powieści.

Niewiele można znaleźć opracowań poświęconych tzw. harlekinom czy nawet – szerzej rozumianym – romansom powieściowym. Poza pracą Ann Barr Snitow warto wspomnieć o dokonaniach Bernadetty Darskiej czy Ingi Iwasiów, jednak najbardziej wnikliwą analizę przeprowadziły: Ewelina Maria Szyszkowska, pisząc o popularnym romansie kieszonkowym w Polsce w latach 1999–2000 (Szyszkowska 2003)¹², oraz Anna Martuszevska i Joanna Pyszny w – również nienowej, lecz wciąż aktualnej publikacji – *Romanse z różnych sfer* (2003). Badaczki dokonują przeglądu podstawowych schematów fabularnych, jakie znajdziemy w romansach, a więc – przede wszystkim – schematu Kopciuszka oraz Pięknej i Bestii, badają obecne w fabułach stereotypy i relacje między bohaterami. Co ważne w kontekście moich rozważań nad sagą, analizują także wizerunek rodziny wtłoczony w owe schematy.

Obraz życia rodzinnego i modelu rodziny, jaki wylania się z harlekinów, prowadzi na myśl wizerunek z reklam telewizyjnych: atrakcyjni fizycznie rodzice, kilkoro pięknych, zdrowych dzieci (co najmniej dwoje, najlepiej chłopiec i dziewczynka). Kobieta ukazywana jest z dzieckiem po to, by wzbudzić ciepłe uczucia w mężczyźnie – zaczyna on wyobrażać ją sobie jako matkę swoich dzieci (Martuszevska, Pyszny 2003: 92); podobnie działa to w drugą stronę, lecz to rzadszy zabieg. Rozstanie lub rozwód należą zawsze do przedakcji, finałem musi być miłość i oltarz ślubny: „W harlekinach jednak tylko ta miłość jest uznawana za pełną i prawdziwą, która prowadzi do zawarcia związku małżeńskiego” (Martuszevska, Pyszny 2003: 91). Można je określić jako pornografię adresowaną do kobiet: seks wymaga emocjonalnego i społecznego kontekstu (Darska 2014: 238; Snitow 2005); samo zbliżenie nie jest tak istotne, jak towarzyszące mu uczucia, sceneria, cała otoczką złożona z długiego wprowadzenia i uzasadnienia¹³. Fabularnie har-

¹² Warto zaznaczyć, że Ewelina Maria Szyszkowska włącza w obręb popularnych romansów kieszonkowych *Sagę o Ludziach Lodu* Margit Sandemo, której poświęca w swojej publikacji wiele uwagi, analizując obecne w niej schematy fabularne, postaci, a także związki z kulturą skandynawską (Szyszkowska 2003).

¹³ Godnym uwagi fenomenem, który zainicjował nową erę romansu (w odświeżonej, odważniejszej formule), jest oczywiście powieść *Pięćdziesiąt twarzy Greya* E.L. James. Na temat całego cyklu powstało już kilka artykułów, w tym tekst Ingi Iwasiów *Zra-*

lekiny nawiązują do tradycji romansu sentymentalnego, a na gruncie polskim ich korzeni można by szukać choćby w twórczości Marii Rodziewiczówny¹⁴.

Harlekiny, powielając swój własny schemat, utrwalają obecny w kulturze model relacji damsko-męskich, a także wizerunek kobiety. Można by powiedzieć, nawiązując znów do słynnej pracy Betty Friedan (2012), że bronią mistyki kobiecości. W 1963 roku Friedan po raz pierwszy napisała o „problemie, który nie ma nazwy”, dotyczącym większości amerykańskich kobiet w latach 60. XX wieku – żon niezadowolonych ze swojego życia i wstydzących się poczucia niespełnienia, młodych dziewcząt marzących wyłącznie o zamążpójściu i domku na przedmieściach, studentek przychodzących na zajęcia tylko po to, by spotkać przyszelego partnera i zyskać nieco obycia, które pozwoli im dobrze odgrywać rolę eleganckiej pani domu. Wzorzec mistyki kobiecości był tak powszechny, że wydawał się naturalny, a tęsknota za czymś więcej niż dom i rodzina wywoływała w kobietach wyrzuty sumienia; poczucie pustki narastało, anomia przeradzała się we frustrację, nierzadko prowadząc do samobójstw. Tymczasem mistyka kobiecości głosiła, że najwyższą cnotą i obowiązkiem płci pięknej jest celebrowanie własnej kobiecości, docenienie tego, że różni się od mężczyzny. Kobieta powinna żyć w zgodzie z własną naturą i znaleźć spełnienie w seksualnej pasywności, dominacji mężczyzny i miłości macierzyńskiej; obowiązki domowe urosły do rangi kultu religijnego – udomowionej egzystencji kobiecej. Wyzwolenie seksualne (oczywiście specyficzne, bo poddające kobietę mężczyźnie i jego przyjemności – ją zredukowano z kolei do roli poszukiwaczki przygód seksualnych) – to jedyna forma wyzwolenia, na jaką kobiety mogły sobie pozwolić. Powieści w typie harlekinów są pokłosiem tego właśnie sposobu myślenia. Umiarkowany feminizm, o którym piszą Pyszny i Martuszevska, a który oznacza tyle, że kobiecie wolno kształcić się i pracować zawodowo (Martuszevska, Pyszny 2003: 96–97), to nic innego jak kontynuacja mistyki kobiecości.

W pozornoci wyzwolenia kobiet i uwspółcześnienia relacji damsko-męskich i rodzinnych kryje się podobieństwo harlekinów do popularnych sag kobiecych. Nie stanowią one kontynuacji gatunku w prostej linii, jednak skojarzenia są zasadne – książeczki w różowych okładkach przekazują bowiem te same treści w mniej zawoalowany sposób, pozbawiając je otoczki narodowo-etnicznej czy silniej zarysowanego tła obyczajowego, charakterystycznego dla sag rodzinnych.

nienia, relacje, iluzje (2017) oraz książka *Hardkorowy romans „Pięćdziesiąt twarzy Greya”, bestsellery i społeczeństwo* Evy Illouz (wyd. niem. 2013), w którym autorka zastanawia się m.in., czy wyeksponowanie w powieści wątków BDSM „[...] promuje ponizające wizje moralności, seksualności i kobiecości” (Illouz 2015: 105), analizując społeczny kontekst tego fenomenu.

¹⁴ O czytaniu romansów przez kobiety i zanurzeniu tego procesu w kulturze patriarchalnej – zob. Storey 2003: 49–54.

1.3. Literatura na pocieszenie

Literatura kobieca rozwinęła się w Polsce nie w latach 90. XX wieku, jak mogłoby się wydawać, choć wówczas zaczęły publikować ważne pisarki, takie jak Izabela Filipiak, Olga Tokarczuk czy Kinga Dunin¹⁵, rozwijała się też kariera Krystyny Kofty. Wymienione autorki są bez wątpienia istotne dla literatury feministycznej, a ich twórczość nadała kierunek wysokoartystycznej gałęzi kobiecego pisarstwa. Jest jednakże i druga cezura, o której należy wspomnieć, a mianowicie pierwsze lata XXI wieku, tuż po ukazaniu się książki *Nigdy w życiu!* Katarzyny Grocholi. Wówczas, co nieco lekceważąco stwierdza Przemysław Czapliński, piszące kobiety można było jeszcze policzyć i nie trzeba było zawracać sobie głowy dzieleniem ich na reprezentantki literatury artystycznej i popularnej (zob. Czapliński 2003). Fenomen (głównie czytelniczy i sprzedażowy) utworów Grocholi sprawił jednak, że rynek zaczął powoli nasycać się podobnymi powieściami. Czapliński nie uważa tego za moment przełomowy, z czym trudno się zgodzić, widząc, jak szybko wypełniła się luka w polskim systemie komunikacji literackiej i że mamy do czynienia raczej z tendencją wzrostową. Małgorzata Roszczynialska, podobnie jak Agnieszka Mrozik, widzi w twórczości autorki *Trzepotu skrzydeł* przejaw istotnych zjawisk dla kultury (Roszczynialska 2009: 27). Nie bez powodu mówi się o tym, że bohaterka najpopularniejszych powieści Grocholi, Judyta, to „polska Bridget Jones”¹⁶. Dostosowanie zachodniego modelu do polskich realiów i stworzenie protagonistki, z którą rodzime czytelniczki mogłyby się utożsamić, było konieczne: po 1989 roku nadszedł czas na zmianę hierarchii wartości i rynek otworzył się na kulturę popularną, niewymagającą, zajmującą się sprawami ważnymi dla pomijanej dotąd grupy odbiorców, a właściwie odbiorczyń.

W ciągu kolejnych kilkunastu lat od wydania *Nigdy w życiu!* liczba popularnych powieści kobiecych sprawiła, że można dziś mówić o oddzielnej kategorii w literaturze polskiej. Większość dużych wydawnictw wyodrębnia serie literackie dla kobiet, najczęściej nadając im nazwy kojarzące się z atrybutami kobiecości lub z domem/rodziną/swojskością. Mamy zatem np. „Literaturę w Szpilkach”, „Do Torebki”, „Imiona Miłości”, tzw. serię owocową, w której skład wchodzi powieści Izabeli Sowy (Darska 2014: 238; Tenderenda-Ożóg 2006). Na tym tle wyróżnia się wydawnictwo W.A.B., które w 2005 roku wprowadziło serię „Z Miotłą” – ukazują się w niej głównie książki pisane przez kobiety i dla kobiet, lecz są to powieści o dużej wartości artystycznej. Pośród nazwisk autorek pojawiają się m.in. Majgull Axelsson, Yoko Ogawa czy Oksana Zabuzko, a z polskich: Grażyna Plebanek, Marta Syrwid czy Joanna Fabicka.

¹⁵ O wejściu powieści kobiecej w XXI wiek pisze m.in. Maciej Duda (Duda 2015).

¹⁶ Interesującego porównania tych dwóch bohaterek dokonuje Hanna Jaxa-Rożen (Jaxa-Rożen 2005: 137–143).

„To, co udaje feminizm, a tak naprawdę podtrzymuje stereotypy płciowe i jest słabe literacko, nie zasługuje na uwagę czytelnicy” – pisze Darska o *Szkole żon* Magdaleny Witkiewicz (Darska 2017: 55). Próba zaadaptowania postulatów feminizmu i przekazania ich w uładzonej, ugrzecznionej formie to częsty zabieg wśród autorek popularnych powieści dla kobiet, co postaram się pokazać na przykładzie „mazurskiej sagi” Małgorzaty Kalicińskiej. Pisarki niekiedy starają się wprowadzać do swojej twórczości elementy tematyki społecznej, np. poruszają kwestię przemocy domowej czy nałogów¹⁷, jednak aspiracje nie wychodzą poza sferę życzeń, jeśli utwory są słabe literacko. Darska zauważa:

Sugerowanie, iż mamy do czynienia z gatunkiem dużo poważniejszym niż romans lub że proponowana opowieść to coś więcej niż literatura popularna, ma miejsce stosunkowo często. Widać to chociażby przy okazji sag rodzinnych, gatunku cieszącego się obecnie dużą popularnością. Losy rodziny poznajemy przeważnie na tle Wielkiej Historii, tej, która zwykle za nic ma życie zwykłego człowieka, swobodnie dysponując jego biografiami i relacjami z innymi ludźmi (Darska 2017: 47).

Osadzenie akcji w czasach historycznie istotnych dla danego narodu jest cechą tradycyjnej sagi rodzinnej. W jaki sposób jednak popularne powieści kobiece wykorzystują potencjał osiągnięty przez splecenie losów bohaterów z Wielką Historią? Wartym uwagi motywem – powracającym w ostatnich latach – jest tematyka holocaustowa. Szczególnie wątek zakazanej miłości między katem/wrogiem a ofiarą na tle II wojny światowej cieszy się powodzeniem wśród autorek. Darska określa ten typ powieści mianem „holocaustowego kiczoromansu” (Darska 2017: 53), co jest być może mocnym epitetem, lecz dobrze opisującym sposób użycia ważnych wydarzeń historycznych. Wśród autorek wykorzystujących motyw wojny i Zagłady w ten właśnie specyficzny sposób można wskazać: Miję Kabat (*Kontrakt panny Brandt*, 2009), Mirosławę Karetę (*Pokochała wroga*, 2012) czy Justynę Wydrę (*Esesman i Żydówka*, 2015). Stylistykę *stricte* romansową reprezentuje np. *Saga von Becków* Joanny Jax.

Nie wszystkie powieści kobiece, w tym popularne sagi rodzinne, spotykają się z tak ostrą krytyką. Nowacki, jak wspominałam, wskazał jako jedną z metod/ścieżek podejścia do literatury kobiecej: „przesuwanie” jej w kierunku prozy środka. Określenie – trudno bowiem mówić o terminie – „literatura środka” pojawia się często w pracach badaczy zajmujących się kulturą popularną; to próba zniuansowania ostrego podziału na literaturę wysoką i niską czy popularną i artystyczną¹⁸.

¹⁷ Inez Okulska pisze wręcz o drugiej gałęzi literatury kobiecej, którą nazywa „babką literaturą z przesłaniem” (Okulska 2010: 22).

¹⁸ Dyskusje na temat literatury usytuowanej pomiędzy kanonem a literaturą masową, kulturą wysoką a popularną, czy literaturą zalecaną przez Akademię a tą rzeczywiście czytana trwają od dawna. Można do nich włączyć tekst Dariusza Nowackiego *Dziurawa siatka*

Wśród powieści kobiecych znajdziemy wiele trudno klasyfikowalnych utworów, dla których takie miano wydaje się właściwe. Można by, m.in. za Bernadettą Darską (2016; 2017), wymienić powieści, takie jak *Skazy* Izabeli Żukowskiej, *Rozdroża* Sabiny Waszut czy trzypomowe *Stulecie Winnych* Albeny Grabowskiej, które wybrałam do analizy jako egzemplifikację popularnej sagi rodzinnej. Poza tym powieści z cyklu „Saga o Zawrociu” Hanny Kowalewskiej, a ponadto: *Sześć kobiet w śniegu (nie licząc sukki)* czy *Żony jednego męża* Anny Fryczkowskiej, *Futra, perły i lzy jak piołun gorzkie* i *Nieświęta rodzina* Danuty Noszczyńskiej, *Deklinacja męska/żeńska* oraz *Przyszły niedokonany* Hanny Cygler, a także *Rodzina O.* Ewy Anny Madeyskiej. Problemem pozostają kryteria, jakie decydowałyby o przypisaniu tych, a nie innych utworów do prozy środka – czy będzie to, poza tematyką czy poziomem społecznego zaangażowania, świadomość poetologiczna autora? Ilość/jakość wykorzystanych środków artystycznych? Sposób prowadzenia narracji? Granice wciąż pozostają nieostre. Jak zauważa Darska:

Oszukiwani są w tej relacji wszyscy – autorki mają lepsze samopoczucie, bo pretendują do bycia kimś, kim nie są, odbiorczynie funkcjonują w złudzeniu lektury dużo ambitniejszej niż jest to w rzeczywistości, wreszcie wydawcy chętnie manipulują przekazem, by zwiększyć sprzedaż. Stwarza się więc wrażenie, że w kobiecej literaturze popularnej tli się zapowiedź rewolucji. Tymczasem nie tylko nie ma mowy o wielkiej zmianie, ale i coraz mocniej utrwała się to, co oparte jest na stereotypach (Darska 2017: 60).

Przyjrzenie się kilku wybranym powieściom zaliczanym do popularnej literatury kobiecej, a zarazem będącym sagami rodzinnymi może przynieść przynajmniej

na motyle, w którym badacz wskazuje „szlachetne i w swojej klasie zupełnie niezłe czytadła” (Nowacki 1996: 128), takie jak świeżo wówczas wydane *E.E.* Olgi Tokarczuk (1995). Do Tokarczuk nawiązuje w tym kontekście także Krzysztof Uniłowski, poświęcając jej twórczości artykuł *Cała prawda o prozie środka* (Uniłowski 2002; 2003). Kinga Dunin w *Czytając Polskę* również porusza wątek zachwiania wyczucia kulturowych hierarchii i ich akceptacji (Dunin 2004: 36–37) oraz społecznego znaczenia literatury, a Katarzyna Tubylewicz pisze o „rynkowym wygwizdowie”, jakim jest w Polsce rynek wydawniczy i o literaturze środka jako możliwym remedium: „Być może lekarstwem na fatalny stan czytelnictwa jest zatem także ponowne uwierzenie w to, że literaturę można i trzeba promować i że dobrze promowana zacznie się też sprzedawać. Nie jest przy tym prawdą, że na świecie bestsellerami stają się tylko książki głupie i bezwartościowe” (Tubylewicz 2014: b.s.). W debacie na łamach „Krytyki Politycznej” znani pisarze i dziennikarze tak podsumowują z kolei kwestię literackiego „środka”: „[...] w Polsce powstaje dziś zaskakująco mało dobrych, realistycznych powieści, a pojęcie literatury środka, czyli ambitnej, ale zarazem przystępnej literatury z półki «middlebrow» właściwie nie jest używane i rozumiane (mówisz ludziom «środek», a oni słyszą «pop» i zaczynają dyskutować o Małgorzacie Kalicińskiej)” (Dziewit-Meller, Grzela, Lapanus-Mikulska, Plebanek, Tubylewicz 2014: b.s.).

częściową odpowiedź na pytanie, co powstrzymuje badaczy przed włączeniem tych utworów w obszar literatury wysokoartystycznej. Przy czym głównym ośrodkiem mojego zainteresowania pozostaje stosunek współczesnych powieści o tematyce rodzinnej do tradycyjnej sagi powieściowej.

* * *

Wśród najnowszych popularnych powieści kobiecych sagi rodzinne zajmują znaczącą pozycję. Większość z nich jest do siebie podobna i zogniskowana na przedstawieniu rodzinnej genealogii z perspektywy kobiecej i wpisaniu losów kilku pokoleń kobiet w ważny etap lub etapy historii narodu. Przy tym nie może zabraknąć elementów, takich jak tajemnice/klątwy rodzinne, trójkąty miłosne, mezalianse, poszukiwanie tożsamości, zbrodnie oraz traumy wojenne. Jako reprezentatywną dla tego typu popularnych sag rodzinnych, a zarazem skoncentrowaną na dziejach rodu (na przestrzeni wielu lat) wybrałam trylogię Ałbeny Grabowskiej *Stulecie Winnych*. Zanalizowanie tej powieści odzwierciedla proces kształtowania omawianego gatunku w wydaniu popularnym i kobiecym.

Warto jednak zacząć od analizy powieści, którą należy uznać za umowny początek zwrotu tej odmiany gatunkowej ku kobiecej literaturze popularnej. Mowa o mazurskiej trylogii Małgorzaty Kalicińskiej (a szczególnie o *Domu nad rozlewiskiem*), cykl ten, kontynuując ekspansję rozpoczętą przez Katarzynę Grochołę, sprawił, że rynek książkowy w Polsce otworzył się na piszące amatorki. Saga Kalicińskiej wskazuje na kierunek, w jakim ewoluuje tradycyjny model powieści rodzinnej. Dariusz Nowacki pisze co prawda o wysypie „[...] rozwlekłych z gruntu nieciekawych opowieści rodzinnych w typie trzytomowej *Cukierni pod Amorem*” (Nowacki 2017: 68), ale obok utworów, takich jak rzeczywiście infantylna trylogia Małgorzaty Gutowskiej-Adamczyk, można znaleźć ciekawsze egzemplifikacje. Formuła sagi rodzinnej przeniknęła również do telewizji i o tym piszę, analizując *Rodzinę O*. Ewy Anny Madeyskiej (pierwszy tom zaplanowanego cyklu). Powieść ta jest warta uwagi między innymi dlatego, iż pokazuje, jak może wyglądać przekształcenie popularnej sagi z założeniem jej „serialowości”. Projekt Madeyskiej wyróżnia nie tylko strategia promocyjna, ale i narracja, a właściwie sposób wykorzystania tworzywa, jakim jest język.

ROZDZIAŁ 2

ILUZJA MATRIARCHATU MAZURSKA SAGA MAŁGORZATY KALICIŃSKIEJ

W 2009 roku, kiedy ukazał się trzeci tom mazurskiej sagi Małgorzaty Kalicińskiej i rozpoczęto prace nad serialem na podstawie jej utworów, Leszek K. Talko opublikował w „Dużym Formacie” reportaż poświęcony pisarce. Konfrontuje w nim postać autorki i bohaterki cyklu, choć sama zainteresowana zaprzecza, jakoby miała być powieściową Małgosią. Według ówczesnych danych liczba czytelników Kalicińskiej wyniosła około sześćset tysięcy, a *Dom nad rozlewiskiem*, pierwsza część cyklu, sprzedał się w dwustu tysiącach egzemplarzy, budząc ogromne zainteresowanie. Talko zauważa: „Krytycy jak to krytycy: nie zajmują się książką, bo to literatura kobieca, czyli właściwie nie książka, ale produkcyjniak. Czyli standard” (Talko 2009: 2). Rozmijanie się oczekiwań krytyków literackich i masowego, a przynajmniej bardzo licznego odbiorcy nie jest niczym nowym i wydaje się oczywiste, że kultura popularna wychodzi naprzeciw tym drugim. Kalicińska napisała powieść, jaką zapewne sama chciałaby przeczytać, będąc modelową odbiorczynią literatury kobiecej charakteryzowanej tak, jak zrobiła to Ewa Kraskowska.

Dla autorki *Domu nad rozlewiskiem* pisanie miało funkcję terapeutyczną: opowiedzenie „swojej” historii, stworzenie świata zarazem codziennego, możliwego, sielankowego stanowiło sposób na uporanie się z problemami. Efektem okazała się opowieść będąca „alternatywą dla bajkoromansu z wyższych sfer”, jak określa pierwszą część cyklu Justyna Sobolewska (2009: 54). Napisana przez Kalicińską historia zawiera elementy edukacyjne, dopuszczalną dawkę feminizmu, zapewniła kobietom rozrywkę, dawkę wzruszeń, a przy tym pokazała im, że są ważne i mogą decydować o sobie. W kontekście relacji rodzinnych mazurska trylogia wydaje się o tyle ważna, że koncentruje się na kobiecych bohaterkach i czytelniczkach, co stanowi *novum* w stosunku do klasycznych sag rodzinnych. W poniższej analizie przyglądam się językowi, konstrukcji, a przede wszystkim relacjom rodzinnym w powieści Kalicińskiej, sprawdzając, czy rzeczywiście postrzeganie stosunków międzypokoleniowych i damsko-męskich, w szerokim rozumieniu, odbiega od patriarchalnej wizji i czy samodecydowanie o sobie jednostki (tutaj: kobiety) stanowi wartość nadrzędną.

2.1. Obfitość języka

Na mazurską trylogię Kalicińskiej składają się powieści: *Dom nad rozlewiskiem* (2006), *Powroty nad rozlewiskiem* (2007) oraz *Miłość nad rozlewiskiem* (2008). Fabuła nie jest przesadnie rozbudowana, można by ją streścić w kilku

zdaniach, cytując niemal każdą recenzję czy opis wydawcy. Główna bohaterka Małgorzata, kobieta około pięćdziesięcioletnia, zatrudniona w agencji reklamowej, mająca męża i nastoletnią córkę, traci pracę, uświadamia sobie, że czas mija, a ona jest nie tylko niespełniona w małżeństwie, ale i nieszczęśliwa w Warszawie. Odnajduje więc matkę, która przed laty opuściła ją i jej ojca, po czym sama zostawia męża i przeprowadza się na mazurską wieś, nad tytułowe rozlewisko. Tam odnajduje spokój, zrozumienie, a w końcu także prawdziwą miłość. *Powroty nad rozlewiskiem* to z kolei historia matki Małgorzaty – Barbary, opowiedziana w bardzo podobny sposób i mająca identyczne przesłanie. Trzeci tom ukazał się po przerwie z myślą o młodszym pokoleniu, poszerzając historię o losy Marii, córki Małgorzaty, a także Pauli, przyjaciółki rodziny. Mamy zatem do czynienia z co najmniej trzema pokoleniami kobiet (Barbarą, Małgorzatą i Marią – wszystkie w powieści określane zdrobniale: Basia, Gosia, Marysia/Mania), a retrospektywnie również z Bronisławą, matką Barbary, czy innymi starszymi członkami rodu.

Zainteresowanie ogniskuje się wokół żeńskiej linii. W stosunku do tradycyjnej sagi jest to odstępstwo, które wyjątkowo często powraca we współczesnych realizacjach gatunku – dominująca przez lata męska perspektywa zostaje zastąpiona przez kobiecy punkt widzenia¹⁹. Dotyczy to zarówno proporcji w liczbie i intensywności występowania postaci żeńskich i męskich, jak i sposobu prowadzenia narracji. U Kalicińskiej nie ma narratora auktorialnego, jest za to pierwszoosobowa kobieca narratorka – Małgorzata, później Barbara, a w końcu także Maria i Paula, reprezentantki trzeciego pokolenia. W obrębie pierwszej powieści z cyklu w narrację głównej bohaterki wpleciono inne opowieści, choćby długi monolog Barbary, który przeobraża się w odrębną narrację (kontynuowaną w *Powrotach nad rozlewiskiem*, w *Domu nad rozlewiskiem* znajdujemy ledwie jej załączek). Stylizowana na język mówiony opowieść matki zawiera jednak dialogi, niemożliwe do tak dosłownego i szczegółowego przytoczenia w wypowiedzi ustnej; jednocześnie styl tych fragmentów (Kalicińska 2006: 64–66) praktycznie nie różni się od reszty powieści, gdy podmiotem mówiącym jest Małgorzata.

Punkt widzenia głównej bohaterki odbija się w języku. Warto przytoczyć kilka fragmentów, które zobrazują styl Małgorzaty:

Cóż. Prezes też święty nie był, ale taki znowu latawiec też nie, choć „chciałaby dusza do rajku”. No, bo kiedy? Gdzie?! Przecież na dupy też trzeba umieć latać! Mieć chociaż czas. Czasem jakąś skubnął, ale tak „po towarzysku”. Biedny pracocholik. [...] O Matko! Ale pieprzy. A Leonardo da Vinci? Był stary i nienowoczesny, ale

¹⁹ „Polska popularna proza kobieca dość zgodnie kreuje wizję idyllicznej wspólnoty kobiet: mieszkające w jednym domu, zazwyczaj na wsi, w otoczeniu natury i w bliskim z nią kontakcie, dzielą się doświadczeniem, a matkuje im siwowłosa matronka” (Bednarek 2010: 29). Powieść Kalicińskiej także jest wariacją na temat odtworzenia kobiecej genealogii i siostrzeństwa.

jak on myślał! Nie mogę się wychylać. Żal mi prezesa. Chce dobrze. Głupi nie jest, bo utrzymujemy się w siodle, ale po co takie zebrania? (Kalicińska 2006: 10–11)

Głupia. Głupia! On wygląda jak młody Bóg, może mieć każdą. Jest młodszy i pewnie ma swoje potrzeby po latach pożycia z tą jego piranią... Teraz, jak mu „puściło” po rozprawie, kiedy odzyskał wiarę w siebie, będzie kosił młode zboże aż miło! Na razie się nudzi, więc zaprasza nad jeziorko, a później, jak poleci i to na ostro z młodymi lalkami. Na pewno! (Kalicińska 2006: 240)

Poniżej natomiast fragment *Powrotów nad rozlewiskiem*, tu narracja prowadzona jest z punktu widzenia Barbary:

O mamó! Chleb upiekłam! Udał się! Mamó, tatku, widzicie? A widziałas, jak mi coraz ładniej wychodzi dojenie? Widziałas, mamó? Weki już porobiłam i teraz czekam na wędliny z wędzarki Łosińskiego. Już pamiętam, co z nimi robić! (Kalicińska 2007: 159–160)

Wypowiedzi obu kobiet cechuje emfaza, zdania są krótkie, bardzo często zakończone wykrzyknikami lub znakami zapytania. Nie brakuje w nich wulgaryzmów, zwykle jednak podkreśla się wyjątkowość ich stosowania (tzn. sytuacja jest tak ekstremalna emocjonalnie, że wymaga użycia niewybrednych słów i wielu wykrzyknień). Małgorzata Roszczynialska, pisząc o powieściach Katarzyny Grocholi i odnosząc się do innych autorek powieści kobiecych, zauważa, że tego typu narracje wpisują się w oralność (Roszczynialska 2009: 35–36). Utwory Kalicińskiej zawierają elementy uznawane za „oralne”, takie jak wykrzyknienia, puenty, anegdoty, fragmenty pamiętników i listów, liczne przykłady, kolokwializmy, wulgaryzmy. Ponadto są autobiograficzne i wyraźnie nastawione na interakcję z audytorium. Tradycyjne listy autorka zamienia jednak w pierwszym i trzecim tomie na bardziej współczesne e-maile.

„Pierwszoosobowa, emocjonalna narracja oscyluje między ciężkostrawną błazenadą a egzaltacją” – pisze Anna Pochłódka, jednocześnie przyznając, że sama nie jest modelową odbiorczynią powieści Kalicińskiej (Pochłódka 2009: 191). Można by się zastanawiać, czy rzeczywiście adresatki literatury kobiecej przekonuje bohaterka taka, jak Małgorzata, ale właśnie o tym zdają się świadczyć wyniki sprzedaży.

W trzecim tomie *Miłości na rozlewiskiem* mamy do czynienia z trzema narratorkami, „kronikarkami”, jak się je określa. Mimo ciągłej stylizacji na oralność o spisywaniu historii mówi się tam *explicite*: „Gosia miała łatwiej, bo jej to pisanie, tak po prostu – wyszło. W ogóle, jej życie jest akurat do takiej opowieści. To historia kobiety w średnim wieku, która odnalazła szczęście koło pięćdziesiątki, na mazurskiej wsi” (Kalicińska 2008: 29). Paula, przyjaciółka Marii i Małgorzaty, wprost nawiązuje do pisania przez Małgorzatę powieści? (opowieści? pamiętnika?) i stwierdza, że sama nie ma takiego daru. Jednocześnie w cyklu Kalicińskiej

można znaleźć zabiegi „odpowieściowienia”, mające uprawdopodobnić narrację, np. „w powieści byłoby napisane” (Kalicińska 2006: 184). Mrugnięcie okiem do czytelniczki jest nieco podobne do stosowanego w powieściach kryminalnych metagatunkowego zabiegu polegającego na przywołaniu schematu czy popularnego nazwiska, najczęściej Agathy Christie lub Henninga Mankella. Autor mówi tym samym: „Oboje wiemy, że czytasz powieść, ale ta historia jest czymś więcej, jest bliżej prawdy i życia, to nie zwykły kryminał, a ja nie próbuję cię oszukiwać”. Bohaterka Kalicińskiej ma być blisko czytelniczki, ma być taka jak ona, mówić jak zwykła kobieta i tak się zachowywać.

Styl Małgorzaty Kalicińskiej sam w sobie wydaje się hiperbolizacją: zawiera wiele różnych form narracyjnych (pamiętnik, list, e-mail, opowieść ustną, a nawet przepis kulinarny), udaje język mówiony, a zarazem jest nadmiernie bogaty w detale, ukazuje bohaterkę dojrzałą, która wyraża siebie w sposób właściwy nastolatce. Nadmiarowość stanowi nieodzowny element tego pisarstwa – jakby w opozycji do powściągliwej męskiej narracji sagi klasycznej. Innym interesującym badawczo zabiegiem stosowanym w *Domu nad rozlewiskiem* jest swoisty kamuflaż językowy, na który zwróciła uwagę Eliza Szybowicz (zob. Szybowicz 2009: 122–123): zdrada nie jest wprost nazywana zdradą, lecz czytamy o tym „w innym języku”. Choć właściwie możemy powiedzieć, że Basia porzuciła swoje dziecko i uciekła od męża z innym mężczyzną, w powieści nie odnajdziemy takich stwierdzeń, mimo że narracja prowadzona jest z punktu widzenia porzuconej córki. Widmo wyrodnej matki nie pojawia się w tekście, a czytelnik koncentruje uwagę na sile matriarchatu, pozytywnych kobiecych więziach i babskim centrum świata, gdzie rzeczywiste problemy są „zagadywane” innymi tematami przy robieniu przetworów lub – metaforycznie – darciu pierza.

2.2. Szczęśliwa kura domowa

Rezultatem wszystkich wymienionych wcześniej zabiegów stylistycznych jest narracja pełna frazesów, przypominająca poradnik albo czasopismo „dla kobiet”. Eliza Szybowicz, która dokonała chyba najbardziej wnikliwej analizy powieści Kalicińskiej, tak pisze o bohaterkach *Domu nad rozlewiskiem*:

Ich obfite, pozbawione kompozycji monologi i dialogi, niewyczerpane źródło komunałów, wyglądają miejscami, jakby stanowiły zapis sesji, podczas której kultura oddawała się wolnym skojarzeniom. Szybko i niechybnie wychodzą na jaw władające ją automatyzmy. Staje się oczywiste, że ogólnikowy „człowiek” i „drugi człowiek” mają określoną płęć i *gender*, ogólnikowe „życie” ma określony styl, a „wzajemność”, „troska” i „czułość” – ściśle wyznaczone formy (Szybowicz 2009: 119).

W powieściach Kalicińskiej można odnaleźć mnóstwo „mądrości”, które przede wszystkim utrwalają stereotypy, często szkodliwe i krzywdzące. Większość z nich

opiera się na podkreślaniu różnic między płciami. Jest to o tyle ważne w kontekście mojej pracy, że ściśle wiąże się z modelem rodziny, który – mimo odstępstw – pozostaje bardzo tradycyjny.

W dalszej części analizy koncentruję się właśnie na relacjach głównej bohaterki z mężczyznami i tym, jak opisane jest w powieściach Kalicińskiej budowanie stosunków między rodzicami a dziećmi, a także na wpływie otoczenia na losy postaci. Droga bohaterki od sfrustrowanej bizneswoman do spełnionej pani domu to odwrócony schemat Kopciuszka – ucieczka z wielkiego świata do monotonii (ukazanej w pozytywnym świetle) domatorskiego życia.

Małgorzata zostaje przedstawiona (przedstawia się) jako osoba skrupowana gorsetem nieudanego małżeństwa, wymagań stawianych jej jako kobiecie przez społeczeństwo (w pracy, w relacjach towarzyskich), zmuszona do przystosowania się do zmieniającego się świata („mimikry” – ciągle powtarza narratorka). Wydaje się, że ma podobne problemy, jak kobiety opisane przez Betty Friedan w *Mistyce kobiecości*: ma wszelkie powody, by czuć się zadowolona z życia, ale tak nie jest, co wywołuje w niej wyrzuty sumienia i frustrację. Byłby to świetny punkt wyjścia dla feministycznej powieści kobiecej. Dlaczego jednak nie jest?

Na temat relacji damsko-męskich znajdziemy w powieści wiele informacji, właściwie można by zaryzykować stwierdzenie, że jest to główny temat. Bohaterka nieustannie krytykuje i wyśmiewa inne kobiety, jej zdaniem „puste”. Przytacza i komentuje rozmowy koleżanek i kolegów z pracy, choć sama używa podobnego języka. Postępuje również tak samo, czego dobitnym przykładem jest jej stosunek do wierności:

A ja sama? Też nie jestem bez winy. Mój luz w tych sprawach usprawiedliwiam nieudanym życiem... Nie szarpiąc się na uwieży zakazów kościelnych, uważam, że powinnam poczuć szczęście. Jeśli go nie znalazłam w małżeństwie, szukać dalej... Fakt. Nie rzucam się z łóżka do łóżka, jak moje koleżanki w poszukiwaniu kochanka wszech czasów. Ale korci mnie poznanie czegoś lepszego, niż miałam... (Kalicińska 2006: 232)

Trudno nie nazwać bohaterki hipokrytką, mając w pamięci jej kolejno po sobie następujące romanse, choćby „pijany, idiotyczny seks” z szefem podczas służbowego wyjazdu, będący zarazem elementem krytyki korporacyjnego życia.

Opozycja miasto-wieś jest w powieściach Kalicińskiej bardzo wyraźna i nie ma mowy o żadnym zniuansowaniu. Mazury, sielankowo przedstawiony dom nad rozlewiskiem, do którego prowadzi zwykła wiejska droga, powykręcane stare jabłonie, dym z komina, płot z prostych desek, ceglasterkowe budynki gospodarcze, mały sad (Kalicińska 2006: 58–59) – wszystko to składa się na wyizolowany świat, schronienie, w którym bohaterka zaczyna żyć na nowo, oczyszcza się

po warszawskim „brudnym” życiu. Egzystencja nad rozlewiskiem opiera się na zasadzie „biednie, ale pięknie”, a ludzie są zadowoleni mimo przeciwności losu. Nieszczęścia zdarzają się, ale nigdy z ich własnej winy, natomiast to, co wydawałoby się negatywne (dysfunkcje, takie jak alkoholizm czy przemoc) albo nie dotyczą znajdujących się w centrum bohaterów, albo dają się załagodzić i przedstawić tak, by stanowiły niemal element krajobrazu. Każdy problem da się rozwiązać rozmową, a raczej „pogaduchami” przy przygotowywaniu posiłku czy robieniu przetworów na zimę: „Nie ma nic lepszego na damskie stesy niż babski krąg. Stałyśmy tak i siedziałyśmy tak koło stołu, lepiły te ogromne ilości pierogów i gadały bez końca” (Kalicińska 2006: 418).

Dom nad rozlewiskiem rozpoczyna się sielankowo: opisem śliw rosnących w ogrodzie mamy bohaterki i owoców, ich smaku, zapachu, koloru, konsystencji, przeznaczenia. „Już nie mogę się doczekać smażenia, gadania, mycia spirytusem słoików. Całego tego obrzędu” – stwierdza Małgorzata (Kalicińska 2006: 9). Zastanawia się, jak mogła żyć tak długo w Warszawie, z dala od mazurskiej wsi. Na samym początku czytelnik wie, jak zakończyła się historia – bohaterka osiadła na Mazurach, odnalazła szczęście i spokój.

Ja też jestem ważna, bo tu jestem. Robię coś pożytecznego i dobrego – opiekuję się Kasią, całym obejściem, panią Anią, a jak są, to moimi dziewczynkami i gośćmi w ogóle. To lepsze niż przekonywanie anonimowego tłumu do kupienia proszku z utleniaczem, albo tej konkretnej kawy, bo ma aromat identyczny z naturalnym czy coś równie idiotycznego... (Kalicińska 2006: 464)²⁰

Bohaterki Kalicińskiej oddają pole – rezygnują z wejścia w sferę publiczną, nie angażują się w życie społeczne, pozostają w sferze prywatnej. Agnieszka Mrozik stwierdza, że ich kobiece aspiracje i ambicje nie mają szans na realizację, więc alternatywą okazuje się macierzyństwo (Mrozik 2012a: 156). Małgorzata znajdowała się – jak się wydaje – w sytuacji idelanej: mogła realizować się zawodowo, pracując w telewizji, podczas gdy małym dzieckiem opiekowała się teściowa. Konserwatywny mąż nie był co prawda zadowolony, ponieważ wolałby, żeby żona zajmowała się domem, poświęcała czas jemu i dziecku, co bohaterka powieści komentuje w ten sposób: „Tworzyliśmy od lat poprawny związek, by Marysia rosła w normalnej rodzinie. Miał do mnie żal, że nie jestem kurą domową. Taki model rodziny wyniósł z domu (Kalicińska 2006: 19). Podobnego zdania jest zresztą matka Konrada. Finalnie Małgorzata staje się „kurą domową”, choć w powieści nie zostanie to nigdy tak nazwane. Ponownie nasuwa się skojarzenie z mistyką kobiecości – jeśli kobieta sama, tak jak główna bohaterka, odkryje w so-

²⁰ Niemal identycznie wyglądają losy matki Małgorzaty. Barbara stwierdza: „Już nie jestem studentką z Warszawy. Jestem Baśka z Mazur. Zupełnie już inna – ja” (Kalicińska 2007: 276).

bie taką potrzebę i wybierze sferę prywatną, będzie to w pełni akceptowane, a ją określi się dumnym mianem gospodyni:

Bo jestem gospodynią, prawda, mamó? Już nie jestem panienką, rozwódeczką, kobietką-kokietką, lekkoduchem, za którego Hanka mnie uważa. Jestem GO-SPODYNIĄ (Kalicińska 2007: 149).

Przywołany fragment pochodzi akurat z relacji Barbary, ale świetnie odzwierciedla stosunek wszystkich bohaterek do pewnego modelu kobiecości. Gospodyni zarządza domem – w sferze prywatnej jest to władza najwyższa. Sławomira Walczewska, a potem Eliza Szybowicz piszą o „matce gastronomicznej”, która włada poprzez kuchnię (zob. Walczewska 2000; Szybowicz 2009): dziedziczy przepisy przekazywane z pokolenia na pokolenie niczym insygnia koronacyjne.

O jedzeniu i gotowaniu mówi się u Kalicińskiej zresztą bardzo dużo. Zwracają uwagę zwłaszcza pojawiające się w tekście – inaczej złożone, niekiedy pogrubione lub wyróżnione kolorem – przepisy kulinarne. Są obecne w każdym tomie mazurskiej sagi, a w *Powrotach nad rozlewiskiem* znajduje się nawet aneks *Notatki Bronisławy Matz*, czyli rodzaj zeszytu/poradnika pisanego przez babcię Małgorzaty. Dobre rady doświadczonej pani domu, dotyczące przygotowywania posiłków czy przetworów, zostają podniesione do rangi cennego dziedzictwa, skarbu, który pozwoli kobiecie zasłużyć na miano dobrej gospodyni. Przepisy wplecione w narrację są w powieściach Kalicińskiej wyraźnie wyodrębnione wizualnie, ale nawiązują bezpośrednio do tego, o czym w danej chwili mowa w tekście głównym. W pierwszym tomie sagi pojawiają się sporadycznie (co kilkadziesiąt stron), w drugim tomie już częściej. Język obszerniejszych fragmentów z przepisami ujawnia związki z narratorką powieści. Można założyć, że to wyimki z notatnika Małgorzaty, mające być zapiskami na marginesie snutej opowieści (zob. Kalicińska 2006: 169).

We współczesnych popularnych kobiecych sagach, nie tylko Kalicińskiej, można dostrzec wyraźną afirmację kuchni i spraw okołokuchennych. Ewa Szczepkowska pisze nawet o „powieściach dla kucharek” i kodzie kulinarnym, wymieniając nazwiska, takie jak Katarzyna Enerlich, Anna Ficner-Ogonowska, Małgorzata Kalicińska, Katarzyna Michalak, Katarzyna Grochola, Izabela Sowa, Monika Szwaia. Docenia się w ich twórczości tradycyjne receptury, niespieszne przygotowywanie posiłków od podstaw, najlepiej bez półproduktów; to również hołd oddawany matkom i babkom, które zajmowały się przede wszystkim lub wyłącznie karmieniem rodziny (Szczepkowska 2017: 276–277). Podkreśla się ponadto piękno pulchniejszych kobiet, odbiegających od współczesnego kanonu urody (rzecz jasna, widziane męskim okiem). Szczepkowska pisze:

Kuchnia w powieściach kobiecych jest również znakiem różnic międzypokoleniowych. Formuła sagi rodzinnej w cyklu Kalicińskiej implikuje opowieść

o historii przez pryzmat kulinarnych obyczajów: od potraw biednej, chłopskiej kuchni czasów wojny oraz tuż powojennych na Mazurach poprzez kulinarne obrazy rodem z PRL-u aż po współczesność (Szczepkowska 2017: 271)²¹.

Przegląd tradycji kulinarnych, który znajdziemy w mazurskiej sadze, służy zarówno afirmacji „udomowionych” kobiet, jak i stworzeniu wrażenia upływającego czasu. Z historii wybiera się to, co rzeczywiście dotyczy kolejnych pokoleń zwykłych kobiet i w stosunku do tradycyjnej sagi rodzinnej stanowi innowację wartą odnotowania. W kwestii relacji rodzinnych – chociaż wydawałoby się, że to powieść „postępowa” – nie można jednak powiedzieć tego samego. Mentalność bohaterów sprawia, że model rodziny pozostaje niezmienny, o czym piszę dalej.

2.3. Babskie centrum świata

Kalicińska opisuje swoisty „matriarchat domowy” (Sobolewska 2009: 55; Walczewska 2000), który stanowi schronienie i pozwala przetrwać w trudnych czasach. Kilka pokoleń kobiet spotyka się w domu nad rozlewiskiem; z jednej strony, świetnie radzą sobie bez mężczyzn (same zajmują się zwierzętami, obejściem, naprawami, prowadzą pensjonat), z drugiej zaś – to mężczyźni stanowią nadal główną siłę napędową ich starań. Bez miłości mężczyzny życie kobiety w świecie Kalicińskiej jest niepełne. Nawet jeżeli nie mieszkają razem z partnerem, nawet jeśli nie mają słu-
bu czy dzieci, dopiero obecność mężczyzny sprawia, że dom staje się domem.

Tomasz wpada wieczorami i asystuje nam w kuchni. Obiera grzybki albo gruszki, kroci cebule, czosnek, Kaśka wtedy idzie na telewizję. Woli jakikolwiek film niż obieranie gruszek! Tomasz zanosí słoje do spizarni, a mnie z łazienki – do łóżka. I tak jest dobrze! (Kalicińska 2007: 227)

Matka Małgorzaty opuściła męża i córkę, odchodząc z innym mężczyzną, o czym mówi się w powieści wprost. W dalszych tomach próbuje się dopowiedzieć jej historię i usprawiedliwić taką decyzję bohaterki. Córka zresztą nie potępia matki, wręcz przeciwnie – podziwia ją za odważne podążanie za głosem serca, pozornie ma żal, ale w szafie ukrywa jej sukienkę, którą pielęgnuje jak relikwię (Kalicińska 2006: 83–84). Wątek ten porusza w rozmowie z pisarką Leszek K. Talko:

Małgosia literacka przyjeżdża do matki, której nie widziała od lat, i nie ma pretensji, że ta zostawiła ją i ojca i odeszła z innym facetem. Tak bywa w życiu. Matka nie ma pretensji do córki, że wcześniej jej nie odnalazła.

²¹ Warto nadmienić, iż po sukcesie cyklu Kalicińska wraz z bratem Mirosławem Kalicińskim stworzyła książkę kulinarną: *Kuchnia znad rozlewiska: przepisy autorki i jej brata. Dania mięsne, ryby, ciasta i desery*. Książka ukazała się nakładem Agory w 2009 roku.

Po prostu uśmiechają się. Bez wyrzutów. (Za to dostało się jej chyba najbardziej. Że to nieprawdopodobne – po tylu latach po prostu uśmiechnąć się i pogadać. – A niby dlaczego? – pyta Małgosia K. – Moja mama nie znosiła klótni. Pytała: a może zjesz zupę? A jak nie jesteś głodna, to nie jedz) (Talko 2009: 4).

Beztroskie podejście do życia cechuje wszystkie główne bohaterki Kalicińskiej. Świątek nad rozlewiskiem jest miejscem, gdzie znajdzie się schronienie i dla byłego męża, i jego nowej partnerki, i dla odrzuconego kochanka, dla ludzi obcej narodowości, wykształconych, światowych, biednych i chorych... Mieszkancki domu przyjmują każdego, kto tego potrzebuje, za co spotyka je wdzięczność i miłość. Świat Kalicińskiej jest baśniowy. Jak pisze Anna Pochłódka:

Jej [Kalicińskiej – dop. A.Z.] bohaterki (pozytywne) to jednocześnie więdźmy i matki-Polki. Potrafią zaklinać deszcz, leczyć dotykiem, a wśród kuchennej magii wyczarować najwspanialsze potrawy. [...] Mają przy tym serca tak pojemne, jak wszystkie słoiki świata, i tak ciepłe, jak skwarki w kaszy (Pochłódka 2009: 191).

Recenzentka oczywiście ironizuje, jednak wypunktowanie cech protagonistek mazurskiej sagi jest nader trafne. Powrót do korzeni, rytuały, pielęgnowanie tradycji i czuwanie nad ogniskiem domowym to kobiecy świat, w którym zawsze znajdzie się miejsce dla ludzi z zewnątrz, ale z którego one same raczej nie wychodzą. W *Domu nad rozlewiskiem* znajdziemy m.in. rytuały odpędzania deszczu czy rytuał inicjacyjny, który przechodzi Marysia podczas pierwszej menstruacji – swoiste „obchody” tego wydarzenia (Kalicińska 2006: 23–24), kobiety nieraz nazywa się więdźmami czy czarownicami. „To my. Kobiety jednego rodu. O, Matko! Jak mi dobrze, że je mam, że do nich należę!” – entuzjastycznie stwierdza Małgorzata (Kalicińska 2006: 386). Wydaje się, że bohaterki żyją w swoistym baśniowym świecie.

Powieści Kalicińskiej nie są oczywiście baśniami *sensu stricto*, ale można uchwycić w nich elementy pozwalające patrzeć na postaci czy samo miejsce przez pryzmat baśniowości. Wymieniane przez Maxa Lüthiego główne cechy bajki magicznej, takie jak jednowymiarowość czy powierzchowność, traktowane niedosłownie, dają się odnieść do konstrukcji powieściowego świata. Jednowymiarowość świata baśniowego polega na istnieniu równolegle dwóch światów, zwykłego i magicznego, które harmonijnie się przenikają (zob. Lüthi 1982; Kostecka 2014: 67).

Bohaterka *Domu nad rozlewiskiem*, trafiając z wielkiego miasta do mazurskiej wsi, odkrywa taki właśnie „drugi” świat, w którym inaczej płynie czas – odmierzany jest nie za pomocą zegara, lecz pór dnia i roku, wydaje się ponadto przykryty szklaną bańką i usytuowany poza życiem i czasem historycznym. Kwestia powierzchowności, która w baśni polega m.in. na stypizowaniu postaci, w trylogii mazurskiej wiąże się z umieszczeniem w centralnym punkcie

„księżniczki”, początkowo zagubionej w świecie zwyczajnym, która później trafia do świata magicznego, by spotkać „księcia”; magicznego świata uczy ją „wiedźma”, kolejna z baśniowych postaci, nieco wyzyskana na nowo przez feministyczne interpretacje. Pisze na ten temat Weronika Kostecka, a także Magdalena Bednarek w książce *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku* (2020). W przypadku wiedźmy znad rozlewiska re-interpretacja jest ciekawsza niż w przypadku księżniczki – zamieszkała w domu na wsi stara kobieta o wyglądzie „gnoma” okazuje się ucieleśnieniem wzorca kobiecości. Bednarek również dostrzega w postaci Barbary baśniową czarownicę; badaczka pisze o kompleksie trzech kręgów tematyczno-problemowych wyznaczających współczesną wiedźmowatość, mianowicie właśnie o mądrości kobiecej, silnym związku z naturą oraz kobiecej wspólnoty (Bednarek 2020: 224–225). Wszystkie one są obecne w powieściach Kalicińskiej. Wiedźmy stają się udomowione, mają nieco złudne aspiracje feministyczne, ale można w nich dostrzec baśniowe proveniencje.

Feminizm, o który można by podejrzewać powieści Kalicińskiej, jest pozorny. O bardzo stereotypowym postrzeganiu ról płci świadczy większość przypadków, gdy w powieści poruszona zostaje tematyka relacji damsko-męskich. Rozważania o seksie (mężczyźni po prostu odreagowują, a kobiety muszą powoli nabierać ochoty na seks [27]), o predyspozycjach płci (kobiety to z natury osadniczki, a mężczyźni szukają przygód, bo „noszą to w genach” [274]), o rolach w związku (kobieta powinna zaopiekować się mężem-alkoholikiem, ponieważ on się przy niej zmieni, a „porządny nie podnieca” [365]: „Wystarczy go karmić, głaskać i kochać się z nim – jest szczęśliwy. Nie pije. O Jezu! Nie pije!” [461]), o nierówności płci (kobiecie nie wolno wejść w romans z żonatą mężczyzną, bo wtedy jest się „wyliniałą suką” [477], natomiast jego się nie obwinia), o podziałach, które wydawałyby się reliktem poprzednich epok („Przy obiedzie dyskusja przeniosła się na Finlandię, sprawy międzynarodowe, ekologię. Tomasz, Wiktor i Janne zdominowali nas zupełnie, więc dość szybko udałyśmy się do kuchni na babskie plotki” [312]) – wszystkie te wątki pokazują, że zastanego porządku nie należy zmieniać. Kalicińska korzysta również z poetyki romansu, nie unikając scen erotycznych, które opisuje w sposób spowalniający i eksponujący chwile, przywodzący na myśl styl charakteryzowanych w poprzednim podrozdziale powieści zeszytowych w różowych okładkach. Można by przytoczyć fragment z *Miłości nad rozlewiskiem*:

Mam bardzo czuły kark, więc od razu czuję wzdłuż kręgosłupa taki łagodny prąd. Kończy się jakąś eksplozją na koniuszku i już wiem, czego chcę. Powoli się odwracam i wtedy dwoje oczu, dwie zielone sadzawki – głębokie, grząskie, z ognikami – mamią mnie w krainę czułości, gry w zdobywanie przyczołków ciała. Szmatki nam niepotrzebne, zdejmujemy z siebie bawełniane zbroje. Moją – szarą z koroneczką i Kangurzycą, i jego – z Tygrysiem na bokserkach.

Mój zdobywca całuje czule i coraz niecierpliwiej, finezyjniej, jego dłoń jeszcze pyta, zagląda, pieści, aż wreszcie czuję go w sobie, obejmuję kolanami jego biodra i powoli, powoli suniemy do finiszu. Janusz nagradza siebie i mnie gorąco, długo, mocnym szczytowaniem (Kalicińska 2008: 24).

Różnica pomiędzy powieściami Kalicińskiej a harlekinami tkwi w tym przypadku raczej w bohaterach – niedoskonałych, nie najmłodszych już i zwyczajnych. Bajkoromans pozostaje bajkoromansem, ale wydaje się osiągalny. Poza tym nic się nie zmienia: świadomość siebie i własnego ciała budzi się w kobiecie dopiero poprzez mężczyznę. Gdy Małgorzata wdaje się w romans z kolegą z pracy, w jej narracji pojawia się pełne lęku, zaskoczenia, ale i entuzjazmu: „O matko! Jestem kochanką!” (Kalicińska 2006: 45). Na uwagę zasługuje fragment:

Trzeba wszakże zaznaczyć, że o ile rola kobiety jest pojęta tradycyjnie (strażniczka domowego ogniska), o tyle model rodziny odbiega od ortodoksji. Rozwody, zdrady, opuszczenia, alkoholizm, oziębłość, wolne związki – to nie są składniki portretu rodzinnego w klasycznym guście. Jednak dominująca figura dającej poczucie bezpieczeństwa matki jest tak silna, że powstały powieści o wręcz sielankowym nastroju (Pochłódka 2009: 191).

Opisany przez Kalicińską matriarchat stanowi podstawę wyboru perspektywy patrzenia na historię. Zmiana punktu widzenia w kobiecej sadze, jak pisała Iwasiów (Iwasiów 2008), skutkuje przejściem od historii jako takiej do mikrohistorii, historii prywatnej, codziennej. W tle, jak w tradycyjnej sadze rodzinnej, pozostają losy narodu, ważne wydarzenia historyczne, kluczowe daty, jednak dzieje pokoleń są ukazane przez pryzmat obyczajów kulinarnych, powszednich rytuałów, tradycji przekazywanych coraz młodszymi – w tym przypadku kobietom. Wielka Historia bezsprzecznie wkracza w życie bohaterów, jednak jest to zazwyczaj kwitowane krótko: „Później, za działalność podziemną, Tomasz został «zesłany» pod Pisz. Właściwie w okolicy Rucianego” (Kalicińska 2007: 267). Losy Barbary, urodzonej w 1936 roku, siłą rzeczy zahaczają o II wojnę światową, która przedstawiona z perspektywy kilkuletniej dziewczynki nie wydaje się niczym strasznym, to raczej abstrakcyjne pojęcia i następujące po sobie niezrozumiałe zmiany:

Kwaterowanie niemieckich żołnierzy wspominałam pogodnie. Wcale nie byli straszni, nie pożerali dzieci i nikogo nie zabijali. W pomieszczeniach, które były nasze, a w których teraz kwatrowali oni, pachniało papierosami i wodą kolońską jak u taty w gabinecie, gdy jeszcze palił fajkę. [...] Zdarzało się, że dawali nam miętówki albo częstowali kolorowymi landrynkami z metalowego pudełka (Kalicińska 2007: 11).

Mieszkańcy domu rodzinnego Basi wspólnie spędzali czas ze stacjonującymi u nich niemieckimi żołnierzami, grając z nimi na fortepianie. Życie codzienne

właściwie nie uległo znaczącemu pogorszeniu, a przynajmniej takie wrażenie wywołuje relacja bohaterki. Przeprowadzka do nowego domu po wojnie również nie jest problemem, podobnie jak to, że był on własnością ludzi wysiedlonych za żelazną kurtynę: „To były jednak takie dobre czasy!” (Kalicińska 2007: 47).

Podobnie wspomniany jest czas PRL-u. Braki na półkach nie stanowią problemu w zamkniętym „babskim kręgu” nad rozlewiskiem. Czas płynie wolno, a wszystko, co potrzebne do życia, dostępne jest na miejscu. Wielkie sprawy wydają się nie dotyczyć mazurskiej wsi, która znajduje się jakby na końcu świata, a jednocześnie stanowi jego centrum. Domowy matriarchat daje schronienie przed wszystkim, nawet przed Historią²².

* * *

Drzewo genealogiczne zamieszczone w formie grafiki na początku drugiej części cyklu swoimi korzeniami sięga początku XIX wieku, a u szczytu korony znajduje się główna bohaterka – Małgorzata. Po niej, w trzecim tomie, przychodzi jeszcze czas Marii, jej córki. Podkreślenie linii żeńskiej jest pierwszym i podstawowym odstępstwem od tradycyjnie charakteryzowanej sagi rodzinnej. Głos należący do męskiego autora/narratora zastąpiony zostaje kilkoma narracjami kobiecych bohaterek, z emocjonalną, egzaltowaną Małgorzatą na czele. Można poddawać krytyce stereotypowe postrzeganie ról płciowych przez autorkę *Domu nad rozlewiskiem*, jednak zapoczątkowany przez nią i Katarzynę Grocholę okres niemal masowego powstawania popularnych kobiecych sag to krok do przodu w dawaniu kobietom głosu i dostrzeganiu ich historii.

Model rodziny, przedstawiony przez Kalicińską, jak już zaznaczałam, różni się od tradycyjnego, patriarchalnego wzorca. Odejścia, zdrady, porzucenia, rozwody... Wydawałoby się, że mamy do czynienia z obrazem rodzin dysfunkcyjnych, tymczasem finalnie losy bohaterów splatają się w tytułowym domu nad rozlewiskiem – domu scharakteryzowanym według wszelkich zasad gatunku, „kosmosie rodowym”, który przetrwał mimo przeciwności i jest ostoją dla swoich mieszkańców.

Mazurska saga Małgorzaty Kalicińskiej to w prostej linii dziedzictwo tradycyjnie rozumianej powieści rodzinnej. Uwspółcześiona, adresowana do kobiet, nieco odważniejsza pod względem obyczajowym, lecz wciąż hołdująca patriarchalnym wartościom utrwalonym w kulturze.

²² Przemysław Czapliński, za Kingą Dunin, podobnie pisał o „Jeźycjadzie” Małgorzaty Musierowicz, uważanej za cykl sztandarowych opowieści o polskiej rodzinie: „[...] nie przedstawia ona niczego realnego, a to, co złe, zostaje na zewnątrz, więc trudno mówić o tym, jak model rodziny miałby zdać egzamin z wychodzenia z kryzysu” (Czapliński 2015: 379 – zob. także blog Elizy Szybowicz, *Nie tylko Musierowicz. O powieściach dla dziewcząt*, <https://nietylkomusierowicz.wordpress.com/about/> (dostęp: 28.01.2022)).

ROZDZIAŁ 3

PRZYSPIESZONY KURS HISTORII XX WIEKU STULECIE WINNYCH AŁBENY GRABOWSKIEJ

Wielka Historia w powieściach Małgorzaty Kalicińskiej pojawia się, jednak praktycznie nie ma wstępu za próg domu nad rozlewiskiem, który pozostaje ostoją i nienaruszalnym gniazdem rodzinnym. Trzytomowa saga Ałbeny Grabowskiej *Stulecie Winnych*, choć również pielęgnuje tradycyjne wartości, pokazuje, jak makrohistoria wkracza w mikroświaty poszczególnych rodzin.

Trylogia składa się z powieści noszących podtytuły: *Ci, którzy wierzyli* (2014), *Ci, którzy walczyli* (2015) oraz *Ci, którzy przeżyli* (2015). Jak zapowiada wspólny tytuł cyklu, akcja sagi obejmuje okres stu lat, który rozpoczyna się w 1914 roku, a więc w czasie wybuchu pierwszej wojny światowej. Ponownie mamy do czynienia z perspektywą kobiecą, jednak narracja jest odmienna niż w *Domu nad rozlewiskiem*, inaczej rozkładają się także akcenty fabularne – u Grabowskiej świat przedstawiony wykracza poza obręb rodzinnego domu, relacje między bohaterami obejmują więcej pokoleń, a losy rodu Winnych ściśle splatają się z losami Polski. Ta różnica, choć wymieniam ją jako ostatnią, jest tu najważniejszym elementem nawiązującym do tradycji sagi powieściowej jako gatunku. Zanim więc przyjrzę się narracji, poszczególnym bohaterom i ich stosunkowi do rodzinności czy konfliktom generacyjnym, nakreślę związki mikro- i makrohistorii w *Stuleciu Winnych*.

3.1. Klisze historyczne

Czas w powieści Grabowskiej liczony jest jak w tradycyjnej sadze rodzinnej: akcja biegnie linearnie, według wydarzeń historycznych ważnych dla narodu polskiego, które nakładają się na losy rodziny. W 1914 roku rodzą się pierwsze w rodzie Winnych bliźniaczki: Anna i Maria; w 1939 roku, a więc na początku drugiego tomu przychodzą na świat córki Marii: Katarzyna i Barbara, również bliźniaczki. Trzecie pokolenie bliźniaczek – Julia i Urszula, córki Barbary, rodzą się w 1971 roku, rozpoczynając trzeci tom sagi. Cały cykl kończy się klamrą – w 2014 roku Julia spodziewa się dziecka, a cioteczna babka przepowiada jej, że powije kolejne w rodzinie bliźniaczki. Przychodzące na świat dziewczynki dziedziczą cechy swoich przodków, przede wszystkim w linii żeńskiej, ponieważ to kobiety stanowią główny trzon rodu Winnych i to one scalają rodzinę mimo wszelkich przeciwności. W następujących po sobie pokoleniach pewne cechy

są coraz słabsze – jak choćby wyjątkowy dar jasnowidzenia Anny Winnej, który dziedziczą w nieznacznym stopniu Katarzyna i Julia – podobnie jak i więzy rodzinne. Czas nieubłaganie zaciera pamięć o dawnych losach rodu. Helena, córka Urszuli, która pojawia się pod koniec trzeciego tomu i reprezentuje ostatnie pokolenie Winnych, ukazane w powieści, nie czuje się już związana z pielęgnowaną przez krewne historią rodu:

Trochę ją śmieszyło to rodowe nazwisko. Obecnie tylko jedna prababcia tak się nazywała, ale mimo to babcia, a nawet mama i ciotka lubiły mówić o sobie „my, kobiety z Winnych”. Często jej przypomniano, z jakiej jest rodziny. Niby że to taki klan, jak w tej telenoweli, której nie oglądała, bo była dla starych ludzi (Grabowska 2015b: 299).

Dla współczesnej nastolatki więzi rodzinne nie są czymś, co należy podtrzymywać za wszelką cenę. Rozciągnięcie fabuły utworu na ponad sto lat (pojawiają się nieliczne retrospekcje i antycypacje wykraczające poza okres 1914–2014) pozwala pokazać przemiany, jakie dokonały się w świadomości kolejnych generacji. Dotyczy to zarówno historii czy kultury, jak i stosunku do modelu rodziny, do którego wróć w dalszej części analizy.

Warto uściślić czas akcji i czas narracji w sadze Albeny Grabowskiej. Stanowi on bowiem bardzo ważny element struktury utworu, a wydarzenia istotne z historycznego punktu widzenia zająbiają się z tymi, które wyznaczają kolejne etapy losów rodziny Winnych. Znaczące daty zostają zresztą w powieści wyróżnione – niektóre fragmenty są oznaczone rokiem, a raz w nagłówku pojawia się nawet data dzienna, 1 września 1939 roku, będąca zarazem granicą pomiędzy pierwszym i drugim tomem sagi (Grabowska 2014: 326). Poszczególne lata zostają wskazane bezpośrednio – jako nagłówki – wtedy, gdy stanowią cezurę historyczną lub gdy sygnalizują ważne wydarzenia dla bohaterów powieści. Tak zatem rok 1915 to moment wkroczenia wojsk do Brwinowa, podwarszawskiej miejscowości, w której toczy się większa część akcji – po Niemcach nastają Rosjanie i dopiero wtedy wojna staje się dla mieszkańców wsi odczuwalna: szabrowanie w domostwach, kradzieże żywności, alkoholu, a nawet zwierząt, pojedyncze przypadki gwałtów i zabójstw. Zarazem rok ten stanowi ważny czas dla rodziny Winnych. Wówczas Stanisław Winny praktycznie staje się głową rodu: znajduje w chacie zwęglone ciało i jest przekonany, że to zwłoki jego ojca. Choć okazuje się to nieprawdą, wkroczenie Rosjan do Brwinowa stanowi początek pewnego etapu w życiu bohaterów, zarówno na poziomie jednostkowym, jak i społecznym.

Realistyczność opisu wydarzeń i tła społeczno-historycznego jest jedną z cech tradycyjnej sagi rodzinnej (zob. Frydrychs 1965) i łączy się z czasem fabuły zająbiającym się z czasem historycznym. O ile w analizowanej wcześniej twórczości Małgorzaty Kalicińskiej Historia w sposób nieprawdopodobny zdaje się omijać mazurską wieś, o tyle Albeny Grabowska niemal osadza swoją powieść

na związkach losów bohaterów z losem narodu. Dwa pierwsze tomy to zmagania rodu Winnych z przeciwnościami wynikającymi z wybuchu pierwszej, a następnie drugiej wojny światowej. Początkowo, pomijając drobne incydenty i ogólną dezorganizację życia społecznego, w Brwinowie nie odczuwano skutków pierwszego ogólnoswiatowego konfliktu zbrojnego. Codzienne życie z czasem zaczyna toczyć się zwykłym rytmem:

Wojna odeszła na bok, a wkrótce miała przejść do historii. Wprawdzie Ruscy ciągle łupili Mazowsze, a Niemcy zaganiali masowo ludność na roboty, ale może z przyzwyczajenia, może z umiejętności radzenia sobie z problemami, ludzie przyzwyczaili się do tego na tyle, że nie zwracali na to wszystko większej uwagi (Grabowska 2014: 146).

Wojna w pierwszym tomie sagi wpływa jednak na losy bohaterów bardziej, niżby się zdawało. Brat Stanisława Winnego, ojca pierwszych bliźniaczek, których rodziny wyznaczają początek opowieści, zostaje uznany za zaginionego i zmarłego. Naturalnie wszyscy zrzucają jego zniknięcie na karb wojennej zawieruchy. Dzięki temu jego żonie udaje się ukryć prawdę – syn zabił Romana Winnego w obronie matki, razem ukryli ciało. Z czasem Władysława wdaje się w romans ze szwagrem, a ze związku jej i Stanisława rodzi się Łucja, której późniejsze losy wydają się konsekwencją nieprawego pochodzenia i karą za grzechy rodziców. Matka oddaje dopiero co narodzoną Łucję siostronom zakonnym, a w drodze powrotnej zostaje zabita przez Rosjan – w ten sposób wojna rzeczywiście zabiera członka rodu Winnych.

W powieści ukazana zostaje także Warszawa, dokąd przeprowadza się Anna Winna po ślubie z Kazimierzem Tarasiewiczem. Tak zaczyna się tom drugi sagi, który przedstawia wydarzenia mające początek w 1942 roku. Rodzina Anny ocalaje tylko dzięki jej wyjątkowej zdolności jasnowidzenia – mając do wyboru dwa różne mieszkania, bohaterka decyduje się na kamienicę, która jako jedna z niewielu przetrwa bombardowania. W tym samym czasie Maria rodzi bliźniaczki, i teraz ich pokolenie zajmuje głównie w tej części książki uwagę narratora. Losy bohaterów w drugim tomie są wyraźnie przywoływane po to, by przedstawić świat w czasie wojny, pokazać, jak codzienność najzwyklejszych osób zmienia się pod wpływem decyzji podejmowanych przez polityków. „Chwilę siedziały w ciszy przerywanej ciamkaniem i westchnieniami dzieci, rozkoszując się najzwyklejszą rozmową, podczas kiedy znany im świat rozpadał się na kawałki” (Grabowska 2015a: 17) – cytat ten sugestywnie pokazuje, że bohaterki jednocześnie próbują zachować pozory normalności, a zarazem stanowią część historii i nie mają możliwości od tego uciec.

Brwinów, chociaż oddalony od Warszawy, tak jak mazurski dom w sadze Kalicińskiej, nie jest w stanie zapewnić ochrony mieszkającym w nim ludziom. Ród Winnych powoli opuszcza rodzinne gniazdo – Waclaw i Tadeusz trafiają na

front i walczą we Francji, gdzie Waclaw ginie „Jego śmierć nie była ani specjalnie bohaterska, ani nie uratował przy tym niczyjego życia, nie wpłynął też na los miasta, które zdobyto bez niego” (Grabowska 2015a: 104), a Tadeusz po wojnie zakłada rodzinę. Ważny wątek w powieści stanowi także powstanie warszawskie, którego lunę widać w Brwinowie (Grabowska 2015a: 93), ale które mimo odległości dosięga ród Winnych. Mieszkająca w Warszawie Anna angażuje się bowiem w pomoc Żydówce z getta warszawskiego – ostatecznie ich losy splatają się poprzez córkę Róży, którą Winna przygarnia i wychowuje jako swoje dziecko, Ewę. Trudno referować tu skomplikowane losy wszystkich bohaterów dotkniętych przez Wielką Historię, przetaczająca się przez ich życie, jednak warto wspomnieć jeszcze o Oli, postaci spoza rodziny Winnych, której doświadczenia z pobytu w obozie koncentracyjnym Ravensbrück zostają przedstawione dość szczegółowo. Albenia Grabowska nie szczędzi czytelnikom opisów eksperymentów, jakie naziści przeprowadzali na więźniarkach (z pewnością nie bez znaczenia jest wykształcenie medyczne autorki), jednak sposób przybliżenia tego tematu nie ma nic wspólnego z podsycaniem niezdrowego zainteresowania przemocą i epatowaniem drastycznymi szczegółami, jakie niekiedy można znaleźć w utworach popularnych wykorzystujących tematykę holocaustową. Wątek pobytu Oli w obozie służy raczej ukazaniu okrucieństwa wojny i jej wpływu nie tylko na bezpośrednio skrzywdzone osoby, ale także na ich rodziny. Bohaterce udaje się przeżyć i wrócić do męża, ale wkrótce popełnia samobójstwo, nie potrafi bowiem wrócić do normalnego świata.

Problem traumy wojennej dotyczy nie tylko osób biorących w niej bezpośredni udział. Katarzyna Gawlik, pisząc o Grabowskiej, stwierdza: „Historia w jej powieściach wpływa na emocje bohaterów, na ich przedstawienie – emocje muszą być dostosowane do realiów. Nie trzeba wysyłać bohaterów na front, żeby pokazać trudny czas wojny, trudne wybory” (Gawlik 2015: 13). W trzecim tomie sagi autorka porusza temat tzw. drugiego i trzeciego pokolenia, a więc osób, które wojny nie pamiętają lub pamiętają pojedyncze wydarzenia z wczesnego dzieciństwa, a mimo to borykają się z konsekwencjami tamtych czasów. Syn Winnych, Michał mówi o tym wprost:

– Skąd mam wiedzieć, jakim piekłem była wojna, skoro żadne z was nigdy mi tego nie wyjaśniło? Wojnę znam z akademii ku czci, bo wy opowiadaliście nam tylko bajki. Czasami jakiś znajomy coś opowie albo w kinie obejrzę. Wy zawsze mówicie to samo. Że to takie straszne było, że ja nie rozumiem niczego – nie dawał za wygraną Michał, a jego ojciec zdumiał się wielce, bo nie pamiętał, żeby jego syn wypowiedział tyle słów naraz (Grabowska 2015b: 22–23).

Wzajemne pretensje – rodziców o to, że dzieci nie rozumieją ich traumy, a dzieci o to, że rodzice nie potrafią im tego wytłumaczyć lub milczą – wpływają na relacje w rodzinie. W przypadku Winnych dodatkowym obciążeniem jest kwestia

pochodzenia Ewy, które ukrywali przed nią przez wiele lat. (Swoją tożsamość kobieta odkrywa przypadkowo, dopiero w 1968 roku. Zostaje wówczas zatrzymana i pobita przez milicję w czasie marcowych strajków studenckich, choć nie bierze w nich udziału – ponownie historia wkracza w życie bohaterów). W *Stuleciu Winnych*, chociaż wątki wojenne są mocno rozbudowane i znaczenie historii jest ogromne, problem drugiego i trzeciego pokolenia nie zajmuje wiele miejsca²³. Dotyczy to zresztą wszystkich przedstawionych związków mikro- i makrohistorii. Fabuła cyklu obejmuje, jak zaznaczałam, ponad sto lat i przedstawia dzieje rodu Winnych przeważnie w narracji linearnej, z zachowaniem chronologii wydarzeń. Można by powiedzieć, że obserwujemy losy rodziny na tle losów narodu, rozciągnięte na osi czasu, niekiedy zbliżając się one do niej i koncentrując na wybranych punktach, ale tylko na chwilę – potem poznajemy, prowadzeni przez narratora, kolejnego bohatera lub wydarzenie. W ten sposób potraktowana zostaje w powieści na przykład epidemia hiszpanki:

Hiszpanka atakowała zaciekle w całej Europie. Przetrzebione wojną społeczeństwo wymierało teraz masowo na tę dziwną chorobę. Lekarze rozkładali ręce, a bogaci i biedni kładli głowę pod topór jak równi z równymi. Nawet taki Brwinów nie mógł być bezpieczny. [...] Zachorował syn Reni – sąsiadki i umarł po dwóch dniach. Potem jej mąż Marian, który Ruskim uciekł zaraz w 1915, a zarazie umknąć nie mógł (Grabowska 2014: 177).

Jest to jedno z wydarzeń, które miało ogromny wpływ na społeczeństwa europejskie. Najpierw zostaje ukazane jakby z lotu ptaka, który zbliżając się do ziemi, widzi coraz mniejszy jej fragment, aż dociera do Brwinowa, podwarszawskiej wioski, a w końcu do domu sąsiadki Winnych. W ten sposób coś, co wydawałoby się odległe – zarówno z perspektywy bohaterów powieści, jak i jej współczesnych czytelników – zaczyna dotyczyć bezpośrednio najbliższego otoczenia. Przywołany właśnie fragment stanowi doskonałą egzemplifikację sposobu, w jaki Grabowska spleta mikro- i makrohistorię.

Wydarzenia o znaczeniu historycznym przemycane są w fabule również niejako na marginesie, podobnie jak było to u Kalicińskiej. Tak więc Michał pracuje przy budowie MDM i trasy W-Z, stając się częścią wielkiej maszyny odbudowy Warszawy. Młodsze pokolenie Winnych angażuje się w politykę: „Michele postawiła na swoim i w grudniu 1975 roku razem z Januszem pojechali do Gdańska. Tam oboje związali się z Komitetem Obrony Robotników, a Janusz zaczął bronić aresztowanych opozycjonistów. Sama Michele pisała artykuły, które nocami drukowano w nielegalnych drukarniach, a potem rozprowadzono po całej Polsce” (Grabowska 2015b: 58). Córka Łucji – Sammy – której losy zostają streszczone

²³ O wiele więcej na ten temat znajdziemy w powieściach z drugiej grupy sag, o których piszę w kolejnym rozdziale, m.in. u Magdaleny Tulli.

w jednym akapicie (zob. Grabowska 2015b: 93), ginie w trakcie zamachu na WTC w 2001 roku. Narracja wybiega w tym miejscu mocno do przodu, odrywając się od prowadzonego aktualnie (w konkretnym czasie powieści) wątku, przez co zaczyna przywołać na myśl opowiadanie ustne.

Kolejnym wydarzeniem, które zostało przedstawione niezdarowo, jest wprowadzenie stanu wojennego w 1981 roku. Stanisław, senior rodu, potrzebuje pilnej pomocy lekarskiej, ale jego zięć nie jest w stanie dowieźć go do szpitala z powodu blokad postawionych przez wojsko i milicję. „Wprowadzenie stanu wojennego prócz śmierci Andzi i Stanisława przyniosło aresztowanie Jerzyka oraz Michele i Janusza. [...] Ile osób umarło przez to, że telefony nie działały, trudno zliczyć” (Grabowska 2015b: 113) – stwierdza narrator, przechodząc ponownie z perspektywy mikro- do makrohistorii. Spośród znaczących wątków historyczno-społecznych warto przywołać jeszcze katastrofę w Czarnobylu, która zdeorganizowała choćby pracę szkół (zob. Grabowska 2015b: 154), czy wątek mafii pruszkowskiej, z którą związał się Jeremi w trzecim tomie sagi (zob. Grabowska 2015b: 232–261). Przedstawione realistycznie tło obyczajowe to wciąż jednak tylko tło. Świadczy o tym zwłaszcza wątek, który należałoby określić mianem gangsterskiego, i który został w powieści stosunkowo mocno rozbudowany – Małgosia, córka Katarzyny, miała brać udział w wyborach Miss Polonia, sponsorowanych przez mafię, ale z potencjalnego niebezpieczeństwa wybrał ją Jeremi, zakochany w jej kuzynce Julii.

Trudno nie dostrzec tu schematu romansowego. Choć powieść pozbawiona jest tak wyeksponowanych fragmentów erotycznych, jakie można było znaleźć u Kalicińskiej, a wątki miłosne nie zawsze mają szczęśliwe rozwiązanie (trójkąty miłosne, rozstania, rozczarowania, śmierć...), czytelniczki poszukujące klisz znanych z popularnych powieści kobiecych nie powinny być zawiedzione. Gawlik pisze: „Literatura kobieca pełna jest schematów. Bohaterka się zakochuje, później napotyka trudności, ale wszystko kończy się szczęśliwie. Ałbena Grabowska w swoich książkach walczy z tymi stereotypami” (Gawlik 2015: 13). Można poniekąd zgodzić się z tą opinią, przyjmując, że sięgając po *Stulecie Winnych*, pozostajemy w granicach konkretnej odmiany gatunkowej powieści.

Warto wspomnieć o jeszcze jednym zabiegu mającym pomóc w osadzeniu akcji powieści w konkretnym czasie i związaniu jej z wydarzeniami historycznymi. Grabowska wprowadza bowiem do swojego utworu znane postaci historyczne, niekiedy czyniąc z nich bohaterów epizodycznych. Tak więc Władysław Szpilman akompaniuje Róży, Żydówce, której córkę adoptuje Anna (Grabowska 2015a: 43); na spotkaniu z pierwszym mężem Anny pojawiają się znani pisarze – Krzysztof Kamil Baczyński, Czesław Miłosz, Leon Schiller, a ten pierwszy recytuje nawet swój nowy wówczas, w 1939 roku, wiersz *Chrystus* (Grabowska 2015a: 54–56). Największą rolę w powieści odgrywa natomiast Jarosław Iwaszkiewicz, zaś Stawisko staje się kilkakrotnie miejscem akcji

Drzwi były uchylone. Podeszła na palcach. Nie widzieli jej. Pan Jarosław i jej kuzyn Damian. Starszy trzymał rękę na szyi młodszego, młodszy opierał głowę o pierś pisarza. Iwaszkiewicz mówił coś cicho wprost do ucha Damiana (Grabowska 2014: 294).

Dużą rolę w powieści odgrywa kultura. Sam wybór postaci rzeczywistych, artystów, i uczynienie z nich bohaterów sagi świadczy o chęci dokonania nie tylko przeglądu wydarzeń o znaczeniu politycznym czy szerzej – historycznym. To także próba stworzenia przekrojowego obrazu polskiej kultury. O ile w pierwszym tomie literatura dominowała (wątek z Iwaszkiewiczem, lektury Bronisławy i młodszych kobiet z rodu), a chwilami pojawiał się teatr, o tyle w drugim tomie akcent położony zostaje na kino. Katarzyna kształci się na aktorkę, jest przedstawiana jako osoba znana, a w castingu do filmu Jerzego Hoffmana przegrywa z Magdaleną Zawadzką (Grabowska 2015a: 277). Trzeci tom to już rozkwit kultury popularnej. W charakterystyce tła, które stanowi okres PRL-u, nie brakuje nawiązań do znanych książek, filmów, ale i chociażby reklam:

[...] odłożyła książkę, żeby wysłuchać w skupieniu streszczenia filmu *Poszukiwacze zaginionej arki*, obejrzeć reklamę proszku Pollena 2000 z cytatem z Sienkiewicza „Ojciec prać?” oraz śliczną Nastassję Kinski, która polecała mydło Lux. Potem bez protestów obejrzała z Ulą kolejny odcinek serialu *Miasteczko Twin Peaks*, w którym wyszło na jaw, kto zabił Laurę Palmer, i wiedza ta była dla Julii przerażająca (Grabowska 2015b: 215–216).

Im bliżej współczesności, tym więcej szczegółów pojawia się w powieści. Modelowe czytelniczki literatury kobiecej odpowiadają w większości trzeciemu pokoleniu ukazanemu w *Stuleciu Winnych*, a więc Julii i Urszuli – dla nich, podobnie jak dla bohaterek, emocjonujące było oczekiwanie właśnie na kolejne odcinki *Miasteczka Twin Peaks* (lata 90.) czy *Niewolnicy Isaury*, emitowanej w Polsce od 1985 roku. Silne osadzenie losów postaci w realiach znanych odbiorcom pozwala im lepiej utożsamić się z bohaterami; łatwiej wówczas realizować funkcję terapeutyczną, o której wspomina Bernadetta Darska (zob. Darska 2017), nawet jeśli wiąże się to ze stosowaniem klisz i poruszaniem się w obrębie oczywistych faktów i powszechnie znanych wydarzeń.

3.2. Stulecie kobiet

Przekrojowość powieści pozwala przyrzeć się również przemianom, jakie dokonały się w wizerunku rodziny. *Stulecie Winnych* rozpoczyna wydarzenie fundujące dwudziestowieczny model rodziny, czyli narodziny dziecka. Katarzyna Winna rodzi bliźniaczki, a sam poród zostaje przedstawiony jako sprawa wyłącznie kobieca. Stanisław po pierwsze nie jest zbyt świadomy tego, co się dzieje – jako ostatni domyśla się,

że żona ma bóle porodowe i że przyszedł czas na rozwiązanie; po drugie jego zadaniem jest tylko przywieźć lekarza lub akuszerkę i nie przeszkadzać. Mężczyzna pozostaje za drzwiami. W powieści padają stwierdzenia, że kobieta rodzi w bólach, ponieważ takie jest jej przeznaczenie i wola Boska (Grabowska 2014: 8; 12); mąż nie uczestniczy w tych wydarzeniach, mimo że bezpośrednio go dotyczą – Katarzyna umiera i Stanisław zostaje samotnym ojcem. Nowo narodzonymi dziewczynkami opiekuje się babcia oraz Andzia (służąca, kucharka), a także Hela, mamka. Winny, przeżywając żalobę, oddaje się pracy, a na temat ojcostwa nie znajdziemy w powieści wiele. Widać wyraźnie, że wychowanie, zwłaszcza córek, należało do kobiet:

Stanisław miał świadomość, że nie ma pojęcia, jak odnosić się do swoich córek. Tadzika, potem Wacka nosił na rękach. Gdy podrośli, kładł na ramiona i biegał z nimi po salonie, a kiedy i z tego wyrosli, to pozwalał im robić z siebie konika i krążył wokół stołu kuchennego, wykrzykując: „Ihahaha”. Był kiedyś najszcześniejszym ojcem na świecie, ale wtedy żyła Kasia. Kasia, która wносиła radość do jego życia (Grabowska 2014: 118).

Nie bez powodu to linia żeńska jest w powieści Grabowskiej wyeksponowana – kobiety odpowiadają za utrzymanie ciągłości rodu, mimo że nie zawsze noszą rodowe nazwisko. Nierzadko jest to spowodowane w toku akcji wydarzeniami historycznymi, o których pisałam: wojna, okupacja, potem komunizm sprawiają, że kobiety zostają same i cała odpowiedzialność za rodzinę spada na nie. Grabowska zdaje się szukać złotego środka – nie przedstawia kobiet ani mężczyzn w stereotypowy sposób, nie próbuje ukazać wizerunku rodziny idealnej. Ojcowie są nieobecni, co nie zawsze tłumaczy się w powieści koniecznością (np. Kazimierz Tarasiewicz i jego odejście od rodziny oraz rzekoma śmierć), ale i kobiety borykają się z problemami. Barbara mierzy się z poczuciem macierzyńskiej klęski, kiedy nie radzi sobie z nowo narodzonymi bliźniaczkami (Grabowska 2015b: 42) – stereotyp nakazuje być szczęśliwą matką, co nie zawsze jest możliwe. Katarzyna wpada w alkoholizm i zaniedbuje córkę, która szuka pomocy u pozostałych członków rodziny. Urszula z kolei poświęca się pracy – wciąga ją korporacyjne intensywne życie, a rodzina martwi się, by dziewczyna nie została sama („My w jej wieku miałyśmy już dzieci, tyle że mężów z nami nie było” – stwierdza Maria, babcia Uli [Grabowska 2015b: 282]). W losach bohaterek odbijają się losy kolejnych pokoleń Polek; zmianie ulega model rodziny – następuje zwrot od rodziny wielopokoleniowej do nuklearnej, a w końcu do kultury singli, choć Grabowska nie dochodzi w swoim cyklu do tego ostatniego etapu i nawet Urszula oraz Julia w końcu wchodzą w związki i zostają matkami.

Autorka w rozmowie z Katarzyną Gawlik stwierdza:

Kiedyś babcie były w domu, teraz same pracują i nie mogą zająć się wnukami. Brakuje więzi między pokoleniami, takiego zatrzymania się. Kobieta czasem nie jest pewna swojej roli, bo nie otrzymała wzorców od matki czy babci (Gawlik 2015: 13).

Poszukiwanie złotego środka w *Stuleciu Winnych* zdaje się polegać na ukazaniu relacji rodzinnych jako nieidealnych – sama Grabowska zauważa, że „jest już wystarczająco dużo książek z perfekcyjnymi modelami” (Gawlik 2015: 13) – a zarazem bardzo istotnych i będących ostoją wartości, które należy pielęgnować. „Wierzyłam w życie w wiele spraw. W walkę, wolność, słuszność swoich wyborów. I równie często wątpiłam. Nigdy jednak nie przestałam wierzyć w miłość. Dlatego przetrwałam. Przetrwaliśmy jako rodzina...” (Grabowska 2015b: 302) – te słowa padają z ust Anny, wówczas już stułetniej seniorki rodu, na ostatnich stronach powieści, tym samym podkreślając przesłanie. Wymowa całego cyklu odpowiada temu, co można znaleźć w tradycyjnych sagach rodzinnych: powrót do rodzinnego gniazda jest najlepszym możliwym wyborem – świadczą o tym i wcześniejsze wypowiedzi bohaterki:

Ania spojrzała na babcię z miłością. Ile siły było w tej drobnej kobiecie. Każda zmarszczka na twarzy była stoczoną walką, ceną za miłość, pokonany strach. Jeśli jej zabraknie, pomyślała, co się z nami stanie?

– Kazia nie jest taka silna, żeby scalić rodzinę – kontynuowała Bronia. – Bo to musi być kobieta z naszego rodu, naszej rodziny... (Grabowska 2015a: 215–216)

Więzy krwi są dla bohaterów – przynajmniej reprezentujących pokolenia, których losy ukazano bezpośrednio – bardzo istotne. W toku powieści wielokrotnie podkreśla się cechy łączące poszczególne generacje rodu Winnych. Najczęściej dotyczy to bliźniaczek, ale nie tylko: Bronisława stwierdza, że Stanisław jest do niej bardzo podobny, a nawet w podobny sposób znosi cierpienie i przeżywa żalobę (Grabowska 2014: 44); podobieństwo pozwala starszej kobiecie rozpoznać Łucję, nieślubną córkę Winnego – dziewczyna ma na łopatce takie samo znamię, jakie powtarza się u kobiet z rodu; Stanisław z kolei zauważa w Łucji podobieństwo do Władysławy. Gdy na świat przychodzą pierwsze bliźniaczki, podczas rodzinnego spotkania jest analizowany ich wygląd: „Po kim one są takie rude?” (Grabowska 2014: 59) – zastanawia się ich ojciec, a pozostali członkowie rodu doszukują się w przeszłości rudowłosych krewnych. O ile Anna i Maria są niemal identyczne, o tyle kolejne bliźniaczki w rodzinie coraz bardziej się od siebie różnią – Katarzyna i Barbara mają różny kolor oczu i odcień włosów, podobnie jak Julia i Urszula.

Kwestia podobieństwa rodzinnego powraca w historii Ewy, która nie zna swojego prawdziwego pochodzenia, ale od początku domyśla się, że rodzice nie mówią jej wszystkiego. Matka zbywa pytania o szczegóły porodu i wczesne dzieciństwo bohaterki, jednak niezgodność grupy krwi już nie daje się wytłumaczyć (zob. Grabowska 2015a: 261). Ewa czuje się niedopasowana do rodziny Winnych i gdy wreszcie poznaje prawdę o swoim pochodzeniu, nie potrafi wybaczyć przybranym rodzicom kłamstw. W poszukiwaniu własnej tożsamości udaje się do Izraela.

Za stopniowy rozpad rodu odpowiada w powieści Grabowskiej przede wszystkim historia. Kilkoro bohaterów umiera w czasie obydwu wojen, wielu członków rodziny wyjeżdża za granicę – czy to na front, czy z innych powodów – również komunizm przyczynia się do rozluźnienia więzów rodzinnych. To kobiety jednoczą pozostałych członków rodu, to im zależy na utrzymaniu kontaktu, choć coraz częściej jedynymi okazjami do spotkań okazują się pogrzeby. W finale powieści rodzina gromadzi się jednak w innych okolicznościach: podczas setnych urodzin Anny Winnej, co zdaje się mówić, że wciąż istnieje możliwość pojednania.

3.3. (Nie)Konwencjonalna perspektywa

Przyglądając się *Stuleciu Winnych*, warto zwrócić uwagę również na strukturę narracyjną. Pod względem fabularnym powieść odpowiada modelowi tradycyjnej sagi rodzinnej – znajdziemy w niej pewne odstępstwa od schematu, lecz generalnie wymowa utworu pozwala go zestawiać z klasycznymi egzemplifikacjami gatunku. Analiza warstwy strukturalnej przynosi podobne wnioski, lecz typowa – wydawałoby się – narracja auktorialna zostaje wielokrotnie przeobrażona, co wymaga komentarza.

W powieści Grabowskiej mamy do czynienia z narratorem wypowiadającym się w trzeciej osobie, wyraźnie wszechwiedzącym, swobodnie przechodzącym od jednej postaci do drugiej i znającym wszelkie ich myśli i uczucia. Narrator z reguły (są wyjątki, o których piszę dalej) snuje opowieść linearnie, zachowując chronologię wydarzeń. Zdarza mu się wybiegać w przyszłość i sięgać do przeszłości – poza czas akcji powieści – źródłem jego wiedzy są bowiem wspomnienia i myśli bohaterów. Często przyjmuje punkt widzenia danej postaci, ale nigdy nie przejmuje jej języka, stylu wypowiedzi – chyba że przytacza myśli w mowie niezależnej: „Obiecał to Panu Bogu, dodając kilka razy w myślach: «dwa konfesjonały za dwa życia»” (Grabowska 2014: 21); „Stanisław wyczuwał w tonie matki rację, ale mimo wszystko jej słowa kładł na karb własnego nieudacznictwa. «Nie wierzą, że jestem w stanie coś dobrze załatwić», pomyślał z goryczą” (Grabowska 2014: 114).

W tekście można doszukać się bardzo subtelnych sygnałów wykorzystywania mowy pozornie zależnej, jednak są to tylko pojedyncze przypadki, kiedy narrator głębiej wchodzi w myśli bohatera i dopasowuje sposób relacjonowania do niego i do czasu akcji. Mimo to trudno mówić tu o elementach narracji personalnej. Poniżej kilka fragmentów obrazujących, jak przedstawia się narracja w powieści.

Cała ta rodzina była jakaś dziwna. Starsza pani patrzyła na nią surowo, a Tadeusz i Wacław nie podziwiali jej wzrokiem. Słyszała nawet, jak podśmiewali się z Bibiego. Jedyny z nich Stanisław – stolarz – był bardzo miły i spełniał jej życzenia tak samo szybko jak i wiernie, jak ojczulek. Tak, jego bardzo lubiła (Grabowska 2014: 283).

Przywołany fragment to punkt widzenia Łucji, nieświadomej, że ocenia również swoją rodzinę. Wejście w myśli i język postaci widać wyraźniej, gdy narrator w trzecim tomie na chwilę przyjmuje perspektywę dziecka:

Jego babcia nie była taka jak inne babcie, choćby babcia Julii i Uli, która robiła pierogi i smażyła placki ziemniaczane, śpiewając piękne piosenki, była przy tym miła i bardzo ładna. Babcia Irena niczego nie smażyła, nawet obiadu nie robiła, tylko paliła papierosy i piła wino z tatą (Grabowska 2015b: 52).

Punkt widzenia Jeremiego, chłopca w wieku przedszkolnym, sprawia, że narrator używa mniej wyszukanych słów, formułuje zdania krótsze i proste, w jego tonie wyczuwa się rozżalenie, a innych bohaterów określa z perspektywy dziecka, np. „tata”.

Warto zwrócić uwagę na fragmenty, w których narracja zaczyna przypominać snucie opowieści w rodzinnym gronie. Narrator mówi tak, jakby zwracał się do osób dobrze sobie znanych, bliskich, a przynajmniej zorientowanych w temacie i koligacjach rodzinno-sąsiedzkich.

Nocą, kiedy Michał Oziębłowski, ten sam, co go potem hitlerowcy w Oświęcimiu zamęczyli na śmierć, spał snem sprawiedliwego, Ignacy, Stanisław, Kajtek, Stefan i Władek wzięli łopaty i poszli do domu Romka i Władzi. Wykopali Romana spod krzaka róży, potem to, co z niego zostało, włożyli do worka i pogrzebali w świeżym grobie przy Florianie (Grabowska 2014: 180).

Pewna familiarność zauważalna w przywołanym właśnie fragmencie sprawia, iż czytelnik ma wrażenie, jakby również należał do tej historii – jakby doskonale wiedział, o którego Michała Oziębłowskiego chodzi (to przecież „ten, co go hitlerowcy...”) i gdzie pochowano Floriana z rodziny Winnych. Relacja prowadzona przez trzecioosobowego auktorialnego narradora zaczyna przypominać opowieść jednego z uczestników wydarzeń, w dodatku dobrze nam znanego.

Narrator nierzadko demonstruje także swoją wiedzę o bohaterach i swobodnie porusza się w czasie i przestrzeni powieści:

Dopiero po kilku miesiącach okazało się, że [Paweł] zaciągnął się do wojska, kiedy przesłał z frontu list do swojej żony. Tego listu Mania nie pokazała nikomu, nawet jej – swojej siostrze bliźniacze. Co w nim było, Ania mogła się jedynie domyślać, ale jego treść miała poznać dopiero wiele lat później, kiedy to, co wtedy napisał Paweł, nie miało już żadnego znaczenia. W chaosie zdarzeń, które wtedy nastąpiły, Ani zupełnie wyleciał z głowy niejaki Kazimierz Tarasiewicz, który zakochał się w niej od pierwszego wejrzenia [...]. Potem opowiadał jej, jak z okupowanego Krakowa ruszył koleją, następnie furmankami, a nawet część drogi pokonał pieszo, dziwiąc się, że wojna wyszła poza obręb dawnej stolicy Polski (Grabowska 2015a: 10–11).

Mały Michałek nie ogłuchł. Co więcej, w przyszłości miał skończyć konserwatorium, a jego profesorowie twierdzili, że ma słuch, który nazywali absolutnym. Po wielu latach Mania, która nie opuściła ani jednego koncertu siostrzeńca, za każdym razem wspominała strach świętej pamięci ciotki Kazi, która była pewna, że wybuch bomby ogłuszy dziecko (Grabowska 2015a: 92).

Wiele lat później, kiedy Damiana już na świecie nie było, a Robek i Piotrek przenieśli się do wuja Heńka do Siedlec i rzadko przyjeżdżali, Julia wspominała tamto popołudnie jako jedno z najpiękniejszych w jej życiu. Otoczona dziadkami, kuzynami, wujami i ciociami czuła, jak wraz z szumem liści i śpiewem ptaków staje się ważną częścią świata (Grabowska 2015b: 153).

W tych trzech cytatach widać, jak w narracji mieszają się i przenikają perspektywy czasowe. Narrator świetnie orientuje się w losach bohaterów, także tych epizodycznych czy takich, którzy już nie pojawią się na kartach powieści. Powtarzają się wyznaczniki czasu, takie jak „po wielu latach” czy „wiele lat później”, „potem”, „wtedy”. Rzadko jednak narracja na dłużej przenosi się poza powieściową teraźniejszość.

Niezwykłość narratora ujawnia się kilkakrotnie, natomiast dwa fragmenty powieści, obydwa pochodzące z trzeciego tomu, są warte krótkiego omówienia jako szczególnie ciekawe przykłady odstępstwa od tradycyjnego, charakterystycznego dla sagi sposobu opowiadania. Jedną z cech gatunku, na którą wskazują badacze, jest silne osadzenie w realiach i przeszły lub teraźniejszy czas narracji. Gdy w 2000 roku umiera Maria, jedna z bliźniaczek z pierwszego pokolenia ukazanego w toku powieści, narrator pozwala sobie na ujawnienie wiedzy o wydarzeniach, które nie miały miejsca, choć są prawdopodobne. Przedstawiając historię Marii i jej stan w czasie choroby, stwierdza:

Byłaby się przepoczwarzyła w osobę zjadliwą, pełną wszelkich pretensji i posądzającą najbliższych o próby uczynienia jej krzywdy, gdyby pewnej nocy splecione naczynia krwionośne wewnątrz guza nie pękły. Mania już się nie obudziła (Grabowska 2015b: 288).

Narrator w tym przypadku nie może snuć przypuszczeń w oparciu o wiedzę bohaterów, ponieważ choroby nie zdiagnozowano, a śmierć Marii była zaskoczeniem.

Drugim przykładem złamania konwencji tradycyjnej sagi rodzinnej jest wejście narratora w perspektywę bohaterów nierzeczywistych, nieludzkich. Gdy na świat przychodzą Julia i Urszula, przez kilka akapitów narracja prowadzona jest z punktu widzenia ich aniołów stróżów (Grabowska 2015b: 14). Wciąż mamy do czynienia z trzecioosobowym narratorem auktorialnym, ale tym razem zagłębia on w myśli istot pozaziemskich. Poza wątkiem „daru”, czyli zdolności jasnowidzenia przede wszystkim Anny Winnej, jest to jedyny element fantastyczny w powieści.

Jak sygnalizowałam, pisząc o czasie i wydarzeniach historycznych w powieści, początek całego cyklu, czyli narodziny Anny i Marii, zbiega się z rozpoczęciem pierwszej wojny światowej. Najważniejsze dla narratora – i czytelnika – są losy Winnych i to od nich zaczyna się opowieść. Wojna nadchodzi, ale rozpoczyna się jakby obok, na drugim planie:

Tymczasem 28 czerwca 2014 roku, wiele kilometrów dalej, Czarna Ręka posłała niejakiego Gavrilo Principa na pewną śmierć. Gavrilo w sercu Bośni, w Sarajewie, strzelił z pistoletu do arcyksięcia Ferdynanda i jego żony Zofii i zabił oboje na miejscu. Potem mówili, że to przez Gavrila i jego zamach rozpoczęła się pierwsza wojna światowa (Grabowska 2014: 40).

Przywołany fragment stanowi wstęp do relacji z pogrzebu matki bliźniaczek, żony Stanisława Winnego. Dalszy ciąg ukazany jest z perspektywy Heli, wynajętej ze wsi mamki, mającej zajmować się dziewczynkami. Czy owo „mówili”, które pojawia się w tekście, może oznaczać, że od początku jesteśmy w głowie Heli i to ona mogła słyszeć pogłoski o przyczynach konfliktu zbrojnego? Czy jednak głos ten należy do narratora będącego instancją odautorską i opieramy się na jego wiedzy? Jak dowiadujemy się w toku powieści, Hela „nie była zbyt lotna” (to ocena narratora), zatem mało prawdopodobne, by interesowała się szczegółami zamachu na arcyksięcia Ferdynanda. Niekiedy granica między czystą perspektywą narratora a bohaterem zaciera się i trudno jednoznacznie stwierdzić, z czym punktem widzenia mamy do czynienia.

Stulecie opisane w powieści kończy się w 2014 roku, który jest także rokiem ukończenia sagi przez Albenę Grabowską – taka data widnieje bowiem na samym końcu każdego tomu: *Brwinów*, 23.04.2014 r. Autorka sygnalizuje zarówno swój związek z opisywanym miejscem (w Brwinowie toczy się większa część akcji powieści i tam, jak sugeruje dopisek, powstawała powieść), jak i wydarzeniami (czas współczesny dla ostatnich bohaterów cyklu to czas współczesny autorce). Trzeci tom zawiera ponadto rozbudowane drzewo genealogiczne przedstawiające ród Winnych.

* * *

Trylogia Grabowskiej stanowi dobrą egzemplifikację tego, jak tradycyjna saga rodzinna zadomowiła się w najnowszej popularnej literaturze kobiecej. To przekrój przez najważniejsze wydarzenia ze stu ostatnich lat historii Polski – nawet jeśli tylko podręcznikowy – ukazany przede wszystkim z perspektywy kolejnych pokoleń kobiet, które zakładają rodziny, przeżywają szczęśliwe chwile i które spotyka wiele rozczarowań. Wielka Historia jest bohaterką *Stulecia Winnych* w podobnym stopniu, jak sami członkowie tytułowego rodu. Najważniejszą modyfikacją w stosunku do klasycznego modelu powieści rodzinnej okazuje się

zatem zmiana fokalizacji i wyeksponowanie żeńskiej linii rodu. Nieliczne eksperymenty w obrębie struktury narracyjnej daje się łatwo zauważyć i zanalizować, poza tym mamy natomiast do czynienia z właściwą tradycyjnej sadze formułą opowiadania. O ile w przypadku powieści Małgorzaty Kalicińskiej więcej było odstępstw narracyjnych, a model rodziny pozostał zachowany (jeśli nie w praktyce, to przynajmniej w teorii i pragnieniach bohaterów), o tyle u Grabowskiej na pierwszy plan wysuwa się tło społeczno-historyczne, odciskające piętno na losach postaci. Spośród popularnych sag kobiecych *Stuleciu Winnych* najbliższą jest do swojego gatunkowego pierwowzoru.

ROZDZIAŁ 4

SAGA ZE SREBRNEGO EKRANU RODZINA O. EWY ANNY MADEYSKIEJ

Przypadek powieści *Rodzina O.* Ewy Anny Madeyskiej (2017) trudno rozpatrywać w oderwaniu od tego, co działo się wokół jej wydania. Strategia promocyjna, która nie jest głównym przedmiotem zainteresowania literaturoznawcy, stanowi w tym przypadku ważny kontekst dla analizy i interpretacji utworu literackiego. Powieść Madeyskiej reklamowano bowiem jako „pierwszy polski serial literacki” (choć bez wskazania jakichś innych – niepolskich przykładów), a owa „serialowość” została wpisana w projekt całej sagi. Autorka zaplanowała kilka tomów, określanych zresztą mianem sezonów w nawiązaniu do serialowej poetyki. W 2017 roku ukazał się „sezon I (1968/1969)”, który stanowi przedmiot mojego zainteresowania. Oczywiście należy zdawać sobie sprawę z trudności wynikających z badania dzieła w toku, sagi zapowiedzianej jako kilkutomowy cykl, z którego ukazał się dopiero pierwszy „sezon”²⁴, jednak w przypadku *Rodziny O.* fabuła i losy bohaterów wydają się mniej interesujące niż strategia promocyjna i jej konsekwencje. Nasuwa się pytanie, czy serialowość powieści to tylko chwyt reklamowy, czy też różni się ona od innych popularnych sag rodzinnych i wykorzystano w niej elementy poetyki właściwej dziełom ze srebrnego ekranu. Analizę powieści poprzedzam więc krótkim wstępem dotyczącym serialu jako gatunku, nie wchodząc jednakże zbyt głęboko w obszar należący do filmoznawców, a także omówieniem kampanii promocyjnej.

4.1. Telesaga a tradycja literacka

Ukazanie się *Rodziny O.* Madeyskiej poprzedziła stosunkowo szeroko zakrojona kampania reklamowa – w porównaniu do typowej promocji powieści. Wydawca wykorzystał nie tylko swoją witrynę internetową, ale także portale społecznościowe. Na Facebooku powieść ma własny fanpage i ponad pięciuset trzydziestu obserwujących użytkowników, co nie jest imponującym wynikiem, trudno jednak o lepszy, skoro profil nie był aktualizowany od marca 2017 roku, a więc od premiery książki²⁵. Warto zwrócić uwagę także na zwiastun w formie

²⁴ Określenie „sezon” pozostawiam konsekwentnie w cudzysłowie jako zapożyczenie z poetyki filmoznawczej.

²⁵ Stan na 26.09.2021. Do tego dnia nie ukazał się również drugi tom sagi.

filmiku – materiał video zawiera co prawda tylko animację nawiązującą do oprawy graficznej powieści i kilka niepołączonych ze sobą migawek (jasnowłosa kobieta, strzelający żołnierze, krajobrazy) oraz tekst z *blurba* – będący kolejnym nawiązaniem do serialowości książki. Sama okładka przywodzi na myśl czołówki takich seriali, jak *Sześć stóp pod ziemią* (drzewo ukazane wraz z korzeniami) czy *Gotowe na wszystko* (intensywnie czerwone jabłka). Skojarzenia wizualne wiodą więc raczej nie do telenoweli, lecz do seriali innego typu.

Niuanse różniące definicje seriali, które pojawiają się w opracowaniach dotyczących tego zagadnienia na gruncie filmoznawstwa, nie stanowią przedmiotu moich badań. Przyjrzenie się *Rodzinie O.* jako „pierwszemu polskiemu serialowi literackiemu” wymaga jednak przywołania przynajmniej podstawowych informacji na ten temat – skoncentruję się zatem na pracach tych badaczy, którzy zajmują się telesagami i obrazem rodziny w polskich serialach. Trudno również pominąć telenowelę jako gatunek typowo „kobiecy” i kojarzący się z literackim romanssem powieściowym.

Jak głosi często przywoływana w opracowaniach definicja, serial to opowieść filmowa, prezentowana w telewizji w regularnych odstępach czasu. „Mówiąc serial, mamy na myśli opowieści fabularne, choć odnosi się to również do seryjnych opowieści dokumentalnych i animowanych [...]. Serial występuje w różnorodnych formach. Telenowela i sitcom mieszczą się w szeroko rozumianej kategorii serialu” (*Polskie seriale telewizyjne* 2001: 103). Alicja Kisielewska, pisząc o ekranowych wersjach sag rodzinnych, wyróżnia dwie tradycje gatunkowe: tradycyjne seriale będące adaptacjami dzieł literackich (np. *Noce i dnie*, *Rodzina Połanieckich*) i telesagi²⁶ wywodzące się z telewizji (np. *Klan*, *Złotopolscy*). Określa je odpowiednio mianem sag rodzinnych i telesag (Kisielewska 2009: 9–10), przy czym te drugie nazywa niekiedy telenowelami. Serial tradycyjny charakteryzuje się skończoną liczbą odcinków, zamkniętą strukturą narracji – to film rozbity na epizody; z kolei telenowela czy telesaga to format, którego źródłem są słuchowiska radiowe, jak np. w Polsce *Matysiakowie* (zob. Kisielewska 2009: 26). Z punktu widzenia badacza literatury niuanse definicyjne czy niekonsekwencje w rozróżnianiu telesagi i telenoweli nie są tak istotne, warto jednak wymienić – za Małgorzatą Wyzlic – podstawowe tematy telenoweli. Są to: lotrostwa złej kobiety, odzyskiwanie utraconego kochanka lub małżonka, małżeństwo dla pieniędzy, małżeństwo dla prestiżu, samotne macierzyństwo, oszukiwanie mężczyzny w sprawie ojcostwa, kariera zawodowa a obowiązki domowe kobiety, uzależnienie od alkoholu (Wyzlic 2007: 39). Mieszanie telenowel i seriali mających być odpowiednikami powieściowych sag rodzinnych wydaje się uproszeniem, podobnie jak utożsamienie omawianych wcześniej harlekinów i powieści rodzinnych. Telenowela, jak definiuje ją Wyzlic, adresowana jest

²⁶ Pozostaję przy pisowni łącznej (telesaga) – za Krzysztofem Arcimowiczem (Arcimowicz 2013).

przede wszystkim do kobiet – odbiorczyni telenoweli w czasie oglądania wykonuje obowiązki domowe – i tak jak harlekin utrwała stereotypy związane z podziałem ról płciowych. Innym podobieństwem jest upatrywanie źródeł gatunku w angielskiej powieści sentymentalnej (zob. Wyzlic 2007: 29). U Kisielewskiej znajdziemy natomiast taką definicję telenoweli: „[...] widowisko oparte na rozmowie, wzorowane na radionoweli. W przeciwieństwie do opery mydlanej telenowela ma główny wątek, który stanowi zazwyczaj historia miłosna, zmierzająca do szczęśliwego zakończenia, czyli z reguły małżeństwa” (Kisielevska 2009: 59). Telesaga z kolei zdaniem badaczki wywodzi się z polskiej tradycji literackiej, a więc kontekstem dla niej jest nie tylko kultura popularna, ale i kultura wysoka.

Powinowactwa pomiędzy powieściowymi sagami rodzinnymi a polskim serialem drugiej połowy XX wieku są zdaniem Kisielewskiej bardzo czytelne:

Wskazuje na to podobieństwo stylu narracji, jej powolny rytm przypomina opowieść charakterystyczną dla klasycznych dziewiętnastowiecznych powieści. [...] Swoistość serialowego świata tradycyjnych sag rodzinnych polega na tym, że literackie wątki narracyjne na zasadzie strategii wyboru czy też „zapożyczenia” są przekształcane w serialowe wątki narracyjne, a tym samym mamy do czynienia ze swego rodzaju transpozycją elitarnego kodu literatury w egalitarny kod sztuki seryjnej (Kisielevska 2009: 52).

Telesagi czerpią zatem z tradycyjnego XIX-wiecznego modelu powieści rodzinnej, ale powoli zaczynają go modyfikować i uwspółcześniać – podobnie jak robią to współczesne popularne sagi rodzinne. Najstarsze i średnie pokolenie bohaterów sytuuje się bliżej tradycyjnego modelu rodziny, młodsze zaś reprezentuje już nieco inne poglądy i postępuje inaczej. Wciąż jednak odejście najmłodszej generacji z gniazda rodzinnego skutkuje problemami i rozpadem monolitu rodziny. Dom w polskich telesagach to nadal miejsce dające poczucie zakorzenienia i trwałości, przestrzeń budująca i wzmacniająca więzi rodzinne (Arcimowicz 2013: 274). Z jednej strony mamy zatem krok w kierunku uwspółcześnienia modelu rodziny i obrazu odbiegającego od tradycji, z drugiej zaś – z podkreśleniem wartości tychże tradycji. Beata Łaciak tak pisze choćby o rolach mężczyzn i kobiet przedstawionych w telesagach: „W większości prezentowanych rodzin dominuje tradycjonalizm przejawiający się przede wszystkim w podziale obowiązków domowych. Najczęściej więcej obowiązków związanych z prowadzeniem domu biorą na siebie kobiety” (Łaciak 2008: 123). Stereotypy dotyczące ról płciowych są przelamywane tylko pozornie. Świetny przykład stanowi małżeństwo Lubiczów z serialu *Klan* (odcinki emitowane pod koniec lat 90. XX wieku), a więc sztandarowej polskiej telesagi: Krystyna Lubicz jest badaczką literatury, a także tłumaczką, jednak w domu Lubiczów nie widać książek, a gabinet bohaterki występuje zawsze w funkcji salonu i służy do przyjmowania gości i picia kawy. Natomiast Paweł Lubicz, lekarz, jest pokazywany w miejscu pracy i w relacjach zawodowych z pacjentami i kolegami.

Zdaniem Krzysztofa Arcimowicza z analizy polskich telesag wynika, że hegemoniczną pozycję nadal zajmuje dyskurs patriarchalny (zob. Arcimowicz 2013: 461). Podobny wniosek można wysnuć z opracowania Beaty Łaciak, która zauważa, iż w polskich serialach obyczajowych o tematyce rodzinnej znajdziemy wyłącznie pozytywny obraz macierzyństwa, i że dominują w nich rodziny pełne, wielopokoleniowe (zob. Łaciak 2008: 125, 131). O niedoreprezentacji rodzin monoparentalnych i par bezdzietnych pisze również Arcimowicz (zob. Arcimowicz 2013: 243). Istotny temat stanowi kryzys rodziny po przekształceniach ustrojowych w 1989 roku, ale jego skutki odczuwają dopiero pokolenia „wstępujące”. Jak zauważa Niemojewski, „wektor serialowej dydaktyki wskazuje niezmiennie na fundamentalne znaczenie rodzinności” (Niemojewski 2005: 42).

Wyidealizowana wizja tego, jak powinna wyglądać normalność – wcale nie taka normalność, z jaką styka się wielu (być może większość) widzów telesag – staje się częścią zuniwersalizowanej i zideologizowanej narracji narodowej. Przywołanie obrazu domu jako „krajny szczęścia” i sięganie po obraz tradycyjnej rodziny jako jeden z najcenniejszych skarbów spuścizny narodowej stanowi przejaw ideologii (Arcimowicz 2013: 454).

Badacze zgadzają się co do tego, że w telesagach mamy do czynienia z idealnym, mocno zakorzenionym w tradycji modelem rodziny. Analiza dokonana przez Kisielewską sugeruje, że serial telewizyjny czerpie z pierwowzoru literackiego, że dokonała się filmowa transpozycja. W ten sposób można by stworzyć następujący schemat:

tradycyjna saga literacka – [transpozycja] → tradycyjna saga serialowa → telesaga

Pomiędzy sagą serialową a telesagą należałoby umieścić radionowełę, reprezentowaną przez audycje, takie jak *Matysiakowie*. Podążając dalej tym tropem i wracając zarazem do *Rodziny O.*, można by naszkicować poszerzony schemat:

tradycyjna saga literacka – [transpozycja] → tradycyjna saga serialowa → telesaga
– [transpozycja] → serial literacki → literacka saga rodzinna

Nasuwa się pytanie, czy przebycie całej tej drogi jest rzeczywiście potrzebne.

Zgadzam się z wyrażoną przez Dariusza Nowackiego opinią, że: „utwór ten to stara, pocziwa saga rodzinna” (Nowacki 2017: 68). Dalej krytyk w dość ostrych słowach ocenia utwór Madeyskiej i całą strategię promocyjną stworzoną przez wydawcę:

Podziwiam pomysłowość osób zatrudnionych w działach naszych wydawnictw. Co chwila wymyślają bałamutne i zazwyczaj idiotyczne slogany, mające nas przekonać, że to samo nie jest tym samym. Jednym z najnowszych wynalazków tego rodzaju jest „serial literacki” (Nowacki 2017: 68).

Przyglądając się sposobowi, w jaki promowana była w różnych mediach *Rodzina O.*, łatwo zauważyć, że jej modelowy odbiorca jest taki sam, jak w przypadku omawianych przeze mnie powieści kobiecych. Powieść ta: „wciągnie cię w swoje kłamstwa i półprawdy, uczucia i natręctwa”, „nie oderwiesz się”, książka „jak najlepszy serial”. Te slogany wskazują wyraźnie, że mamy do czynienia z literaturą popularną, której adresat ma ustaloną hierarchię, czyli raczej obejrzy serial, niż przeczyta powieść, a ponadto będzie oczekiwał romansów, zagadek kryminalnych, tajemnic rodzinnych, może jakiejś rodowej kłątwy. Wydaje się zatem, że próba wypromowania książki jako serialu literackiego wynika z chęci przyciągnięcia czytelnika, który być może zwykle nie sięga po literaturę. „Serialowość” ma funkcję chwytu reklamowego. Na pytanie, dlaczego właśnie „serial literacki”, Ewa Anna Madeyska odpowiada: „[...] *Rodzina O.* od początku miała być seria, cyklem powieści z bardzo prostym pomysłem kompozycyjnym: akcja każdego kolejnego tomu rozgrywa się dziesięć lat później. Zatem część druga to lata 1978/1979” (Madeyska, Padoł 2017: b.s.).

Pisząc o seryjności w kulturze, Umberto Eco apeluje o wnikliwsze przyglądanie się utworom, które wykorzystują powtarzalność jako chwyt, i o nieodrzućcie ich jako bezwartościowych poznawczo (zob. Eco 2012). Warto zatem zastanowić się, czy w serialowości *Rodziny O.* kryje się jakieś *novum*, coś co odróżnia ją od pozostałych popularnych sag kobiecych.

4.2. Poetyka (tele)sagi

Czy poza metatekstami i deklaracjami wydawcy oraz autorki w *Rodzinie O.* można znaleźć jakieś wyznaczniki serialowości? Jeżeli tak, to czy odróżniają one tę powieść od tradycyjnych popularnych sag rodzinnych? Nazwanie pierwszego tomu sagi „sezonem” nie może stanowić żadnego wyznacznika, podobnie jak unikanie słowa „rozdział” przy oznaczaniu kolejnych partii tekstu (rozdziały oznacza się „pierwszy”, „drugi” itd., co może sugerować zarówno rozdziały, jak i odcinki). Dodatkowo poszczególne części dzielone są na mniejsze numerowane partie, a te dodatkowo na nienumerowane sceny. Szczególną uwagę zwracają zabawy językowe stosowane przez Madeyską, najczęściej oparte na polisemii i umieszczaniu słów w różnych kontekstach, a także stosowanie techniki asocjacyjnej. Warto przyrzeć się kilku przykładom.

Jedna z pierwszych scen w powieści – podróż Pawła Opolskiego pociągiem i rozmowa ze współpasażerką – kończy się słowami kierowanymi do natrętej kobiety: „To przesłuchanie?”. Następuje po niej retrospekcja, w której Paweł toczy rozmowę z władzami uczelni, gdy z ust pani docent padają słowa: „To nie przesłuchanie, tylko ustalanie faktów” (Madeyska 2017: 7). Można uznać, że rozmowa w pociągu kieruje myśli bohatera do dawniejszych wydarzeń, a słowa współpasażerki przywołują wspomnienie przesłuchania na uczelni. Podobny zabieg powtarza się jednak w powieści wielokrotnie.

Paweł ściągnął walizkę z sufitu.
„Każdy ma swoje demony”, pomyślał. „Każdy”.

2.

Nie każdy.

Nie każdy mógł kupić marlboro u Benka Karpia (Madeyska 2017: 26–27).

W przywołanym właśnie fragmencie – podział na wersy oryginalny – zmieniamy optykę i o ile w pierwszej części narrator podąża za Pawłem Opolskim, o tyle w drugiej śledzimy już matkę bohatera. Trudno zatem przypuszczać, iż mamy do czynienia z zastosowaniem techniki asocjacyjnej. Warto przyjrzeć się jeszcze dwóm innym przykładom tego rodzaju „przejść” pomiędzy scenami.

Adela Podyasek, siostra matki Bolka, czekała już na Andrzeja z otwartymi...

...rękami i ze smętnym „Idźcie, ofiara spełniona” ksiądz Wojciech Ziolo, proboszcz parafii Świętego Wawrzyńca, zakończył wieczorną mszę świętą (Madeyska 2017: 347).

W tym przypadku uderza przede wszystkim kontekst: niedokończone zdanie z pierwszego fragmentu pozostawia czytelnika z niedopowiedzeniem, które łatwo jednak odgadnąć, gdyż Andrzej spotykał się z Adelą w jasno określonym celu. Następująca po tak rozpoczętym zdaniu scena mogła być wyłącznie sceną erotyczną. Rozpoczęcie kolejnego fragmentu sprawia jedynie wrażenie kontynuacji, natomiast kontekst jest zupełnie inny, bo religijny.

Zabiegi tego typu występują nie tylko w obrębie poszczególnych rozdziałów, ale także pomiędzy nimi, jak w poniższym fragmencie, gdzie została wykorzystana polisemia:

– A mogę – powiedział Kostek w pilotce. – To ty żeś w marcu zrzucił ze skarpy kobietę do Boli.

PIĄTY

1–2 stycznia 1969

(środa-czwartek)

– Boli? Myślisz, że to go boli? (Madeyska 2017: 440–441).

Niekiedy środki artystyczne mają u Madeyskiej funkcję humorystyczną (czasem jest to czarny humor), jak w przypadku użycia paralelizmu składniowego:

Zakładowa komisja dyscyplinarna rozpoczęła zebranie.

Na ścianie, za komisją, wisiał orzeł bez korony.

Na krześle, przed komisją, siedział Tadeusz Opolski bez honoru (Madeyska 2017: 486).

Innym razem w narracji próbuje się oddać np. symultaniczność; taką rolę odgrywają przerzutnie w następującym fragmencie:

Hanka usłyszała:
klucz przekręcany w zamku;
stukanie domowych pantofli na wysokim obcasie;
bzyczenie komara;
zawodzenie kota;
płacz dziecka.
Płacz, który dobywał się z brzucha Hanki (Madeyska 2017: 378).

Przypatrując się sposobowi, w jaki – niekoniecznie subtelnie – Madeyska używa języka będącego kodem powieści, można odnieść wrażenie, że jej utwór jest wręcz bardziej „literacki” niż inne popularne sagi rodzinne. Jeśli za jeden z wyznaczników literackości uznamy świadome korzystanie ze środków stylistycznych i ich zauważalność (funkcja poetycka), *Rodzina O.* okaże się bardzo mocno związana ze swoim kodem. Co więcej, to właśnie zabiegi wykorzystujące język i przestrzeń medium, jakim jest książka, sprawiają, że utwór Madeyskiej wyróżnia się na tle innych powieści rodzinnych. O ile symultaniczność łatwiej oddać w filmie, o tyle użycie polisemii czy paralelizmu składniowego trudno wiązać z serialowością.

Autorka stosuje również tzw. zawieszenie akcji (ang. *cliffhanger*). Najwyraźniejszy przykład znajduje się na końcu tomu:

„Moja matka na mnie czeka”, pomyślała kobieta odziana w pomarańczowy sweter. „Nadeszła pora”.
I stanęła na ośnieżonej balustradzie mostu Wschodniego (Madeyska 2017: 533).

Nie wiemy, czy bohaterka skoczy z mostu. Podobnie, jak nie znamy finału rozgrywającej się równolegle sceny w domu Opolskich, gdzie pojawia się brat Tadeusza, uznany za zmarłego, a na jaw wychodzi tajemnica związana z Barbarą.

Rodzi się pytanie, czy *cliffhanger* to wyznacznik filmowości/serialowości. Pierwszy „sezon” *Rodziny O.* kończy się w sposób mający zaintrygować czytelnika, trzeba to przyznać, jednak niewiele różni się to od finałów kolejnych tomów *Stulecia Winnych* czy innych wielotomowych sag rodzinnych. Przy tym powieść Madeyskiej charakteryzuje większe niż choćby u Grabowskiej nagromadzenie zwrotów akcji, intryg, tajemnic.

Edward Balcerzan, pisząc o genologii multimedialnej, łączy gatunek z powtarzalnością kombinacji chwytów (zob. Balcerzan 1999: 10), która w przypadku powieści Madeyskiej również występuje, ale autorka próbuje dodatkowo wywołać w czytelniku wrażenie, iż chwytów te są „serialowe”. Ma przy tym pełną świadomość funkcjonowania w określonej technice przekazu, o czym sama wspomina, gdy podkreśla, że stosowanie zawieszenia akcji w literaturze, „to przecież nic nowego”. Wymienione zabiegi nie są gatunkotwórcze. Pozostajemy zatem w kręgu literatury:

Pisałam tę książkę z założeniem, że piszę książkę. Jednak książkę. A że wykorzystałam kilka trików scenariuszowych? Cóż. Wszystkie, gdy używa się ich świadomie, działają także w prozie. Na przykład tzw. *cliffhanger*, czyli zawieszenie na koniec rozdziału (alternatywnie odcinka serialu). Ale to przecież nic nowego. Każda dobrze napisana książka jest książką filmową. Bolesław Prus nie parął się zawodowo scenariopisarstwem, a jego *Lalka* to przecież gotowy scenariusz. Może dlatego, że Prus publikował ją w odcinkach w „Kurierze Codziennym”? (Padoł, Madeyska 2017: b.s.).

Media, jako urządzenia komunikacyjne, stanowią zdaniem Balcerzana jeden z trzech ważnych elementów definicji gatunku. Nie są one emocjonalnie neutralne, mają wpływ na kontakt nadawcy i odbiorcy, a zatem również na odbiór dzieła. Jeśliby tak spojrzeć na przypadek *Rodziny O.*, powieść nie ma szans na zostanie serialem, niezależnie od liczby powtórzonych chwytów i intencji autorki czy wydawcy.

4.3. Stara, poczciwa saga rodzinna?

W ostatniej części niniejszego rozdziału przyglądam się relacjom rodzinnym w analizowanej powieści oraz wpływowi Wielkiej Historii na losy bohaterów, by określić fabularne związki *Rodziny O.* z gatunkowym dziedzictwem sagi powieściowej.

Akcja powieści rozgrywa się podczas siedmiu dni w latach 1968–1969. Dokładnie są to daty: 22 marca, 6 kwietnia, 14–15 lipca, 8 października 1968 roku oraz 1–2 stycznia 1969 roku. Marzec 1968 roku to oczywiście data znacząca w historii Polski, znajdujemy ją zresztą również w *Stuleciu Winnych*. Poza tymi określonymi dokładnie dniami w utworze pojawiają się retrospekcje o różnym zasięgu czasowym. Zdaniem Dariusza Nowackiego u Madeyskiej wszystko przebiega według schematu znanego z podręcznika historii – wybrane zostają wydarzenia powszechnie znane, uważana za istotne (Nowacki 2017: 69). Upodabnia to *Rodzinę O.* do innych popularnych sag rodzinnych, w których historia zamykała się w znanych kliszach.

Retrospekcje są w powieści zwykle wprowadzane w podobny sposób: śledzimy określonego bohatera, poznajemy go w czasie rzeczywistym powieści, gdy toczy się akcja, a potem zapoznajemy się z przeszłością danej postaci. Większość scen retrospektywnych pisana jest w *praesens historicum* – dane są bardzo szczegółowe, a czas wydaje się czasem akcji. Niekiedy zdarzają się retrospekcje o innym charakterze, pełniące funkcję wspomnień i wówczas przeważa opowiadanie relacjonujące, fakty są skondensowane, a styl bardziej lakoniczny i pozbawiony ozdobników. Narracja jest trzecioosobowa, narrator zna myśli i uczucia bohaterów, a czasem ich perspektywa przenika do narracji. Tak na przykład narrator mówi o Hance: „Hanka. Hanula. Haneczka” – ustami Pawłami (Madeyska 2017:

12), co nie jest jasno zasygnalizowane w tekście. Sposób prowadzenia narracji zbliża się do modelu personalnego i takich fragmentów jest w *Rodzinie O.* o wiele więcej niż w omawianej trylogii Albeny Grabowskiej, gdzie można było przywołać bezpośrednio niemal wszystkie. W tym punkcie saga Madeyskiej odbiega od tradycyjnych reprezentacji gatunku.

Nowacki krytykuje autorkę za podanie czytelnikom czasu historycznego jako „wiązki stereotypów”, ukazania PRL-u poprzez same klisze i frazesy, wytyka jej liczne błędy w przedstawieniu realiów (zob. Nowacki 2017: 68–69). Warto jednak zauważyć, że Madeyska próbuje wzbogacić swoją powieść, stwarzając z detalami mikroświat nieistniejącej miejscowości położonej gdzieś między Warszawą, Lublinem a Białymstokiem (czyli nigdzie, a zarazem wszędzie). Przykładem może być dokładny adres bibliograficzny odnoszący do nieistniejącej przecież gazety, czyli „Głosu Bolegoszczy”: czwartek, 2 stycznia 1969 roku, R XXIV, 1, 6355 (Madeyska 2017: 473). Jest to próba uwiarygodnienia opowieści, a zarazem zbliżenia do niej czytelnika. Charakter uniwersalny ma także uczynienie głównym bohaterem powieści rodziny Opolskich, średniozamożnych mieszkańców centralnej Polski. Tytuł utworu można odczytywać również jako próbę uniwersalizacji (inna droga interpretacji to skrócenie nazwiska dla efektownego podkreślenia winy, wielu win bohaterów). „Układ ma więc charakter metonimiczny – co przydarza się Opolskim, przydarza się zbiorowości widzianej w danym wycinku czasowo-przestrzennym” – stwierdza Nowacki (Nowacki 2017: 68). O ile w telesagach polityka i historia znajdują się tylko w tle (Kisiełewska 2009: 249), o tyle u Madeyskiej i w innych popularnych sagach rodzinnych wydarzenia historyczne mają realny wpływ na losy bohaterów. Wybranie ich z podręcznika historii, co zarzuca autorce krytyk, można traktować jako odwołanie się do tego, co znane wszystkim, nie tylko tym, którzy pamiętają rok 1968 z własnego życia.

Skonfrontowanie powieści Ewy Anny Madeyskiej z modelem tradycyjnej sagi rodzinnej wymaga przyjrzenia się również fabule i bohaterom. Autorka posługuje się schematami doskonale znanymi z popularnej literatury kobiecej, także z sag rodzinnych. Bohaterowie albo są ze sobą spokrewnieni, albo mieszkają w jednej miejscowości, w której toczy się akcja. Próba scharakteryzowania postaci i ich wzajemnych, często bardzo skomplikowanych, relacji i powiązań przyniosła podobny efekt, jak analiza związków w telenoweli. Mamy zatem: rycerskie uratowanie kobiety (etos mężczyzny-bohatera), nieślubne dziecko, traumę gwałtu i związaną z tym tajemnicę, trójkąt miłosny, bohaterkę wstępującą do klasztoru z powodu nieszczęśliwej miłości, ucieczkę od męża-tyrana, zdrady i romanse, liczne „ciemne interesy” i polityczne układy, pamięć II wojny światowej, żydowskie pochodzenie, zderzenie świata arystokracji i biedoty, mezalians. Jednak w *Rodzinie O.*, w tym mocno konwencjonalnym szkieletcie, znajdziemy pewne elementy sprawiające, że powieść unika oczywistości. Tak więc rzeczywiście rycerzem ratującym kobietę z opresji jest pochodzący z arystokracji Tadeusz Opolski, ale drugim okazuje się Benek Karp – przestępca, postać niejednoznaczna,

a przy tym homoseksualista (wątek homoseksualizmu pojawia się w sagach popularnych rzadko i pozostaje w dalekim planie).

Interesujący jest przypadek Anny, kochanki Tadeusza. Grażyna Lasoń-Kochańska w artykule na temat fenomenu *Pięćdziesięciu twarzy Greya* zauważa, że powieść odwróciła role – chociaż kobieta jest tam uległa, to ona patrzy na mężczyznę, ogląda i ocenia jego ciało, to on jest obiektem/przedmiotem (zob. Lasoń-Kochańska 2014: 182). W relacji Tadeusza i Anny jest podobnie. Początkowo to on patrzy na Annę i opisuje ją („Tadeusz nie mógł oderwać wzroku od pielęgniarce. Była proporcjonalna jak chiński wazonik, drobna jak chińska aktoreczka, miękka jak chińska panda. W białym obcisłym fartuchu. W białych obcisłych podkolanówkach. Z białymi, lekko wystającymi zębami. Wymykały jej się spod górnej wargi jak biała koronka spod fartucha” (Madeyska 2017: 132–133)). Później jednak role się odwracają. Opisy cielesności nie są „ładne”, estetyka nie jest wyjęta z romansu – Tadeusz to starszy i nie w pełni atrakcyjny już mężczyzna – tak widzi go Anna, tak zostaje opisany. Seksualność przy tym przestaje być zarezerwowana dla młodych ludzi.

Warto zwrócić uwagę także na sposób, w jaki Madeyska przedstawia relacje rodzinne, zwłaszcza małżeńskie. Bohaterki *Rodziny O.* starają się zyskać niezależność i często jedynym rozwiązaniem jest rezygnacja z relacji z mężczyznami lub biały związek z mężczyzną (np. z homoseksualistą). Barbara Opolska zdradza męża i odchodzi od niego, próbując w ten sposób uciec przed życiem, które w całości zostało jej dane, urządzone i objaśnione:

Tadeusz nauczył ją, co to są: konsjerżka, miłość, hipnoza, macierzyństwo, Freud, poród, prywatne przedmioty codziennego użytku, połów, arras, obowiązek małżeński, elektrowstrząsy, popęd seksualny, Titanic, cierpliwość, ginekolog, marzenie senne, konwersacja, nieświadomość, Morskie Oko, proscenium, przyjemność, baryton, kompleks Edypa oraz farsa (Madeyska 2017: 250).

Barbara, poślubiona przez Tadeusza jako młoda dziewczyna bez wykształcenia, obycia i doświadczenia, została wprowadzona w świat przez męża – lekarza z wyższych sfer. Baśka Gnatowska zamienia się w Barbarę Opolską. Prócz męża, który uczy ją wszystkiego, bohaterka ma jeszcze książki i to one pomagają budować jej tożsamość. Barbara zaczyna powoli stawać się kolejną Emmą Bovary, a wszystkie decyzje, które podejmuje i które mają dać jej poczucie niezależności, wtlaczają ją w dobrze znany schemat.

[...] przeczytała cztery tomy *Nocy i dni* (po lekturze drugiego zaczęła romans z Mielnickim), zachwyciła się *Rodziewiczówną* (romans z Mielnickim kwitł), a kiedy pani Aldona spostrzegła, że ma przed sobą zaufaną czytelniczkę, po znajomości wsunęła do torby Barbary *Trędowatą* (po ostatnim rozdziale Opolska zakończyła romans z prokuratorem) (Madeyska 2017: 300).

Znamienna jest rymowanka, która pojawia się w powieści i jasno określa podział ról w małżeństwie:

Wolno mężatce mieć kochanków
Wielu zapragnie tylko dusza,
Byle po cichu i dyskretnie –
I nikt się na to nie obrusza.

Nie wolno jednak rzucić męża
I z ukochanym żyć otwarcie.
Być szczerą – skandal niesłychany –
Opinia staje wnet na warcie (Madeyska 2017: 160).

Gdy Barbara próbuje rozmawiać z mężem o kryzysie w ich małżeństwie, słyszy argument o obowiązkach żony, którą utrzymuje mąż. Baśkę od Barbary dzieli trauma gwałtu i będące jej konsekwencją małżeństwo, rola „pani doktorowej” i salonowej ozdoby, matki i żony, poznawanie świata w sposób zapośredniczony i niepozwalający na samodzielne myślenie.

Małżeństwo Opolskich jest łagodniejszym dowodem na to, że w latach 60. XX wieku wciąż pokutowały poglądy XIX-wieczne, a w *Rodzinie O.* znajdzie się również bardziej skrajny przykład. Mielnicki, czarny charakter powieści, prokurator związany z systemem stalinowskim, próbuje skłonić Opolskiego, by zamknął jego żonę w zakładzie psychiatrycznym. Chce przejąć jej majątek i ubezwłasnowolnić kobietę. Zapytany, na jakiej podstawie, stwierdza: „Nie wiem. Wymyśl coś. Histeria maciczna zagrażająca życiu” (Madeyska 2017: 123).

Postaci kobiece są u Madeyskiej zawsze samotne. Nawet gdy mają rodzinę – męża, dzieci – muszą same mierzyć się z traumami. Nie oszczędza ich także historia, przede wszystkim II wojna światowa, którą średnie pokolenie pamięta. Wspomina się, rzecz jasna, o walkach na froncie i partyzantce, ale to losy kobiet są najczęściej przedstawiane w powieści. Matka Baśki została „zamordowana w połowie wojny i zgwałcona również w połowie, bo dopiero po śmierci” (Madeyska 2017: 32), matka Hanki z kolei stwierdza: „Słuchaj, chłopcze, wyszłam z domu w czterdziestym pierwszym i dotąd nie wróciłam” (Madeyska 2017: 10). Żydówka opowiada o tym, jak uciekała wraz z mężem przed pewną śmiercią; jeszcze wiele lat po wojnie boi się ciemnych miejsc, piwnic, zamkniętych drzwi... Autorka nie ucieka od spychanej do niedawna na margines kobiecej traumy wojennej, którą były gwałty. I mowa nie tylko o gwałtach dokonywanych przez Niemców czy Rosjan – mężczyźni, powracający z wojny jako bohaterowie, musieli dostawać to, co im się należało. „Chłopu po wojnie dać – oblig baby” – stwierdza Tolek Siemaszko tuż po tym, jak Baśkę napastował kierowca, którego poprosiła o podwiezienie (Medeyska 2017: 36).

Chociaż Wielka Historia ukazana przez Madeyską rzeczywiście opiera się na kliszach, w *Rodzinie O.* można znaleźć takie elementy rzeczywistości, które

w popularnej literaturze kobiecej nie należą do chętnie opisywanych. Przedstawiony w powieści model rodziny jest tradycyjny, lecz traktowany ironicznie. Helena Opolska dostrzega i podkreśla podobieństwo Pawła, swojego wnuka, do rodu Opolskich, nie wiedząc, że nie płynie w nim ich krew (Madeyska 2017: 182). Można to odczytać jako próbę zademonstrowania, że więzy rodzinne nie rzadko są iluzją, w dodatku podtrzymywaną na siłę.

* * *

W przypadku *Rodziny O.* zasadne wydaje się pytanie o to, czy wpisany w powieść projekt „serialowości” wnosi coś nowego do formuły sagi rodzinnej. Ewa Anna Madeyska napisała powieść, którą nazwała serialem literackim – należałoby to uznać za transpozycję gatunku telesagi. Czy nie otrzymujemy jednak wtedy na powrót sagi literackiej? Pozostaje zgodzić się z cytowanym już Dariuszem Nowackim, który widzi w tym pomysłe wyłącznie chwyt marketingowy. Warto podkreślić jednak elementy różniące omawiany utwór od tradycyjnych sag rodzinnych, a mianowicie – mocno eksponowane zabiegi językowe, narrację tracącą swoją auktorialność, duże nagromadzenie tematów i motywów z kultury popularnej oraz zmianę perspektywy na kobiecą. Zwłaszcza ten ostatni element łączy powieść Madeyskiej z innymi reprezentacjami popularnej sagi rodzinnej.

Ewa Anna Madeyska dotąd była znana niewielkiej grupie czytelników i „kojarzona z literaturą artystyczną” (Darska 2017). Choć jej *Katoniela* to powieść głośna, nominowana do Nagrody Literackiej „Nike”, hermetyczny język i kontrowersyjny temat sprawiły, że nie znalazła tak wielu odbiorców jak powieści popularne tej autorki. *Rodzina O.* – zarówno wybranie formuły sagi rodzinnej, jak i wspomniana wcześniej strategia promocyjna – z pewnością poszerzyła grono potencjalnych czytelników. Zarazem nieprzeźroczystość języka i konstrukcji tej powieści powoduje, że odbiorca musi się zatrzymać i przyjrzeć treści. Być może zastanowi się nad nią.

ROZDZIAŁ 5

KONSERWATYWNA NIEKONWENCJONALNOŚĆ – CZY ISTNIEJE ŻŁOTY ŚRODEK?

Przyglądając się polskim popularnym sagom kobiecym, można pokusić się o stwierdzenie, że są one dość konserwatywne – o ile formalnie autorki analizowanych przeze mnie powieści sięgają po nowe rozwiązania, to w sferze światopoglądowej zdają się hołdować tradycyjnym wartościom. Najlepiej widać to w cyklu Małgorzaty Kalicińskiej, która mając świadomość istnienia feminizmu i znając w jakimś stopniu jego podstawowe postulaty, dopasowuje go do własnej wizji damsko-męskiego świata. A jest to wizja konserwatywna mimo różnych prób wyzwolenia bohaterek. Jak pisze Olivia Kłusek: „Do niedawna głównym głosem polskich (i nie tylko) feministek był ten pogardliwie określany jako latte-feminizm na zmianę z dyskursem *girl power* – silnej, niezależnej, agresywnej kobiety. Dzisiaj do roli takiej metanarracji pretenduje kolejna odmiana – pop-feminizm” (Kłusek 2016: 28). Badaczka, za Samuelem Nowakiem, pisze o „konserwatywnej modernizacji” i tak definiuje trzy (nie)feminizmy:

Latte-feminizm nazywany bywa feminizmem korporacyjnym lub akademickim, co dobrze oddaje charakter tej „wersji”. Stereotypowo latte-feministki zajmują się obrazem kobiety w (pop)kulturze, seksualnością kobiet i zjawiskami dyskryminacji w miejscu pracy. Drugi typ, pop-feminizm, to współcześnie najmocniej popularyzowana tożsamość feministyczna w pismach kobiecych. Pop-feministki, wzorując się na gwiazdach popkultury czy celebrytach (ta wersja jest określana także jako feminizm popkulturowy czy gwiazdorski), uważają się za kobiety wyzwolone, twierdzące, że postulaty emancypacyjne zostały już osiągnięte, że „ich feminizm” wykracza znacznie poza wyzwolenie kobiet. Trzecią i ostatnią omawianą formą trywializowania będzie tożsamość *girl power*, czyli pseudoemancypacyjny dyskurs dziewczyny-kobiety skupiony na seksualności i ciele (Kłusek 2016: 33).

Jak wspominałam w części poświęconej polskim literackim arcynarracjom rodzinnym, problem tego rodzaju feminizmów dotyczy nie tylko literatury popularnej. Cechy pseudofeminizmu można dostrzec choćby w pisarstwie Manuelei Gretkowskiej czy Grażyny Plebanek, niekojarzonych z kulturą popularną.

Pseudofeminizm obecny w utworach Kalicińskiej to tak naprawdę jedynie (i aż!) zmiana perspektywy na kobietą, peryferyjną, prywatną. Odrzucenie męskiej perspektywy i decentralizacja męskiego świata oraz umniejszenie znaczenia makrohistorii stanowią krok w stronę zmiany konwencji, ale nie są jej odwróceniem ani nawet polemiką. Historie kobiet znad rozlewiska są historiami przede

wszystkim miłosnymi, a miłość rozumiana jest u Kalicińskiej bardzo konwencjonalnie. Łatwo zgodzić się z Elizą Szybownicą, która pisze:

Opowieść Basi i Gosi, jeden z największych polskich bestsellerów ostatnich lat, kończy się triumfem homologii, przywróceniem zagubionego ładu, odnalezieniem własnego miejsca na ziemi, powrotem do – splecionych nierozłącznie – „natury”, „tradycji”, „prawdziwego życia”, „domu”, „rodziny”, a przede wszystkim – pogodzeniem się z „mamą” [...] Niepowodzenia i błędy dało się naprawić, rany zaleczyć, stracony czas nadrobić, krzywdy zostały wybaczone (Szybownicz 2009: 119).

Zmianie perspektywy, sposobu prowadzenia narracji, a nawet zmianie obyczajów nie towarzyszy zmiana modelu świata. Wydaje się więc, że niewiele uległo zmianie od czasu popularnych romansów z końca XIX wieku, o których pisze Anna Pochłódka-Wątołek (zob. 2011: 255) – powstające wówczas powieści „tendencyjno-baśniowe” oparte były na promowaniu idei solidaryzmu i pracy u podstaw, odwoływały się przy tym do schematów baśniowych, uniwersalnych. Przykładem jest *Dewajtis* (1889) Marii Rodziewiczówny: nagrodą za dobrą pracę jest dobre małżeństwo. Czy ten schemat nie przypomina finału *Domu nad rozlewiskiem*?

Pozostałe popularne sagi kobiece, analizowane w tej części, w mniejszym stopniu koncentrują się na prywatnych wątkach romansowych, przyjmując szerszą perspektywę rodzinno-społeczną. Wielka Historia zyskuje w nich status współautorki losów poszczególnych rodów i bohaterów, choć wydarzenia składające się na dzieje narodu obserwujemy z punktu widzenia poszczególnych rodzin, a najczęściej ich żeńskich linii. *Rodzina O.* Ewy Anny Madeyskiej, skrytykowana przez Dariusza Nowackiego za stosowanie tanich chwytów marketingowych, dodaje jednak do popularnego, konwencjonalnego ujęcia ważne refleksje na temat relacji międzyludzkich, a zwłaszcza roli kobiety w rodzinie – rodzina u Madeyskiej nie daje już poczucia bezpieczeństwa, nie chroni przed samotnością i alienacją.

W przypadku trylogii Albeny Grabowskiej główne *novum* w stosunku do tradycyjnego modelu sagi rodzinnej stanowi zwrócenie uwagi na osobiste historie kobiet. Choć w przedstawieniu Wielkiej Historii uderza kliszowość i podręcznikowość (czy nie tak jednak się jej uczymy?), *Stulecie Winnych* sięga po tematy trudne i niewygodne, podaje je w formie mogącej dotrzeć do szerokiej publiczności²⁷. Analizując wątek wojny i Zagłady, obecny w powieści, wspominałam o uniknięciu przez Grabowską pułapki „holocaustowego kiczu”. O nim i o wizerunku Żyda w popkulturze pisze obszernie Marta Tomczok, wymieniając m.in. omawianą przeze mnie sagę i określając ją jako „intymną opowieść o żydowskiej rodzinie

²⁷ Warte przeanalizowania byłyby różnice fabularne między powieścią a jej serialową adaptacją realizowaną przez Telewizję Polską. Wydają się one znaczące, zwłaszcza wyeksponowanie opresyjności aparatu komunistycznej władzy.

przekształconą w patriotyczną, neoliberalną opowieść o polskości” (Tomczok 2017: 152). W innym miejscu badaczka stwierdza:

Obraz żydowskiej rodziny rozwija się współcześnie jako alternatywa wobec post-szlacheckiego i mieszczańskiego modelu rodzinnej wspólnoty wykreowanego w prozie odcinkowej, m.in. Małgorzaty Gutowskiej-Adamczyk, Małgorzaty Kaliścińskiej czy Albeny Grabowskiej. Zaistnienie takiej alternatywy jest dużym osiągnięciem powieści popularnej (Tomczok 2017: 162).

Grabowska sięga po wątek żydowski jako jeden z ważnych elementów kształtujących polską tożsamość narodową. Uratowane podczas wojny przez polską rodzinę dziecko Żydówki dorasta, nie znając swojego pochodzenia – bohaterka odkrywa prawdę jako dorosła kobieta, emigruje do Izraela, chcąc poszukać odpowiedzi na nurtujące ją pytania o własne korzenie. Historia ta jest jednak kolejną kliszą. Pisarka nie podejmuje dyskusji ze stereotypami, a kwestia inności wydaje się raczej interesująca w kontekście relacji rodzinnych niż narodowych.

Obrazu żydowskiej rodziny poszukać można natomiast w *Czasie niedokonanym* Bronisława Wildsteina, w którym następuje przejście od modelu wielopokoleniowej rodziny żydowskiej do współczesnej rodziny mieszanej. Historia u Wildsteina przedstawiana jest jednak tak samo jak u Grabowskiej – poprzez recepcję stereotypów (wielopokoleniowa bogata rodzina, pielęgnująca tradycyjne wartości; awanse społeczne Żydów po wojnie) albo powszechnie znanych faktów. Tomczok wskazuje na interesujący wątek w tej sadze, mianowicie załamanie modelu rodziny opartego na dziedziczeniu kapitału – ograbienie i zgładzenie bogatych rodzin żydowskich prowadzi do przekazywania historycznych i kulturowych lęków (zob. Tomczok 2017: 159).

Mariaż tematyki holocaustowej i kultury popularnej sprawia, że z jednej strony pojawia się szansa na dotarcie z ważnym przekazem do szerokiego grona odbiorców, z drugiej jednak – funkcja ewazyjna literatury popularnej sprawia, iż mamy świadomość obcowania z fikcją, od której w każdej chwili możemy powrócić do świata realnego – bez wojny i Zagłady. W definicje literatury popularnej wpisane są elementy, takie jak gatunkowość (romans, kryminał), funkcja ludyczna, nastawienie na sprzedaż i dużą poczytność (zob. Lichański 2018: 53–54). Można to poczytywać za wady, lecz zarazem jest to ogromna siła literatury i kultury popularnej.

Projekty, takie jak *Rodzina O.*, promowane i sprzedawane jako literatura popularna, lecz ciężące co najmniej ku literaturze środka, mogłyby stanowić medium na powierzchowne i schematyczne powielanie stereotypów w popfeministycznych powieściach kobiecych opartych o model sagi rodzinnej czy w „holocaustowych kiczoromansach”. Na łamach „Kultury Liberalnej” odbyła się w 2014 roku ciekawa dyskusja, m.in. na temat kobiecej literatury popularnej. Ważne spostrzeżenie poczyniła tu Justyna Jaworska:

W końcu o treści popularnych czytań nie stanowią jedynie narracje o bohaterkach, które sobie dzielnie dały radę, ale też o kobietach, które „odnalazły swoje miejsce”. I to odnalezienie swojego miejsca bywa mniej lub bardziej zakamuflowanym kompromisem. Nie chcę rzecz jasna generalizować. Chodzi mi o to, że w literaturze – zarówno pięknej, jak i popularnej – może znajdować się zarazem potencjał wyzwalający, jak i stabilizujący. To nie jest takie proste, że wyzwala nas awangarda czy świetna literatura, a literatura „dla kucharek” utwierdza w odwiecznych poglądach i uprzedzeniach (*Literatura dla kobiet...* 2014: b.s.).

Utożsamiam się z niechęcią Jaworskiej do stawiania daleko idących diagnoz. Owszem, w literaturze popularnej konwencja i stereotyp mają się o wiele lepiej niż w ambitnych powieściach głównego nurtu, lecz biorąc pod uwagę ogromną siłę oddziaływania tej literatury, można łatwo ocenić, jak wielkie znaczenie mają wszystkie próby przełamania konwencji czy ożywiania skostniałych modeli życia (w tym patriarchalnego modelu rodziny) w utworach popularnych. Równie ważny jest zwrot w stronę mikrohistorii, opowiadanie przemilczanych lub niedopowiedzianych historii rodzinnych, oddawanie głosu kobietom i innym wykluczonym przez Wielką Historię. W popularnych sagach rodzinnych widać już wyraźny potencjał wkroczenia na tę ścieżkę. W kolejnych rozdziałach analizuję utwory, które dawno już tę drogę obrały, i dla których konwencja sagi stanowi jedynie pretekst do opowiedzenia całkiem innych historii rodzinnych.

CZEŚĆ IV

SAGI POWIEŚCIOWE KONTESTACYJNE

[...] tak ogromny wpływ ma narracja rodziców na postrzeganie rzeczywistości przez dzieci, że niemal niemożliwe jest uwolnienie się od niej. A czy teraz wyzwoliłam się od niej? Czy dalej w niej tkwiłam i tylko zmieniałam symbole narracji?

Vigdis Hjorth, *Spadek* (wyd. pol. 2018)

Z kącika ust i z obu uszu sączy się cienka nitka krwi. Historia jest utkana z takich nitek, a nie ze złotych nitek płaszczy cesarsko-królewskich Austro-Węgier.

Elfriede Jelinek, *Wykluczeni* (wyd. pol. 2005)

ROZDZIAŁ 1

ARCYNARRACJA RODZINNA W ODWROCIE

Obraz ewolucji gatunku sagi powieściowej nie byłby pełny, gdyby dokonać analizy wyłącznie powieści wysokoartystycznych albo wyłącznie popularnych – jak zresztą już podkreślałam, granica między nimi bywa nieostra. O ile jednak w omówionych utworach z kręgu tzw. literatury kobiecej da się zaobserwować pewne zmiany, np. mniej lub bardziej udane próby implementacji założeń feminizmu czy odstępstwa od tradycyjnej narracji, o tyle w drugiej grupie powieści zmiany te wysuwają się na pierwszy plan. Obraz rodziny, jaki wyłania się z utworów Joanny Bator, Jacka Dehnela, Wita Szostaka i Magdaleny Tulli, czyli wybranych przeze mnie autorów, nie ma wiele wspólnego z idylliczną wizją kosmosu rodowego, promowaną w utworach popularnych jako nieco przestarzałą, ale wciąż stanowiącą oczekiwany punkt dojścia.

Zanim jednak w literaturze XXI wieku pojawiła się tak daleko posunięta krytyka tradycyjnego modelu rodziny, musiała zostać pokonana droga, o której pisałam w części poświęconej polskim narracjom rodzinnym – choć nie możemy mówić o przełomie, niektóre ścieżki przetrwała literatura lat 90. XX wieku. Ciekawie pisze o tym Przemysław Czapliński, ukuwając pojęcie „prozy efektu rodzinnego”. Według badacza proza ta „ukazywała osad, jaki w każdym człowieku pozostawia życie wśród najbliższych, czyli podleganie różnym procesom socjalizacji” (Czapliński 2009b: 140; 2015). Pierwszym etapem uwalniania się spod władzy rodziny była delegitymizacja ojca – symboliczne, może Freudowskie zabicie ojca w sprzecznie wobec kultury patriarchalnej. Powieści z drugiej fazy, do której Czapliński zalicza m.in. *Katonielę* Ewy Anny Madeyskiej, ukazywały nienaturalność wszystkich więzi rodzinnych, w tym więzi z matką, dotąd niepodważalnej, wręcz uświęconej. W jego interpretacji świadomość i wyswobodzenie się z rodziny nie daje jednak wolności, a raczej wolność ma charakter negatywny i przynosi jedynie samotność:

W powieści *Kuczoka* [*Senność*] kilkoro dorosłych ludzi przebudziło się z mieszczańskiego życia. Chwilę później powielają strukturę, która wcześniej trzymała ich w uśpieniu. Dom, małżeństwo, praca... Tak właśnie w XIX wieku wyglądała melodramatyczna strategia odnawiania wartości mieszczańskich. Strategia ta opierała się na zakrytej sprzeczności: twórcy powieści i dramatów ukazywali, jak konwencje niszczą prawdziwe uczucia, a potem opowiadali o czystym uczuciu, które napelnia konwencję prawdziwym życiem (Czapliński 2009b: 139).

Wszystkie utwory analizowane przeze mnie w tej części i określane mianem sag kontestacyjnych także ukazują powolną drogę ku wolności i jej konsekwencje,

czerpiać z konwencji sagi rodzinnej i przekształcając ją, każdy w inny sposób. Teksty Bator, Dehnela, Szostka i Tulli reprezentują różne postacie polemiki z tradycyjnym modelem rodziny i osadzają je w rozmaitych kontekstach; mamy zatem kobiecy i męski punkt widzenia, kobiecą i męską linię dziedziczenia, silne osadzenie w rzeczywistości i oniryzm wraz z elementami fantastyki, historię i historię alternatywną, obszerne i krótkie formy literackie. Spośród tekstów, które w centrum opowieści stawiają relacje rodzinne, wybrałam utwory pozwalające pokazać kilka dróg radzenia sobie podmiotu z opresją życia rodzinnego.

Czy dostrzeganie rozbieżności w fantazmacie i jego nieprzystawanie do rzeczywistości to sygnał świadczący o rosnącej nieufności wobec wielkich narracji w ogóle? Wydaje się, że tak. Jak zauważa Czaplński, owe wielkie narracje jeszcze nie odeszły, ale zaczynają być traktowane z podejrzliwością (Czaplński 2009a: 14). A stąd już tylko krok do wolności, która była przecież punktem wyjścia. „Pracując nad arcynarracjami o wolności, pracujemy nad samą wolnością” – stwierdza Ágnes Heller (Heller 2005: 9). Być może proces uwalniania się spod władzy fantazmatu tradycyjnej polskiej rodziny widoczny jest w literaturze. Warto zatem przyrzeć się temu, jak praca nad relacjami tych dwóch wielkich pojęć splatających się w sagach powieściowych, Rodziny i Historii, wygląda w najnowszych utworach o tematyce rodzinnej i jak mają się one do tradycyjnego modelu gatunkowego, scharakteryzowanego w poprzednich rozdziałach.

ROZDZIAŁ 2

PAMIĘĆ Z POKOLENIA NA POKOLENIE WŁOSKIE SZPILKI I SZUM MAGDALENY TULLI

Opinia pisarki trudnej, niedosłownej i tworzącej teksty metaliterackie na długi czas przylgnęła do Magdaleny Tulli. W 1995 roku ukazał się jej głośny utwór prozatorski *Sny i kamienie*, który został przychylnie przyjęty przez krytykę – pisarkę porównywano wówczas z reprezentantami postmodernizmu, co, jak przyznała po latach sama autorka, było dla niej frustrujące. Sytuację zmieniły dopiero *Włoskie szpilki*, wydane przez Niszę w 2011 roku. W wywiadach, już po ukazaniu się tego zbioru opowiadań, Tulli mówiła o ogromnym żalu, jaki miała do krytyków za niezrozumienie jej wczesnej twórczości:

Zrozumiałe, że coś się może komuś nie podobać, ale reguły okazywania zniecierpliwienia były w przypadku kobiet bardzo swobodne, właściwie wszystko było dozwolone (Tulli, Dąbrowska 2017: 86).

W rozmowie z Justyną Dąbrowską pisarka stwierdza wprost, że po ukazaniu się *W czerwieni*: „nie wpasowała się w potoczne wyobrażenia o tym, jak powinny pisać kobiety” (Tulli, Dąbrowska 2017: 85).

We *Włoskich szpilkach* nie znajdziemy już tak skomplikowanych metafor, alegorii ani zbyt wiele charakterystycznego dla pierwszych utworów oniryzmu; nie ma również konstrukcji tak złożonych na poziomie formalnym – temat utworu jest jasny, wyłożony *explicite*, a poszczególne metafory są łatwiejsze do interpretacji. Po swoim debiucie Tulli w oczach krytyków i publiczności była, jak sama stwierdza, „osobą płci żeńskiej od pięknych zdań” (Tulli, Dąbrowska 2017: 84), a niedopasowanie do środowiska literackiego towarzyszyło jej po publikacji kolejnych książek – *W czerwieni* czy *Skazy*. Od kobiet piszących oczekiwano innego stylu i tematów „kobiecych”, w które autorka nie chciała się wpisać. Tulli przyznaje, że pozytywny odbiór *Włoskich szpilek* pomógł jej uporać się ze zniechęceniem, jakim zaowocowało niezgodne z jej oczekiwaniami odczytanie pierwszych utworów, skończyło się „etykietowanie” (zob. Tulli, Dąbrowska 2017: 96). Zbiór opowiadań, pisanych z początku na zamówienie, okazał się przełomowy w literackiej karierze Tulli – stał się kluczem do poprzednich tekstów. W 2014 roku został wydany *Szum*, powieść kontynuująca wątki podjęte we *Włoskich szpilkach*.

Te dwa utwory, choć pierwszy należałoby uznać za zbiór opowiadań – według Ewy Wiegandt sytuuje się między powieścią a cyklem (Wiegandt 2013: 145) – a drugi za powieść, można interpretować jako cykl narracyjny. Jeżeli zaś

potraktujemy analizowane utwory jako cykl, a za jego ramę tematyczną uznamy relacje międzypokoleniowe w obrębie rodziny na tle społeczno-historycznym, możemy zestawzić *Włoskie szpilki* i *Szum* z innymi utworami sagowymi.

Teksty Magdaleny Tulli wpisują się w nurt prozy o rodzinie, który przewartościowuje tradycyjne ujęcie, kojarzące gniazdo rodzinne z bezpieczeństwem, źródłem dobrych emocji, kolebką tożsamości w pozytywnym znaczeniu tego sformułowania. Główna bohaterka analizowanych utworów mówi matce, że nie można wymagać od dziecka czegoś, czego samemu się nie dało, natomiast jedyne, co ona otrzymała w spadku, to bolesna tajemnica i wojenna trauma – cudzy ciężar, który musi dźwigać. U Tulli pamięć przechodzi z pokolenia na pokolenie „razem ze stołowym srebrem” (Tulli 2011: 60) i w przeciwieństwie do srebra nie jest to pożądane dziedzictwo.

2.1. *Włoskie szpilki* i *Szum* jako cykl narracyjny

W badaniach nad cyklem literackim wyróżnia się dwa sposoby myślenia o nim. Pierwszy opiera się na powiązaniach zewnętrznych między utworami (rama kompozycyjna), któremu mogą towarzyszyć związki semantyczne, ale nie muszą; drugi zaś na pierwszy plan wysuwa związki o charakterze semantycznym (Jakowska 2011: 11–12). Badacze należący do zwolenników drugiej definicji zwracają uwagę na konieczność ujawnienia się w interpretacji relacji globalnych na przestrzeni danego zbioru – sens zrodzony z lektury całości może dać klucz do odczytania poszczególnych elementów cyklu. Tak dzieje się w przypadku prozy Tulli.

Włoskie szpilki składają się z siedmiu opowiadań, dla których spoiwem jest nie tylko wydanie ich w obrębie jednego zbioru, ale przede wszystkim postaci, narratorzy (narratorka), wydarzenia i historia. Ich wspólnymi cechami są ponadto: fragmentaryczność w obrębie poszczególnych ogniw cyklu, elementy metafikcyjne i metaliterackie, mieszanie narracji pierwszo- i trzecioosobowej. Niektórzy badacze sytuują *Włoskie szpilki* gdzieś między cyklem literackim a powieścią, tak czyni wspomniana już Ewa Wiegandt (Wiegandt 2013: 145), inni twierdzą nawet, że można je nazwać powieścią (zob. Mips 2013: 244). Ewolucja gatunków literackich zbliża je do siebie, sprawia, że nabierają nawzajem swoich cech; warto przywołać spostrzeżenie Bogumiły Kaniewskiej, że: „powieść dąży ku sylwiczności czy wręcz autodestrukcji, przejmując w tym procesie niektóre cechy cykliczności (choć nie tylko); cykl zmierza ku scaleniu, dąży do kompozycyjnego rygoru – i jednym z przejawów tego dążenia jest fabularyzacja” (Kaniewska 2001: 34). Biorąc pod uwagę te tendencje, utwory, takie jak *Włoskie szpilki* czy *Szum* Magdaleny Tulli, można interpretować szerzej, wychodząc poza ścisłe granice genologiczne. Wiegandt, analizując *Włoskie szpilki*, dostrzega dwie przeciwstawne tendencje rządzące kompozycją zbioru – fragmentaryzację i scalanie:

Autorka opowiada achronologicznie o wybranych fragmentach swej biografii: o przedszkolu (*Włoskie szpilki*), chorobie matki (*Fusy*), historii włoskiej rodziny ojca (*Niezdolność brzmień*), o dziecku, które zginęło w Auschwitz (*Bronek*), o kłopotach w szkole (*Komiczne sylaby*), o powrotach ze szkoły do domu (*Klucz*) oraz o przeżyciach Marca 1968 (*Farbowane lisy*). Scalanie odnosi się do powolnego, wieloaspektowego odkrywania rodzinnej tajemnicy, jaką jest żydowskie pochodzenie matki (Wiegandt 2013: 145).

Gdyby z tego podsumowania usunąć tytuły poszczególnych opowiadań, opis mógłby posłużyć również do prezentacji *Szumu*. Powieść została podzielona na sześć nietytułowanych rozdziałów o podobnej objętości – wyróżnia się tylko ostatni z nich, najkrótszy. Całość, podobnie jak we *Włoskich szpilkach*, koncentruje się na odsłanianiu tajemnicy skrywanej przez matkę bohaterki-narratorki. Tym razem jest nią nie tyle żydowskie pochodzenie, co konkretne wydarzenia związane z pobytem kobiety w obozie i śmiercią jednego z esesmanów.

Tak przedstawiony temat obu utworów każe wysunąć na pierwszy plan Holocaust i wpisać twórczość Tulli w obręb tzw. narracji o Zagładzie, co jest niewątpliwie słuszne i nieraz było już udowodniane w publikacjach naukowych (zob. m.in. Artwińska 2015; Ładoń 2016; Przymuszała 2015; Tengowska 2014). Główną osią tematyczną nie jest wyłącznie wojenna historia matki, ciotki czy ojca bohaterki, lecz relacje rodzinne, na które owe historie miały wpływ. Analizując prozę Tulli, korzystając z klucza biograficznego lub nie, nie sposób pominąć kategorii postpamięci. Jak wiadomo, termin ów został rozpowszechniony przez Marianne Hirsch i stosuje się go dziś także w badaniach nad literaturą „drugiego pokolenia”, czyli dzieci ludzi, którzy zginęli lub ocalili z Zagłady (zob. Hirsch 2010). Ta koncepcja i skoncentrowana na niej lektura tekstów Tulli jest obecna w tle moich rozważań. Chciałabym jednak punktem odniesienia uczynić model sagi rodzinnej i uwypuklić nieco inne wątki niż w dotychczasowych badaniach nad tą prozą.

Jak wspominałam, do czasu *Włoskich szpilek* Magdaleny Tulli uważano za pisarkę postmodernistyczną, ale i uniwersalizującą, nie dostrzegano choćby mniej jasnych nawiązań do życia w rzeczywistości PRL. Jej proza – posługująca się alegorią, nienazywająca rzeczy wprost, aforystyczna – niełatwo dawała się czytać jako autobiograficzna. *Włoskie szpilki* i *Szum* są prostsze do takiej interpretacji: pochodzenie i perypetie bohaterki-narratorki, włoskie nazwisko, wykształcenie... Autorka nie zaprzecza, że pisze o własnych doświadczeniach. O nieokreślonej, bezimiennej bohaterce *Włoskich szpilek* mówi się „nazwijmy ją Karoliną albo Małgorzatą” (Tulli 2011: 124), co nasuwa skojarzenie z uniwersalnością jej historii, ale Tulli używa tu dwóch imion, którymi sama niekiedy się posługuje. Podobnie jest w przypadku wyboru miejsca: „Niech to będzie Łódź” (Tulli 2011: 23). Na spotkaniach autorskich wspomina również o leksykonie Palazziego, symbolizującym w jej utworach dwoistość bohaterki, zawieszenie między dwoma

odrębnymi, nieprzystającymi do siebie światami: kolorowym Mediolanem i szarą rzeczywistością PRL-u.

Pisząc o alegoryzmie w twórczości Magdaleny Tulli, twierdziłam, że w jej prozie obecne jest „ja” pisarskie, ale nie autobiograficzne. *Włoskie szpilki* ten stan rzeczy zmieniły i kazały także zweryfikować sądy o wcześniejszych książkach pisarki dotyczące materiału fabularnego, a więc realiów wychodzących poza polską historię oraz pojawiającego się w *Skazie* problemu Zagłady. Co istotniejsze, zniknął także alegoryzm, pojawiły się natomiast sugestie symbolicznego odczytania wydarzeń życiowych (Wiegandt 2013: 143).

Przyjmując perspektywę autobiograficzną, można łatwo uzasadnić tezę o cykliczności utworów. Chociaż, jak twierdzi Marcin Wołk, cykliczność i autobiografizm są inności (Wołk 2004: 19), stanowią zjawiska styczne, a nawet dopełniające się nawzajem. W obrębie większego „autobiograficznego ciągu narracyjnego” mogą mieścić się mniejsze cykle właściwe, które można stworzyć poprzez wyłuskanie z ciągu i wydanie ich pod wspólnym tytułem, wydobywając wspólny komponent. Wołk pisze głównie o twórczości Henryka Grynberga, którą zespala wiele elementów – cykl jego żydowskich powieści i opowiadań tworzy, zdaniem Bogumiły Kaniewskiej, jedną powieść. Zaważyła na tym – podobnie jak u Tulli – ciągłość fabularna, bohaterowie, narrator, przesłanie ideologiczne (Wołk 2004: 28). Biografia autora spaja teksty, pozwalając bezpiecznie łączyć wątki fabularne pomiędzy różnymi utworami.

Lektura autobiograficzna wzmacnia zasadność tezy o cykliczności *Włoskich szpilek* i *Szumu*, jednakże nie jest w tym celu niezbędna. W dalszych rozważaniach nie przyjmuję tej perspektywy i koncentruję się wyłącznie na fikcjonalnym charakterze utworów, by potraktować je jako cykl narracyjny będący zarazem swoją realizacją modelu sagi rodzinnej.

Zdaniem Krystyny Jakowskiej, która najobszerniej zbadała cykle literackie na gruncie polskim, cyklem narracyjnym może być każdy zbiór semantycznie spójny (Jakowska 2011: 12), przy czym zasady spójności mają charakter naoczny (wspólny bohater, temat, przestrzeń, rama kompozycyjna) i/lub utajony. Zarówno według Jakowskiej, jak i według Kaniewskiej, cykl nie musi być gatunkowo spójny (Jakowska 2011: 15; Kaniewska 2001: 25). Ponadto wiele łączy cykl i powieść:

[...] obydwie gatunki wyrastają z potrzeby w miarę całościowego opisu świata, wykorzystują rozmaite formy podawcze i wprowadzają stosunkowo szeroką galerię postaci. Operują wieloma wątkami i zazwyczaj obejmują dość rozległy wycinek czasu lub przestrzeni. W swym klasycznym, modelowym wcieleniu posługują się (powieść i poszczególne opowiadania cyklu) logicznie zorganizowaną fabułą (Kaniewska 2001: 25).

Bogumiła Kaniewska zauważa także, że cykl literacki „z natury swej należy do form gatunkowo niepewnych” (Kaniewska 2001: 23). Pojęcia tego używa się wciąż dość swobodnie, jednak można łatwo zestawić cykl z powieścią ze względu na wyraźną różnicę tekstologiczną: powieść stanowi całość, a całościowość cyklu odkrywa dopiero akt interpretacji. Strategia czytelnicza wydaje się więc inna w obu przypadkach, gdyż powieść postrzegana jest jako tekst ciągły, progresywnie, zaś cykl – równolegle, nielinearnie (zob. Kaniewska 2001: 26–29).

Wydaje się zatem, że potraktowanie analizowanych utworów Magdaleny Tulli jako jednego cyklu narracyjnego nie jest niewłaściwe. *Włoskie szpilki* i *Szum* są nie tylko fabularnie komplementarne (pojawiają się w nich te same postaci czy sytuacje), ale także zbliżone do siebie kompozycyjnie (rozdziały *Szumu* mogłyby być opowiadaniem zebranych w jednym tomie) i operujące podobną poetyką, czym wyróżniają się na tle wcześniejszych dokonań literackich autorki. Powtórzenie, będące szczególnie istotną dla cyklu figurą (zob. Jakowska 2011: 20), odgrywa w nich ważną rolę, a lektura całości pozwala odkryć nowe znaczenia poszczególnych tekstów (choćby inaczej spojrzeć na postać matki z *Włoskich szpilek*, gdy znamy szczegóły jej historii, ujawnione w *Szumie*).

2.2. Poetyka choroby, poetyka zagłady

W stosunku do wcześniejszych utworów Magdaleny Tulli *Włoskie szpilki* (2011) i *Szum* (2014) wydają się bardziej przystępne i lżejsze, przede wszystkim pod względem formalnym. Nie oznacza to jednak, że zachowują tradycyjną dla powieści czy opowiadania poetykę. W obu utworach mamy do czynienia z fragmentarycznością – wydarzenia przedstawiane są w sposób nielinearny, pojawiają się liczne retrospekcje, narratorka-bohaterka nie wskazuje konkretnych dat, a porządek faktów, tych społeczno-politycznych, sygnalizuje, omawia. Jak zauważa Magdalena Mips, rozpoznajemy choćby wydarzenia z marca 1968 roku, ale nie są one podpisane ani nazwane wprost (zob. Mips 2013: 247). Poruszamy się po pierwsze po linii myślowej narratorki, po drugie zaś – jej matki, przy czym ta druga jest o tyle trudniejsza w odbiorze, że skażona przez chorobę.

Choroba Alzheimera w oczach dorosłej już bohaterki była jak schyłek imperium (Tulli 2011: 22); sprawiła, że matka, która zawsze „trzymała fason” i milczała, zaczęła mówić. Można by stwierdzić, że mechanizm tej choroby zadziałał jak katalizator dla wspomnień, co w przypadku osoby naznaczonej traumą oznacza powrót do tego, co próbowała wyprzeć. „Choroba Alzheimera zadrwiła z matki i jej filozofii. Czy nie okazała się w gruncie rzeczy szyderczą odpowiedzią życia na świadome nieprzepracowanie wojennych traum?” (Ładoń 2016: 377). Fragmentaryczność i retrospektywność, a także mieszanie się narracji oraz nieprecyzyjność określeń miejsc, czasu, imion można odnieść zarówno do rozwijającej się choroby, jak i do przyjętego przez matkę sposobu uporania się z przeszłością

– w obu przypadkach niechciane odległe wspomnienia są wyraźniejsze i ważniejsze niż to, co dzieje się tu i teraz, a ludzie sprzed lat wymagają większej uwagi niż obecni najbliżsi. Człowiek ocalony z Zagłady funkcjonuje tak, jakby był chory. „Chorobowe” nazewnictwo, używane do opisu doświadczeń jednostek i zbiorowości, wynika z siły sprawczej Alzheimerera (zob. Ładoń 2016: 370), ale nieprecyzyjność określeń, rozmycie i fragmentaryzacja narracji to także lustro dla tożsamości naznaczonej traumą wojny.

W przeważającej części, zarówno we *Włoskich szpilkach*, jak i w *Szumie*, mamy do czynienia z perspektywą narratora dziecięcego, która wpływa na organizację tekstów. Nakłada się na nią sposób patrzenia na świat będący udziałem matki.

Narracja o Peerelu jest więc naznaczona dwoma silnymi piętnami – traumami matki i córki oraz autoterapeutycznym dystansem tej drugiej, próbującej uporządkować, zrozumieć, lub choćby punktowo naświetlić historię tych dwóch kobiet. Na rzeczywistość polską z lat 1945–1989 patrzymy z dystansu czasowego i jednocześnie przez pryzmat intymnych, bolesnych przeżyć. Z zewnątrz i od środka (Borowczyk, Skibski 2017: 58).

Dla dziecka sposobem poradzenia sobie ze zbyt trudnym ciężarem jest ucieczka w wyobrażony świat, stanowiący zarazem źródło wielu metafor, spośród których najważniejsze wydają się dwie – postaci lisa i esesmana. We *Włoskich szpilkach* metafora lisa nie została rozwinięta; zamyka je opowiadanie *Ucieczka lisów*, mówiące o marcu 1968 roku: „I tak to jest z nami, lisami. Będziemy przez pokolenia przemykać z jednego snu w drugi, z drugiego w trzeci” (Tulli 2011: 143). Lisy, „farbowane lisy”, można z całą pewnością interpretować również jako ukrywane pochodzenie etniczne. W *Szumie* metafora ożywa na dziecięcych rysunkach – lis staje się przyjacielem dziewczynki mającym swój światopogląd, żyjącym w lesie i próbującym namówić bohaterkę do podobnego postępowania: ukrywania się, wycofania, unikania konfrontacji. Zwierzę zdaje się więc na wpół matką dziewczynki – odsuwającą od siebie przeszłość, przemilczającą problemy – a na wpół ojcem, ponieważ pochodzi z kolorowego obrazka z książki przywiezionej z Mediolanu, mówi po włosku i tak bardzo różni się od PRL-owskiej rzeczywistości.

Lisowi i bohaterce towarzyszy zawsze jeszcze ktoś, jest stale obecny, jak cień:

Za każdym razem, gdy przyglądałam się lisowi i dziewczynce, miałam wrażenie, że na moim obrazku kogoś jeszcze brakuje. [...] Domalowałabym tego kogoś, gdybym tylko wiedziała, kim jest (Tulli 2014: 57).

Dorysowana postać okazuje się mężczyzną w czarnym mundurze. Narratorka przez cały czas nie jest pewna, czy należy on do rodziny, czy też nie (Tulli 2014: 66), ale wszystko na to wskazuje: „Umiał trzymać karty przy orderach. Jak cała nasza rodzina” (Tulli 2014: 100). Esesman symbolizuje przeszłość i tajemnicę rodzinną. Chociaż okazuje się kłopotliwy, irytujący i bohaterowie postanawiają

go związać, nie potrafią posunąć się do bardziej radykalnych środków i karmią funkcjonariusza cukrem z łyżeczki.

Te metaforyczne postaci towarzyszą narratorce aż do czasu procesu kończącego *Szum*. Uczestniczą w nim wszyscy niemal bohaterowie powieści, realni i wyobrażeni, żyjący i zmarli, Żydzi, esesmani, żołnierze Wehrmachtu, szkolni koledzy, matka, ciotka, kuzyn... Wszyscy oni towarzyszą narratorce, choć tylko częściowo należą do jej własnych wspomnień i jej osobistego świata, a częściowo jest to świat odziedziczony. Wzajemne oskarżenia i dowodzenie swoich racji początkowo zdaje się do niczego nie prowadzić, ale w końcu to sama bohaterka odkrywa drogę:

- Żebyśmy mogli przebaczyć, gdy nikt nie przeprosza – odezwałam się – ktoś w nas musi umrzeć.
- Kto? – spytał lyżwiarz zaczepnie.
- Ofiara (Tulli 2014: 175).

Przebywanie z chorą matką w obydwu utworach pozwala odkryć jej tajemnicę. We *Włoskich szpilkach* jest to trauma obozowa i poczucie winy z powodu bycia ocalonym, natomiast *Szum* uszczegóławia tamte wydarzenia – pojawia się owa postać esesmana, który karmił przewożonych Żydów cukrem, by nie umarli w podróży, a który zostaje rozstrzelany podczas wyzwolenia obozu, gdy nikt się za nim nie wstawia. W tym matka bohaterki. Tajemnica ta, skrzętnie ukrywana, „zaczepia się o każdą z codziennych spraw jak kawał kolczastego drutu” (Tulli 2011: 41). Esesman zdaje się snuć po pokojach, a całe zastępy ludzi w czarnych mundurach mieszkają pod podłogą, mimo że matka wypiera ich obecność w codziennym życiu rodziny. Nieprzepracowana trauma – trauma niewyobrażalna dla córki, która nie ma za sobą doświadczeń obozowych – stale splata ze sobą przeszłość i teraźniejszość. Jeszcze jednym istotnym symbolem jest dym: jego obecność, o różnych porach dnia i w różnych okolicznościach, przypomina, że bohaterowie wciąż żyją w cieniu Zagłady (zob. Mips 2013: 248–249).

Mamy więc w omawianej prozie Tulli dwie ważne dominanty: chorobę i traumę wojny. Jak zauważa Natalia Żórawska:

- [...] widoczny jest [u Tulli – dop. A.Z.] typowy dla autobiograficznych wspomnień autorów żydowskiego pochodzenia bezład; kategoria chaosu odwzorowująca zamęt wojny (Żórawska 2016: 243).

Ów bezład, widoczny w narracji, w połączeniu z perspektywą bohaterki dziecięcej oraz z perspektywą jej matki, zaburzoną przez chorobę Alzheimera, sprawia, iż historia rodzinna zostaje opowiedziana w niekonwencjonalny sposób. Wyraźne odejście od tradycyjnego ujęcia relacji rodzinnych, znanego z sag powieściowych, widoczne jest jednak nie tylko w rozczłonkowaniu linearnej narracji, lecz również w problematyce tekstów.

2.3. Rodzina i wojna

Oba analizowane utwory opowiadają jedną historię: relacji rodzinnych po traumie II wojny światowej. Historia ta przypomina wiele innych opowieści znanych z narracji o Zagładzie, zarówno tych autobiograficznych, jak i fikcyjnych: przeszłość matki rzuca cień na życie wszystkich osób z nią związanych, a zwłaszcza córki, która już jako dorosła osoba dokonuje rozliczenia. Sylwia Karolak, pisząc na temat utworów o matkach i córkach w kontekście Holocaustu, zauważa:

We wszystkich analizowanych tekstach córki zabierają głos po osiągnięciu pełnej dojrzałości i jedynie w retrospekcjach przywołują własne dzieciństwo – wydarzenia przedstawiane są wówczas najczęściej z perspektywy dziecka. Natomiast matki są już wówczas osobami w podeszłym wieku (Karolak 2015: 178).

Nie inaczej jest w przypadku *Włoskich szpilek* i *Szumu*. Dorosła córka, narratorka i bohaterka zarazem, dopiero z perspektywy czasu może zmierzyć się z lękami, które zaważyły na jej relacjach z matką. Zastanawia się, co by było, gdyby w dzieciństwie знаła rodzinną tajemnicę, czy mogłaby coś zmienić, naprawić (zob. Tulli 2011: 120). Niestety, życie rodzinne nie polegało na szczerych rozmowach, lecz na prześlizgiwaniu się po powierzchni problemów i ukrywaniu ich przed światem. „W tej rodzinie wystrzegano się jak ognia przyplływów prostodusznej szczerości. Pilnowano się, żeby nic godnego uwagi nie wyciekło na zewnątrz” (Tulli 2014: 7) – stwierdza narratorka na samym początku powieści. Niedziele spędzane wspólnie przy szarlotce, w gronie składającym się z bohaterki, jej matki, ciotki i kuzyna, są dla niej traumatycznym wspomnieniem bycia dręczoną i wyśmiewaną. Umiejętność dostosowywania się do oczekiwań, którą perfekcyjnie opanował kuzyn, „on”, jak jest nazywany, a której nigdy nie posiadała narratorka, była punktem zapalnym każdej niemal kłótni. On – „śliczny i miły, uśmiechnięty, prawdomówny i przewidywalny, z samymi piątkami od góry do dołu”, i ona – kaczka dziwaczka (Tulli 2014: 15).

U Tulli na pierwszym planie są kobiety – pozornie silne, samodzielne, budujące relacje według swojego przekonania. Pozór siły wyraża się w zdecydowaniu i apodyktyczności ciotki, w dystansie matki, być może także po części w niestandardowych zachowaniach córki. Mężczyzna jest z innego porządku – uczestniczy w wydarzeniach raczej jako świadek, punkt odniesienia, osoba bez wyraźnej roli. Charakterystyczna jest tu dająca się uchwycić skaza, bierność implikowana albo kobiecą narracją (tak w odniesieniu do ojca – Włocha), albo pokretnym statusem mężczyzny jako potencjalnego oprawcy (esesman). Tę skazę ma także kuzyn, który wyrasta w cieniu swojej dominującej matki, w neurotycznej konfrontacji z rówieśniczką, w kompulsywnym stanie niesłabnącej przewagi, determinowanej przesadną ambicją i poczuciem wyższości. Wszystko to powoduje, że schemat relacji wewnątrz tej nietypowej rodziny jest złożony, opresyjny, a jego trwanie naznaczone zgodą na obecność pałacy w każdym momencie codzienności (Borowczyk, Skibski 2017: 76).

Wycofana z życia matka i apodyktyczna ciotka, mająca zawsze w zanadrzu dobrą radę, stoją w opozycji do ojca, całkowicie nieobecnego w życiu rodzinnym. Tylko on nie spędza niedziel z rodziną – jest zajęty sprawami ważniejszymi: siedzi w domu i czyta. Pochodzenie mężczyzny i jego stosunek do świata nasuwają bohaterce skojarzenie z kimś, kto spadł z księżycą; Włochy były wówczas innym światem, kolorowym, odległym, nieosiągalnym. Szkolni koledzy narratorki nie wierzą wręcz w istnienie jej ojca, które zdają się legitymizować tylko tytułowe włoskie szpilki matki. To, jak bardzo różni się postrzeganie przez bohaterkę rodziców, wiadać również w sposobie, w jaki przedstawiana jest rodzinna genealogia obu stron.

Ewa Wiegandt trafnie charakteryzuje narrację dotyczącą rodu ojca, przedstawioną we *Włoskich szpilkach*, określając jej tempo jako „pigulkowe”, przywołując konwencję baśni: włoska saga zostaje opowiedziana, poczynawszy od zjednoczenia Włoch aż po współczesność, przy czym antyfaszystowski ruch oporu ukazany jest w trybie „awanturycznej powieści ze szczęśliwym zakończeniem” (Wiegandt 2013: 148). Zupełnie inaczej przedstawia się natomiast historia rodziny ze strony matki: poznajemy ją od końca, gdy upadek już nastąpił, a potem powoli, trybem wyznaczonym przez chorobliwe cedzenie wspomnień, narracja powraca do odleglejszych wydarzeń. Przybliżanie dziejów tej gałęzi rodu przypomina sączenie się krwi z rany, nie ma nic wspólnego z baśnią.

I tak przez lata, a lata w tamtych czasach były długie, zwłaszcza śnieżne zimy ciągnęły się bez końca, tylko w najciemniejszym momencie na chwilę rozświetlone blaskiem choinki, który byłby uroczy, gdyby go nie gasiło życie rodzinne (Tulli 2014: 24).

Wedle słów samej Magdaleny Tulli: „*Włoskie szpilki* opowiadają o tym, że przeszłość ciągnie się za rodziną i niszczy więź między dorosłymi a dziećmi. A *Szum* pokazuje, jak trudno dźwigać doznane krzywdy” (Tulli, Wapińska 2014: b.s.). Obraz rodziny wyłaniający się z tych tekstów jest przygnębiający i niepokojący, a relacje międzyludzkie opresyjne, trudne, krzywdzące zawsze dla obu stron. Efekt ten wzmacniają używane do opisów życia rodzinnego metafory, najczęściej dotyczące wojny lub sądu:

Rodzina uważała, że ma prawo wziąć jeńca (Tulli 2014: 130).

Biała flaga za każdym razem miała powiewać po mojej stronie, upierał się przy tym w milczeniu. Gdybym chciała powiedzieć mu, co myślę o rzucaniu słuchawką, musiałabym wyjść na nieosłoniętą przestrzeń [...]. On w swoich okopach odłożyłby słuchawkę... (Tulli 2014: 24)

Rodzina niewiele miała z niego pożytku. Nie chciał dołożyć swojego głosu do werdyktu, który by potwierdzał, że cała, wyjąwszy mnie, jest normalna ponad wszelką wątpliwość, tak jak sami sędziowie, jak wszyscy inni

dookoła. Że jej normalność się niczym od tamtej, nieposzlakowanej, nie różni. [...] Wkrótce został wyłączony ze składu orzekającego (Tulli 2014: 135–136).

Trzeba było żyć normalnie, a normalne życie oznaczało małżeństwo. I jeśli to konieczne dla celów konspiracji – w swoim czasie także dziecko. Nie przyszło jej do głowy, że dziecko ją zdekonspiruje (Tulli 2011: 26).

Język, jakim posługuje się narratorka, a także opisywane przez nią stosunki wewnątrz rodziny ujawniają wpływ, jaki wojna wywarła na świat bohaterów. Posiadanie dziecka miało zapewnić matce narratorki stabilizację, legitymizować jej życie w powojennym świecie, pomóc „spełnić wyśrubowane kryteria normalności” (Tulli 2014: 137).

Dziecko uczyniło, co do niego należało: przyszło na świat w swoim czasie. Wątek dziecka przez krótką chwilę mógł się wydawać czysty, nieskalany. Lecz od razu został wpleciony między inne, stare, beznadziejnie poplątane (Tulli 2011: 26).

Uwikłanie w historię sprawia, że nawiązanie normalnych relacji między matką i córką jest niemożliwe. Chociaż obie wydają się przekonane, że ich przeszłość nie ma wpływu na dzieci, a nieobnoszenie się z „twardą szkołą”, przez jaką przeszły, pozwoli im zostawić ją za sobą. We *Włoskich szpilkach* prawda unosi się nad światem głównej bohaterki fizycznie – w postaci ciemnej chmury sunącej nad miastem i kładącej się cieniem na życiu ludzi. Jak pisze Wiegandt:

Topika Zagłady jako świadome powtórzenia przewija się w całym tomie: od motywu palenia ludzi począwszy (matka zostawiła w testamencie życzenie, by ją skremować), przez judejski topos całopalnej ofiary i barana ofiarnego, po „żałobną chmurę”, chmurę dymu na końcu tekstu. Ta chmura jest, rzecz jasna, także grobem, grobem w powietrzu, by przypomnieć słynny wiersz Paula Celana *Fuga śmierci*. Pojawia się w życiu i snach bohaterki wielokrotnie, a towarzyszy jej spadający na ziemię *Il mio primo Palazzo*. Ale w roku 1968 bohaterka odkrywa znaczenie chmury (Wiegandt 2013: 140; zob. Buryła 2012)¹.

¹ W kontekście topiki Holocaustu warto wspomnieć o diagnozach Sławomira Buryły, zwłaszcza dziś, gdy pamięć Zagłady zaczyna być pamięcią coraz częściej nie rodziców czy dziadków, ale pradziadków: „Śmierć ostatnich świadków Shoah spowoduje, że Zagłada, jeśli będzie się pojawiać w polu refleksji współczesnej kultury i sztuki, to nie jako przekaz obserwatora i uczestnika zdarzeń, ale jako doświadczenie zapośredniczone. Ukształtowane przez sztukę *loci communes* staną się pozytywnym bądź negatywnym punktem odniesienia zarówno dla artystów, jak i członków nowej wspólnoty, dla której «epoka pieców» to część biografii ich dziadków, nie rodziców. Z linii rozwojowej i trendów obowiązujących w kulturze współczesnej możemy jedynie ogólnikowo wno-

We *Włoskich szpilkach* czytamy:

W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad łądami i morzami, płynęła po niebie moja rodzina.

Trudno uporać się z zamętem, który wniosło do mojego życia to pokrewieństwo. Chmura czarnego dymu unieważnia całe moje życie, odbiera prawo do własnego losu, czyni ze mnie kropkę na końcu zdania, w którym nie o mnie mowa (Tulli 2011: 140).

Choć chmura utożsamiana jest przez narratorkę z własną rodziną, wymowa *Włoskich szpilek* jest nieco bardziej uniwersalna niż *Szumu* – dym (dym obozowy, jak można przypuszczać) widzą wszyscy mieszkańcy, a w narracji często pojawia się podmiot zbiorowy „my” – dzieci ocalałych, drugie pokolenie. Dziecięce zabawy i rozmowy z pierwszego opowiadania cyklu opierają się na tym, co przeżyli rodzice i o czym mówi się wszędzie wokół: o skończonej wojnie, zabitych i ocalałych, Niemcach, Żydach, Polakach... Bycie w historii jest przymusem, ponieważ wojna nie skończyła się dla wszystkich, a rany, nawet nierozdrapywane, są przekazywanie z pokolenia na pokolenie.

Śmiertelnej rany można się wyprzeć, lecz wtedy będzie ją nosił ktoś inny. Przechodzi na potomstwo przez powietrze. Przez milczenie. Tajemnicę, której nie znałam, miałam wypisaną na czole – lecz nie dość czytelnie, by wzbudzić współczucie (Tulli 2014: 170).

Gdyby to matka narratorki miała kłopoty w pracy, nie potrafiła się porozumieć z innymi ludźmi, była aspołeczna, gubiła klucze czy rzuciła krzesłem, zostałoby to złożone na karb traumy obozowej; gdy problemy dotyczą jej córki, nikt nie potrafi tego wybaczyć – z punktu widzenia dziecka to niesprawiedliwość. Trzeba czasu, by zrozumieć niewyobrażalność tego, co spotkało matkę, a i czas nie może przynieść pełni zrozumienia. Tymczasem dziecko musi samo znaleźć drogę, by rozliczyć się z cudzą przeszłością. We *Włoskich szpilkach* to się nie udaje – dziedziczenie udziału w wojnie pozostaje kasetką bez kluczyka (zob. Tulli 2011: 75). *Szum* natomiast to opowieść o przebaczeniu, gdy nikt nie przeprasza, i dźwiganiu własnego losu.

sić, jakie siły oddziaływać będą na przedstawienia Shoah w sztuce i kulturze popularnej. Należy przyjąć, że topika Holocaustu (jak to już można zauważyć) w większym stopniu będzie przechwytywana przez szeroko pojętą kulturę popularną i masową: film, internet, estetykę rocka (teksty piosenek, okładki płyt i działania sceniczne), świat reklamy. Może to oznaczać fascynację faszystowską supremacją siły i przemocy z uwzględnieniem nazistowskich emblematów i prowadzić do kiczu, pustej zabawy ignorującej konteksty historyczne i moralne. Ale może też skutkować inspirującym wykorzystaniem metod oraz narzędzi właściwych kulturze niskiej przez kulturę wysoką” (Buryła 2012: 149).

Choć kończy się wieńczący *Szum* proces, a narratorka znajduje rozwiązanie (uśmiercenie w sobie ofiary), bagaż przeszłości pozostaje. Pojawia się problem, co z nim zrobić – ciasna sala nie mieści wszystkich zgromadzonych ludzi. Pytanie to zdaje się pytaniem o to, jak pomieścić w codziennym życiu po wojnie przeszłość swoją i cudzą, od której nie da się odgradzić. Decyduje o tym lis:

– Oni zostaną – powiedział. – Musimy się ścieścić. Dokąd ich odeślemy? To wszystko rodzina (Tulli 2014: 182).

Rodzina jest więc bagażem, którego nie sposób odesłać. Jako dziecko, bohaterka musiała znosić niedzielne popołudnia przy szarlotce, a potem wszystkie święta w rodzinnym gronie; jako osoba dorosła, musi żyć ze świadomością odkrytej tajemnicy – mimo że pobyt w obozie nie był jej udziałem: „Nie przywieźli mnie do obozu! Sama mnie tam wtrąciła, mimochodem, jakby przez nieuwagę, i nie było jej z tego powodu ani trochę przykro” (Tulli 2011: 36).

Choroba sprawia, że matka myli córkę z kimś, kto towarzyszył jej w obozie koncentracyjnym, i w ten sposób niejako pieczętuje los dziecka – wreszcie wprost lokuje bohaterkę wraz ze sobą w przeszłości. „Matka pociąga za sobą córkę” – pisze Maria Tengowska – „to właśnie ją zamyka w obozie na wiele lat przed urodzeniem. Nie ma to związku jedynie z mieszanym porządków czasowych i fabularyzacją, charakterystycznymi elementami choroby Alzheimera – wynika to przede wszystkim z tego, że matka obozu tak naprawdę nie opuściła nigdy” (Tengowska 2014: 159). Narratorka ma poczucie, że matka przydzieliła jej „za trudną rolę” – można tu sądzić, że wcale nie ma na myśli skutków Alzheimera, lecz całe swoje życie i ich relacje. Natalia Żórawska zauważa, że córka: „Przez matkę została na zawsze napełniona łękiem, krzywdą, tragedią polskich Żydów” (Żórawska 2016: 248).

Umysł obciążony chorobą nie rejestruje obecności córki – matka rozmawia z nią jak z obcą osobą, przez co też pada wiele słów, których narratorka nie mogłaby usłyszeć w innej sytuacji. Odbywa się choćby rozmowa o macierzyństwie, ujawniająca głębokie rozczarowanie matki rodzicielstwem:

Dzieci to loteria – powiedziała mi kiedyś, parę dziesięcioleci później, na spacerze w parku, przy huśtawkach. W swoim czasie wzięła udział w tej loterii i nic nie wygrała, więc była zawiedziona. – Nie sposób przewidzieć, kto się urodzi. Jest się zdany na przypadek (Tulli 2014: 59).

Odpowiedź narratorki, że z dzieckiem jest jak z pudełkiem i nie wyjmie się czegoś, czego się nie włożyło, świadczy o żalu, jaki z kolei ona ma do swojej matki. Patrząc z boku na dziewczynkę opisaną we *Włoskich szpilkach*, którą kiedyś była, stwierdza:

Mogłabym oświadczyć, że rozumiem ich wszystkich, tych, którzy nie chcą obok niej stać ani siedzieć. Wcale nie byłam do niej tak bardzo przywiązana, mogłam porzucić ją w każdej chwili, żeby stanąć po ich stronie (Tulli 2011: 99–100).

Gdyby istniało zdjęcie z tamtych czasów, ona byłaby na nim sama. Wychodziła by zza krawędzi kadru z lewej strony, kierując się przed siebie, w stronę grupki dziewczynek odwróconych do niej plecami. [...] Zatrzymana na zawsze na tle z epoki, odpowiednio szarym... (Tulli 2011: 101)

Dziewczyna, zawsze samotna, wychowująca się bez przyjaciół za to w towarzystwie idealnego kuzyna, jako dorosła kobieta wciąż grzęźnie w przeszłości. Mając własne dzieci, boi się, że i one odziedziczą rodzinny sekret, a z nim jej strach. Bohaterka nie lubi i nie akceptuje siebie, nierzadko mówi o sobie w narracji trzecioosobowej, patrząc z pozornego dystansu na kilkunastoletnią wersję samej siebie.

Obraz macierzyństwa wyłaniający się z prozy Tulli można by potraktować jako reprezentację tego, o czym pisały badaczki związane z drugą falą feminizmu, zwłaszcza Luce Irigaray: córka zostaje obciążona losem matki, nie chce powtarzać jej życia, towarzyszy jej ciągle strach przed staniem się własną matką. Matka natomiast, patrząc na losy córki, widzi życie, którego sama nie miała okazji przeżyć. Filozofka pisze:

Czyż nie byłam twym dającym się przewidzieć powtórzeniem? Twoim profilem, który ktoś ci skradł. Skórą, którą ktoś ci zabrał. Błądzącą w bólu tożsamości. Ty pozbyłaś się we mnie tego rozmyślenia bez końca i z każdym krokiem bardziej rozdzierającego. Zatrzymałaś we mnie twe przeznaczenie nieznanego. Klisze – jeszcze i zawsze – negatywy twojego przybycia do ciebie/mnie (Irigaray 2000: 112).

Nie ma tu mowy o relacjach naznaczonych piętnem Zagłady – u Tulli rozdźwięk między życiem matki i córki wydaje się więc jeszcze większy, a relacje jeszcze trudniejsze. Niezrozumienie przeplata się z nierozzerwalną więzią: choć „jedna nie ruszy bez drugiej”, nie mogą ruszyć razem. Monika Ładoń zwraca jednak uwagę na możliwą interpretację optymistyczną:

Widzę w pisarstwie Tulli nie tyle gest separacji, odcięcia, zerwania więzi [...], ile próbę odbudowania kobiecej genealogii; próbę tym trudniejszą, że zdominowaną przez chorobę matki, która wyznacza przedziwną ku niej drogę (Ładoń 2016: 366).

W wypadku bohaterek *Włoskich szpilek* i *Szumu* na ich relacji zaważyły doświadczenia wojenne, przeszłość rodziny i dziedziczona z pokolenia na pokolenie pamięć.

2.4. Piętno zbiorowej pamięci

Negowanie wpływu historii, tej makrohistorii, na kolejne pokolenia i żal związany z dziedziczeniem traumy nie zmienia faktu, że muszą one stawiać jej czoła. W obydwu utworach Tulli padają bardzo podobne do siebie stwierdzenia, wskazujące na świadomość historycznego dziedzictwa, które obciąża generacje urodzone po wojnie lub u jej schyłku. W *Szumie*:

Przeszłość w rodzinnych albumach, mała plamka zgnilizny dawno temu, szarpanie wątków, rozsypywanie historii, żeby dotrzeć do plamki. [...] Masa spadkowa jest wspólna i nie sposób wymienić ją na inną. Oni, właściciele zdjęć, też o tym wiedzą. Nie mam ciężkich albumów, mam tylko historie, które mogłyby ulecieć w niebo jak dym. Lecz nie ulatują (Tulli 2014: 76).

We *Włoskich szpilkach* natomiast:

Wojna, jak masa upadłościowa, przechodzi na własność potomnych... (Tulli 2011: 64)

Tulli bierze na warsztat dwa media, dzięki którym jej bohaterki wchodzą w kontakt z czasem minionym – pamięć i dziedzictwo. Obie płaszczyzny kontaktu z przeszłością dobitnie unaoczniają nakładanie się małej i wielkiej historii. Dzieciństwo głównej bohaterki to lata 60. XX wieku, a więc okres kumulacji skutków drugiej wojny światowej, stalinizmu i tzw. małej stabilizacji czasów PRL-u². Jak pisze Marta Rusek: „Kreśląc historię samotnej dziewczynki w ścisłym powiązaniu z losami Polski oraz ludzi w niej mieszkających, Tulli pokazuje, że dzieci nieświadomie uczestniczą w emocjach i rytuałach zbiorowości, partycypują w pamięci zbiorowej” (Rusek 2016: 345). Wiedza i doświadczenie związane z wydarzeniami, które dla dziecięcej bohaterki są zarazem wydarzeniami historycznymi – odległymi i nieznanymi – a zarazem codziennością, opierają się na stereotypach. To nieuniknione, gdyż pochodzą z drugiej ręki, są zapośredniczone przez rodzinę i otoczenie, przede wszystkim przez matkę. Ewa Wiegandt pisze o tym, iż żelazna kurtyna była „osobiście przeżywanym doświadczeniem nieletniej bohaterki” (Wiegandt 2013: 148), a historia indywidualna i wielka łączą się również poprzez stylistyczną wymienną określających je słów (np. choroba jako schyłek imperium).

² „Peerel to rekwizytornia, narzucona iluzja. Jej siła oddziaływania była jednak przeznaczone. Co ciekawe, motyw dekoracji, scenograficzne spojrzenie na człowieka i jego otoczenie, są dominantami formalnymi i myślowymi świata przedstawionego wcześniejszych powieści Tulli, w których nie brakuje zakamuflowanych, ale jednak rozpoznawalnych pierwiastków peerelowskiego stylu życia i modelu rozumienia historii oraz preferowanych wówczas wzorców osobowych” (Borowczyk, Skibski 2017: 60).

Zdaniem Sylwii Karolak: „[...] cała twórczość Tulli skupia się na historyczności naszego istnienia” (Karolak 2015: 146). Rzeczywiście, zarówno *Sny i kamienie*, jak i *Tryby* opowiadały w dużej mierze tę samą historię, choć krytykom i czytelnikom brakowało do niej klucza. *Włoskie szpilki*, a potem *Szum* stanowią niejako nowe otwarcie i ułatwiają dostęp do wcześniejszych utworów Magdaleny Tulli, choć ona sama powtarza, że „nie odsłoniła niczego nowego” (Tulli, Dąbrowska 2017: 95). Pomijając nawet potencjał lektury autobiograficznej, łatwo w twórczości Tulli znaleźć „linię myślową całości”, o której pisała Stefania Skwarczyńska, czy „sens globalny” postulowany przez Ingrama (zob. Jakowska 2011). Odmierna poetyka wczesnych utworów Tulli nie stanowi przeszkody, by widzieć w nich początek drogi, którą pisarka podążyła we *Włoskich szpilkach*. Jak zauważa Agnieszka Rzonca: „Powoływanie do życia światów pozwala zrozumieć zasady, jakimi się one rządzą. Pod tym względem *Włoskie szpilki* i *Szum* nie różnią się od poprzednich powieści Magdaleny Tulli” (Rzonca 2014: b.s).

* * *

W prozie Magdaleny Tulli znajdziemy całkowicie odmienny od ukazanych w popularnych sagach powieściowych obraz wojny i tego, jak zmieniła ona tożsamość poszczególnych bohaterów i całych rodzin. Wydarzenia z lat 1939–1945 oraz ich dalsze skutki to nie tylko tło dla losów rodu, lecz mówiąc słowami bohaterki, „masa spadkowa”. Posłużenie się przez autorkę poetyką nawiązującą z jednej strony do choroby Alzheimera, rządzącej wspomnieniami bohaterki, a zarazem narracją, z drugiej zaś – do chaosu wojny i traumy życia obozowego sprawia, iż zostaje zerwana linearność typowa dla tradycyjnych sag rodzinnych. Ujawnianie się prawdy o przeszłości rodziców staje się długim pokawałkowanym procesem, podobnie jak dążenie głównej bohaterki do samoakceptacji. Zrozumienie motywów kierujących członkami rodziny, zwłaszcza matką, to warunek, by naprawić lub wręcz zbudować relacje z bliskimi. Dwa omówione przeze mnie utwory Magdaleny Tulli są współczesnym i krytycznym wariantem sagi rodzinnej, wyjątkowo ciekawym pod względem formalnym. Cykl opowiadań i powieść gatunkowo odpowiadają procesowi snucia historii rodzinnej: od niewielkich skrawków do możliwie najbardziej spójnej całości.

ROZDZIAŁ 3

CO KOMU PISANE, TEMU W WODĘ KAMIEŃ? PIASKOWA GÓRA JOANNY BATOR³

Porównanie Joanny Bator do Elfriede Jelinek i Herty Müller, którego dokonuje Agnieszka Jezierska (zob. Jezierska 2010: 242), wydaje się trafne, zwłaszcza jeśli spojrzeć na *Piaskową Górę* przez pryzmat twórczości autorki *Amatorek*. Nieunikanie tematów kontrowersyjnych, moralnie i estetycznie niewygodnych, a do tego posługiwanie się wyjątkową narracją, niepozbowioną ironicznego komentarza to wspólne cechy dzieł obu pisarek. Pewnego rodzaju antypolityczność i skłonność do nostalgii łączą z kolei Bator i Müller – patriotki, które nie potrafią być obojętne wobec przewin własnego narodu i które uchodzą za jego największe krytyczki. Elfriede Jelinek, Herta Müller, Dubravka Ugrešić, Vedrana Rudan – to grono pisarek, do którego można włączyć autorkę *Ciemno, prawie noc*, zwłaszcza po trylogii wałbrzyskiej. Joanna Bator, która swoją rozprawę doktorską poświęciła feminizmowi drugiej fali i była związana z badaniami genderowymi, swoje zainteresowania naukowe przeniosła na grunt literatury – w czasie kariery akademickiej wydała pierwszą powieść (*Kobieta*, 2002).

W *Piaskowej Górze* (2009) światopogląd autorki również znajduje wyraźne odbicie i trudno patrzeć na postaci i ich relacje w oderwaniu od płci i sposobu, w jaki Bator buduje samoświadomość swoich bohaterów. Warto przyjrzeć się temu, jak najważniejsze z postaci rozumieją (lub nie) swoją płć i płć innych; wpływa to bowiem znacząco na wartości, które przekazują – czy też próbują przekazać – swoim dzieciom i wnukom. W relacjach tych można zauważyć wyraźne echo słynnego już sporu feminizmu drugiej fali z psychoanalizą, o którym pisała m.in. sama Bator (zob. Bator 2001). Posłużenie się narzędziami wypracowanymi w ramach feminizmu i *gender studies* pozwala spojrzeć na *Piaskową Górę* jako na przepisaną przez perspektywę kobiecą niekonwencjonalną sagę rodzinną.

W zakończeniu monografii powracam jeszcze do pisarstwa Joanny Bator – w wydanej w 2020 roku powieści *Gorzko, gorzko* autorka ponownie sięga bowiem do model matrylinearnej historii rodzinnej.

³ Niniejszy rozdział stanowi uzupełnioną i poszerzoną wersję mojego artykułu *Współczesna (anty)saga rodzinna – nowy gatunek, nowe teorie?*, w którym wstępnie zarysowałam obszar badań realizowany później (Zatora 2015b).

3.1. Saga na opak

Powieść Joanny Bator⁴ odróżnia od tradycyjnej sagi rodzinnej przede wszystkim kompozycja i narracja. Odpowiadają one raczej modelowi „sagi na opak”, o którym pisze Juliusz Kurkiewicz (zob. Kurkiewicz 2010), czy „antysagi” – jak *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk w ujęciu Przemysława Czaplińskiego⁵. Bohaterowie tych powieści nie dziedziczą po przodkach tego, co konstituowałoby ich jako jednostki i pomogło stworzyć własną tożsamość – tak jak tożsamość mieszczańska budowała się w relacjach pokoleniowych postaci z powieści Thomasa Manna. Chociaż ród Buddenbrooków degradował się, więzy krwi i przekazywane przez rodziców wartości miały moc ratowania rodziny, spajania rozsypującej się całości. Niepielegnowane i odrzucone przez kolejne pokolenia, przyspieszyły upadek. W *Piaskowej Górze* natomiast:

Dziedziczenie wartości okazuje się dziedziczeniem opresji, wiąże się z uwięzieniem w patriarchalnym gorsecie niepozwalającym na swobodną ekspresję osobowości. Prawdziwe uczucia kobiet są zamrożone, skanalizowane w tęsknotach rodem z tandetnych romansów, niewyznane głośno nawet przed nimi samymi (Kurkiewicz 2010: b.s.).

Kurkiewicz koncentruje się w swojej interpretacji na kobietach, które rzeczywiście dominują w powieści, jednak nie zauważa, że „patriarchalny gorset” równie mocno krępuje bohaterów męskich, co pragnę podkreślić, i o czym piszę dalej. Można natomiast zgodzić się z koncepcją sagi na opak i słusznie wskazanymi przez krytyka cechami powieści, a są to: nielinearność, dygresyjność i język „mówiony”.

Powieść Bator ma budowę klamrową – *Początek* i *Drugi początek* skupiają się na losach Jadzi i Dominiki, na ich relacjach i związku z osiedlem, który na ostatnich stronach zostaje fizycznie zerwany. Prolog i epilog określają główny temat

⁴ W rozdziale koncentruję się na *Piaskowej Górze*, celowo pomijając nieco wątki rozbudowane potem przez pisarkę w przerysowanej *Chmurdalii* (2010). Przemysław Czapliński trafnie zresztą charakteryzuje tę powieść, pisząc: „[...] *Chmurdalia* jest i nie jest sagą. Jest – ponieważ saga składa się z gadania i opiera się na strukturze rodzinnej; narrator sagi skupia się wyłącznie na tych opowieściach, które wyrastają z pnia i objawiają się pod postacią gałęzi drzewa genealogicznego. Tu natomiast jedna historia wprawdzie zapętla się z drugą, ale nie ma tego, co moglibyśmy nazwać szowinizmem rodowym. Tu mamy sagę sąsiedzka” (Bator, Czapliński, Malińska 2010: 169).

⁵ Jak pisze badacz: „*Ostatnie historie* to trzy opowiadania – o babce, matce i wnuczce. Późno odkrywamy, że są to kobiety «w linii prostej». I wtedy staje się powieść. A ściślej: to my tę powieść stwarzamy. Łączymy osobne historie w jedną, zestawiając je i porównując, uzupełniając luki i wypełniając szczeliny” (Czapliński 2004b: b.s.).

utworu: kontakt matki i córki staje się bowiem osią obudowaną w liczne wątki poboczne. Dwie bohaterki powracają wciąż w toku powieści, zaś losy pozostałych postaci stanowią przedmiot opisu na tyle, na ile wiążą się z nimi – częściej mamy do czynienia z historiami dalszych członków rodziny, rzadziej z przedstawieniem innych mieszkańców osiedla. Takie fragmenty, jak choćby poświęcony dwóm homoseksualistom, stanowią dygresje, które nie wpływają bezpośrednio na losy rodziny Chmurów, lecz jedynie dopełniają obrazu i kreślą szersze tło społeczno-historyczne. Podział na rozdziały zdaje się służyć rozpoczynaniu nowych wątków; wstęp do kolejnej części daje możliwość oderwania się od akcji w celu zarysowania tła wydarzeń czy dodania nowego kontekstu.

Odstępstwem od tradycyjnej formy sagi rodzinnej jest nielinarne przedstawienie historii następujących po sobie pokoleń. Główne bohaterki nie są najstarszymi kobietami z rodu, a jednak to wokół nich koncentruje się akcja. Pozostałe postaci wprowadzane zostają stopniowo i nie zachowuje się przy tym żadnej chronologii. Brakuje również czasowego uporządkowania w ujęciu losów samej Jadzi i Dominiki, ich przeszłość poznajemy dzięki licznym retrospekcjom. Narracja *Piaskowej Góry* oscyluje między linearnością a fragmentarycznością – linearne są bowiem historie kobiet przejmujących z pokolenia na pokolenie role żon i matek, dziedziczących określone wzorce społeczno-kulturowe. Poszczególne kobiece opowieści naznaczone są jednak przemilczeniem, zerwaniem ciągłości, śladem patriarchalnej przemocy lub opresji – w ujęciu Joanny Szewczyk, która w swoim artykule poświęconym powieści Bator zawarła wiele trafnych spostrzeżeń na temat narracji (zob. Szewczyk 2010: 579–586), najważniejsze są herstorie, jednakże nie tylko ich dotyczy strategia narracyjna pisarki. Taki sposób prowadzenia opowieści, wyraźniej niż linearny, pozwala pokazać zależności i ciągi przyczynowo-skutkowe. Rodzice Stefana pojawiają się dopiero wtedy, gdy przychodzi czas, by lepiej poznać jego samego i to, co tworzyło tożsamość mężczyzny. Z kolei homoseksualni sąsiedzi Chmurów zostają wprowadzeni jako ilustracja stosunku głównych bohaterów do inności, co przekłada się na relacje rodziców z Dominiką. Dzięki takiemu nawarstwianiu się informacji łatwiej zaobserwować dziedziczność pewnych cech czy zachowań, jak choćby wpływ nieobecności ojca na życie Stefana. Fabuła, jak stwierdza Tomasz Mizerkiewicz, „interesująco kaprysi i meandruje, odsłaniając kolejne etapy kolizji osobowościowych, powikłań sprzecznych dążeń lub interesów, nigdy tu nie wiemy, co stanie się za kolejnym zakrętem narracyjnym” (Mizerkiewicz 2013: 163–164). Komplikacja, a zarazem fragmentaryczność losów powieściowych postaci mają swój cel, składają się na pełną, zaplanowaną historię.

Przyglądając się językowi *Piaskowej Góry*, warto zwrócić uwagę na narratora – pojawia się nawet chęć nazwania go „narratorką”, mimo nieokreślonej gramatycznie płci. Nie mamy bowiem do czynienia ze stanłowskim narratorem autorkialnym, który wydaje się pasować do konwencjonalnego gatunku, jakim jest saga. Chociaż wypowiada się w trzeciej osobie i wykazuje wszechwiedzę na temat

świata przedstawionego, daleko mu do tradycyjnego dystansu. We fragmentach dotyczących poszczególnych bohaterów posługuje się mową pozornie zależną, wcielając się w postaci, które doskonale zna. Chwilami jest to narracja personalna, lecz jednocześnie narrator ocenia postępowanie, a nawet myśli Jadzi, Stefana i innych⁶. Nie robi tego wprost, lecz wyraźnie wartościuje za pomocą specyficznego języka – czy to posługując się ironią, drwiną, czy tklwym tonem nostalgii. Joanna Szewczyk i Eliza Szybowicz określają tę strategię narracyjną jako „analityczno-empatyczną” (zob. Szewczyk 2010; Szybowicz 2013), co dobrze oddaje jej charakter. Ponadto, mimo że narrator pozostaje podmiotem nieokreślonej płci, można zauważyć, że jest silniej związany z bohaterkami kobiecymi i że w im poświęconych fragmentach znajdujemy więcej empatii niż analizy. O starzejącej się Jadzi mówi w sposób niepozbawiony lekkiej ironii, ale zarazem czuły:

Z fałszywym westchnieniem zniecierpliwienia, choć nie było pod ręką nikogo, kto mógłby odkryć prawdę jej uczuć, podnosiła Jadzia słuchawkę w końcu założonego telefonu, pragnąc usłyszeć głos córki (Bator 2010: 439).

Szczególnie wyraźna wydaje się postawa narratora, gdy relacjonuje spotkania Dominiki z matką. Trudno wówczas wychwycić ocenę bohaterek czy analizę ich zachowania, jakiej nie brakowało choćby w opisach Stefana i jego kolegów. Z narracji przebija raczej empatia⁷.

Perspektywa feministyczna, bliska Joannie Bator, ujawnia się więc w strukturze narracyjnej powieści, na co cytowane już badaczki zwracają uwagę. Szewczyk, koncentrując się na głównym wątku, wykazuje związek pomiędzy zainteresowaniami naukowymi autorki a jej dziełami powieściowymi – *Kobietą, Piaskową Górą* i *Chmurdalią*. O analizowanym przeze mnie utworze pisze:

Relacja między matką i córką unaocznia szczególną strategię językową *Piaskowej Góry*, balansującą między drwiną – tam, gdzie realizowane lub pożądane przez bohaterki życiowe scenariusze wydają się być zaczerpnięte z „podróźnej gry w życie”, a empatią – tam, gdzie brak matczynej akceptacji uniemożliwia ukonstytuowanie kobiecej tożsamości. Balansując między tymi dwiema kategoriami, *Piaskowa Góra* oscyluje między gatunkiem kobiecej sagi i antysagi (Szewczyk 2013: 581).

Nazwanie powieści Bator sagą na opak wydaje się uzasadnione: *Piaskowa Góra* nie gloryfikuje rodziny, nie uświęca więzów krwi, ale pokazuje relacje międzypokoleniowe jako nierzadko opresyjne, trudne i niszczące – zarówno dla dzieci, jak i rodziców. Chociaż głównym tematem jest macierzyństwo i najwięcej miejsca poświęca się przedstawieniu rozsypującej się, lecz wciąż destrukcyjnej,

⁶ Ten rodzaj narracji znów przywodzi na myśl pisarstwo Elfriede Jelinek.

⁷ Zob. Płuciennik 2004; Łebkowska 2009.

matrylinii, można wysnuć wnioski, że tradycyjny model rodziny zniewala również mężczyzn – ojców, synów. Jednostce wychowywanej w środowisku, w którym płciom przypisuje się określone role i stawia wymagania, z trudem przychodzi zbudowanie własnej tożsamości. Kobiety powtarzają życia własnych matek, zaś mężczyźni kształtują swą podmiotowość w oparciu o kulturowe emblematy.

3.2. Nieobecny ojciec

Rozważania na temat ojców w *Piaskowej Górze* można by rozpocząć od tezy mówiącej, że są oni wielkimi nieobecnymi w powieści. Chociaż mają swoje miejsce w fabule i poświęca im się uwagę, trudno mówić o aktywnym udziale bohaterów męskich w wychowywaniu dzieci i wpływie na kształtowanie się ich tożsamości. Wpływ ma raczej brak ojca – rzeczywisty lub symboliczny. Bator, konstruując postaci mężów i ojców, porusza się w obrębie kulturowych stereotypów⁸, które tworzą „mężczyznę chorego”, jak określiła taki przypadek Élisabeth Badinter (zob. Badinter 1993).

W przypadku Jadzi Maślak nieobecność ojca jest szczególnego rodzaju, ponieważ dotyczy zarówno rodzica biologicznego, jak i Macieja, którego za niego uważa. Nieświadoma jednak pojawienia się w życiu matki Ignacego, swojego biologicznego ojca, dziewczynka mocno przeżywa sieroctwo, jakiego doświadczała od urodzenia jako pogrobowczyni. Potrzeba określenia własnej tożsamości jest w niej na tyle silna, że wywołuje fantazje na temat ojca. Maciek Maślak, który utopił się tuż po wojnie, w opowieściach córki nabierał cech herosa: „Mój ojciec był bohaterem, opowiadała w szkole, zabił stu Niemców w pojedynkę” (Bator 2010: 323). Wymyślone losy mężczyzny pomagają Jadzi pogodzić się z jego brakiem. Dziecko mierzy własną wartość wartością rodzica, kompensując w wyobraźni wszelkie niedostatki.

O doświadczeniu braku ojca można mówić także w przypadku Stefana Chmury. Władek nie stanowił bowiem dla syna wzorca męskości – był do pewnego stopnia antywzorem jako człowiek schorowany, słaby, melancholijny. Mimo że starał się kochać Stefana, trudno określić go jako obecnego w życiu chłopca.

[...] Władek od początku uznał go za swojego i pokochał, jak potrafił. Prawie każdej nocy wahał dziecinny zapaszek, który po kilku latach zaczął kwaśnieć jak mleko. Patrzył chwilę na syna, z którym nigdy nie nauczył się rozmawiać, kładł przy jego łóżku batonika lub kilka cukierków i zamykał drzwi w dziwnym poczuciu niedoskonałości tego patrzenia i podkładania słodyczy (Bator 2010: 81–82).

⁸ Warto dodać, że świadomie konstruowanych. O kłopotach ze stereotypami w badaniach genderowych pisze Inga Iwasiów – *Gender, tożsamość, stereotypy* (Iwasiów 2003). Ważne studium stanowi książka Kamili Budrowskiej *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989* (Budrowska 2000).

Nieporadność rodzicielska Władka i jego wczesna śmierć (Stefan miał wówczas czternaście lat) sprawiły, że syn wchodził w okres dojrzewania bez męskiej pomocy. Wydaje się, iż funkcję bodźca, który odłącza chłopca od matki, spełniła dopiero Jadzia, a więc nie inny mężczyzna, lecz kobieta. Według Badinter rytuał inicjacji powinien odbyć się przy udziale starszych kolegów, jednak ostatecznie to narzeczona sprawiła, że Stefan „po męsku” sprzeciwił się Halinie. Jego wchodzenie w męskość zostało zaburzone na etapie, w który powinien włączyć się ojciec (zob. Badinter 1993: 59). Sam bohater w relacjach z córką z czasem okazuje się zaskakująco podobny do Władka. Zawstydzony po ujrzeniu Dominiki nagiej podczas kąpeli, przeprosza ją za pomocą podrzuconych do kieszeni słodyczy – tak jak własny ojczym, nie potrafi inaczej wyrazić swoich uczuć.

Nikt nigdy nie powiedział Stefanowi, co ojciec może robić z córką, która przestała być dzieckiem i nie pozwala już gilgać się w kąpeli ani nie chce siadać mu na kolanach. Na ogół nie robił więc nic, patrzył na nią tylko zza muru milczenia. Oddałby jej nerkę, a nawet serce, gdyby była taka potrzeba, ale rozmawiać z nią nie potrafił (Bator 2010: 228).

Uderza podobieństwo przytoczonego właśnie fragmentu do cytatu, który dotyczył Władka. Obaj mężczyźni nie nauczyli się nigdy rozmawiać ze swoimi dziećmi, nie uczestniczyli aktywnie w ich wchodzeniu w dojrzewanie, a potem w dorosłość, trudno również mówić o przywiązaniu dzieci do ojców. Wydaje się, zwłaszcza w przypadku Stefana, że jego rola w życiu Dominiki urwała się na pewnym etapie, tworząc w pamięci dziewczynki lukę pomiędzy wczesnodziecięcymi zabawami z tatusiem a obserwowaniem dziwnie obcego, pijanego mężczyzny przy balustradzie.

Wspomnianą lukę można by wypełnić, rekonstruując losy Stefana Chmury – bezskuteczne starania o awans sprawiają, że zaczyna on popadać w stagnację i wszystkie jego dni wyglądają tak samo: prócz alkoholu towarzyszy mu gazeta lub telewizor. W oczach żony i córki stapia się z otoczeniem na tyle, że zaczyna przypominać mebel albo roślinę. Sam nie angażuje się w życie rodzinne ani też nie jest przez nikogo angażowany:

Stefan nie uczestniczył w awanturach matki i córki. Przemykał między nimi, odgrywając pantomimę skradania się na palcach, przygarbiony, z głową wysuniętą do przodu, z palcem przyłożonym do ust (Bator 2010: 223).

Jak niewielkie było znaczenie bohatera i jak mało miejsca zajmował w domu własnej rodziny, świadczy także fakt, że: „ziemskie rzeczy nadgórnika Stefana Chmury zmieściły się w dwóch kartonach” (Bator 2010: 243). Ubrania, buty, kilkanaście numerów czasopisma „Motor” – tyle pozostało po ojcu Dominiki, który w chwili swej śmierci wydawał się jej już zupełnie obcym człowiekiem.

Sieroctwo dotknęło dziewczynę raczej jako kolejny stygmat inności i powód do szykan ze strony szkolnych kolegów niż jako utrata bliskiej osoby.

Kupon Dużego Lotka, który trafia do pudła wraz z kolekcją numerów „Motoru”, zdaje się metaforą porozumienia, jakiego Stefan nigdy nie osiągnął z rodziną – wygrana pieniężna pozostaje ukryta w czasopiśmie, czyli tam, gdzie Jadzia nigdy nie szukałaby niczego cennego. To, co ojciec mógł dać rodzinie, przepada, ponieważ nie potrafił rozmawiać z żoną ani córką. Nie zdołali się nawzajem poznać.

3.3. Nicielesna matka

Druga płęć zostaje w *Piaskowej Górze* przedstawiona wnikliwiej, jednak dotyczy to głównie macierzyństwa, a wykraczająca poza nie kobiecość stanowi dla bohaterki zagadkę. Zbadanie losów kobiet w powieści Bator przynosi podobne pod względem proporcji wyniki, jak w przypadku mężczyzn – najmniej obecne okazuje się najstarsze pokolenie, najwięcej informacji można znaleźć na temat Jadzi, natomiast Zofia i Halina, matka i teściowa, są scharakteryzowane przede wszystkim w relacji do innych członków rodziny.

Problem tworzenia się kobiecości, jej definiowania i postrzegania przez same reprezentantki płci żeńskiej zostaje ukazany w powieści na przykładzie Jadzi, która: „Ma agrestowe oczy zmęczone długą podróżą, tekturową walizkę, kosz wiejskich jaj i płaszcz o dwóch różnych rękawach. Trudno ją zauważyć w tłumie, bo wiele kobiet wygląda podobnie” (Bator 2010: 13). Główna bohaterka *Piaskowej Góry* jest jedną z wielu wiejskich kobiet przyjeżdżających do uprzemysławiających się miast w poszukiwaniu miejsca dla siebie. Trudność wychycenia jej w tłumie może wskazywać, że ma być ona egzemplifikacją i personalizacją szerszego problemu – nieposiadania przez kobiety tożsamości, podmiotowości.

Jako nastolatka Jadzia wciąż tęskni za czymś niedookreślonym, czego nie potrafi nazwać i nawet nie zdaje sobie sprawy z obecności tej tęsknoty. Brak rekompensuje więc słodyczami i lekturami romansów, spośród których najbardziej lubi *Trędowatą*. Powieść Mniszkówny naznacza młodą dziewczynę na całe życie, wpajając ideał męskości jako ordynata Michorowskiego. Jadzia marzy więc o kimś, kto przyjedzie do Zalesia i zabierze ją do pięknej posiadłości, najlepiej za granicą. Objawieniem okazuje się zatem obcy mężczyzna, który pojawia się w rodzinnym domu Maślaków. Niestety przybysz nie zabiera dziewczyny ze sobą jako „przesyłki bez zwrotnego adresu”, a ona z czasem musi znaleźć sobie ekwiwalent ordynata Michorowskiego w postaci doktora Malczyka. Praca pielęgniarki i marzenia o przyszłości doktorowej zostają jednak przekreślone przez nieszczęśliwy wypadek. Szukająca szczęścia w Wałbrzychu Jadzia wpada w ręce Stefana: „Jak to kobieco tak polecieć i jak to męsko tak złapać” (Bator 2010: 27) – czyli sytuacja z arcystereotypowych relacji damsko-męskich widziana jest z jej perspektywy nieco inaczej, niż brzmi w opowieściach imieninowych Chmury. Chociaż

mąż stara się zaspokoić jej potrzeby, nawet nie do końca rozumiejąc wydawania pieniędzy na „szmatki i fatalaszki”, ona ponownie zaczyna odczuwać tęsknotę za jakimś innym życiem, które nie jest jednak wymarzone w całości:

Cudzoziemiec w przeciwieństwie do Stefana, Polaka, jest cudzoziemcem i ma czystą pracę (kopalnia odpada), również czyste ma ręce i inne części, którymi mogłyby w nią wejść, ale tak daleko Jadzia się nie posuwa. Cudzoziemiec przyjeżdża i zabiera ją do Enerefu, gdzie są supermarkety, i tyle wystarczy, bo zabrana Jadzia wie, kim jest, ale Jadzia, która miałaby coś robić tam, gdzie ją zabrano, nie wie (Bator 2010: 143).

Przyszłość w utopii, jaką w fantazjach Jadzi stanowi mityczny Eneref, ma być po prostu szczęśliwa, powieściowa – jak w nastoletnich rozmyślaniach o *Trędowatej*, oraz serialowa – w późniejszych snach o *Niewolnicy Isaurze*. Jak właściwie powinna wyglądać? Kobieta nie potrafi odpowiedzieć sobie na to pytanie, ponieważ jej oczekiwania nie wykraczają poza kulturowe emblematy, na jakich się opierają. Jadzia, jedna z wielu jej podobnych, nie zna samej siebie i nie wie, czego naprawdę mogłaby chcieć.

„Tak daleko Jadzia się nie posuwa” – ucina narrator rozmyślania bohaterki na temat wymarzonego cudzoziemca, pomijając tym samym aspekt seksualny. O ile potrafi bowiem ona poczuć emocje zdominowanej przez pana niewolnicy i odczucia te mają charakter erotyczny, o tyle we własnym pożyciu małżeńskim jest nieskłonna do eksperymentów i bierna (zob. Bator 2010: 38–39). Cieleśność stanowi dla Jadzi tajemnicę, a seks to raczej źródło zmartwień niż przyjemności. Podobnie jak samo ciało – wciąż wymagające dezynfekowania, szorowania i osuszania. Wyuczony rytuał podmywania się wrzącą wodą z octem zostaje przeniesiony z rodzinnego domu na Piaskową Górę, kobieta naśladuje matkę, nie zastanawiając się nad właściwymi powodami wykonywanej czynności.

Jej ciało pełne szpar i wklęśnięć, ciało, z którego cały czas coś się sączy, zostawiając mokre ślady na majtkach, w zakolach rękawów. Miała wrażenie, jakby to z niej płynęła wilgoć, kwitnąca w północnej ścianie ich mieszkania toksycznym grzybem, z niej pleśń na chlebie, trupia, zła, brud między kafelkami i w kraterkach jej nosa (Bator 2010: 153).

Cieleśność budzi w Jadzi wstręt i bliżej nieokreślony strach. Specyfika kobiecego ciała sprawia, że kojarzy się ono z tym, co zwykle wywołuje negatywne odczucia. Carolyn Korsmeyer, analizując pojęcie abiektu w badaniach feministycznych i genderowych, precyzuje: „Wstręt wywołują obiekty, których granice są płynne i nieokreślone. Typowymi przykładami wymiotu są rzeczy podlegające zmianom w związku z psuciem, zgnilizną i rozkładem” (Korsmeyer 2008: 179). Julia Kristeva jako przykład takiego obiektu podaje kozuch tworzący się na mleku – a więc coś pomiędzy: jeszcze nie zepsucie, ale i już nie świeżość. Mleko zaś nieodzownie kojarzy się człowiekowi z matką. Luce Irigaray także wskazuje na

związek wymiotu z kobiecą fizjologią i specyfiką kobiecego ciała: „Ślina ust i śluz wagi są metaforami płynności tego, co kobiece, które – w przeciwieństwie do tego, co męskie – stawia opór granicom i formom” (Korsmeyer 2008: 171). Badaczka podkreśla zarazem wartości płynące z tej różnicy pomiędzy płciami, postulując potrzebę wyrażania się kobiet poprzez ciało.

Autonegacja, jakiej dokonuje Jadzia Chmura, świadczy o niepokoleniu się bohaterki ze sobą, o braku podmiotowości oraz o uzależnieniu od wyuczonych, narzuconych przez innych wzorów postępowania i myślenia. Uniwersalny problem, poruszony przez feministki, w *Piaskowej Górze*, powieści osadzonej w polskich realiach, nakłada się na narodowy mit, któremu przedstawicielki płci żeńskiej muszą sprostać. Kwestia wyboru pomiędzy indywidualnymi potrzebami a dobrem wspólnym jest więc podwójnie obecna i tym samym bardziej opresyjna. Jadzia, próbując dopasować się do narzuconego przez kulturę modelu Matki Polki, staje się jego karykaturą.

Fizyczność jest też zarzewiem konfliktu pomiędzy Jadzią i jej córką, a konflikt ten stanowi powtórzenie relacji poprzedniego pokolenia – niepodobieństwo okazuje się niemożliwe do zaakceptowania. Początek powieści wyraźnie kontrastuje obie kobiety: „Jadzia toczy się i kula. Dominika jest lekka i krucha” (Bator 2010: 7). W utworze wielokrotnie powraca wątek tego niepodobieństwa (zob. Bator 2010: 7, 213, 215, 331). Mimo fizycznych różnic, które Jadzia próbuje niwelować, czesząc i skracając „buszmeńskie” włosy córki, więź pomiędzy nimi jest bardzo silna. Dominika odczuwa ją jako opresyjną, ciężącą, natomiast matka uważa za niewystarczającą i próbuje wzmocnić:

Dominika czuje, że między nią a Jadzią jest sznur, a jego końce wrosły w nie i ukończyły się, to coś mocniejszego niż pępownina, którą można przeciąć i zawiązać na supeł tak, że zostaje tylko blizna. [...] Jadzia chce, by Dominika była taka sama... (Bator 2010: 214–215)

Relacja obu kobiet od początku jest utrudniona przez świadomość starty – drugiej córki i siostry. Bliźniaczka Dominiki, urodzona martwa, powraca w rozmyślaniach Jadzi jako lepsza wersja żywego dziecka, co sygnalizuje już nadane jej imię, które matce podobało się bardziej. To obciążenie wpływa na stosunki rodzinne, zwłaszcza ze strony matki – każde zachowanie odbiegające od normy i niespełniające jej oczekiwań zostaje ukarane, czy to zwykłym upomnieniem lub pretensjami, czy poważniej, odsunięciem Dominiki.

Prolog nazwany w powieści *Początkiem* zawiera opis walki obu kobiet – trzydziestotrzyletniej Dominiki i jej starzejącej się matki. Nie ma zwyciężczyni, sytuacja pozostaje niezmienną, ponieważ żadna nie ustępuje:

Matka chce więc, by córka osiadła, a córka próbuje podważyć z miejsca zasiedziałą matkę i namawia ją na wyjazd za granicę. Na ogół siły są wyrównane, a wtedy tkwią zaparte, jedna nie ruszy bez drugiej (Bator 2010: 10).

Podkreślone przeze mnie słowa, będące niewątpliwie intertekstem, nawiązują do eseju Luce Irigaray poświęconego relacjom matek i córek. Ważny fragment eseju *I jedna nie ruszy bez drugiej* mówi o tych aspektach macierzyństwa, które najbardziej absorbowały jego autorkę. „Czy nie byłam depozytem, kaucją, która ręczyła w razie twojego zniknięcia?” (Irigaray 2001: 287) – m.in. takie pytanie stawia Irigaray, a Bator zdaje się podejmować ten wątek w *Piaskowej Górze*. Wskazuje na to sposób, w jaki autorka charakteryzuje stosunek Jadzi do córki:

Wymarzyła sobie przyszłość dla córki, ale nie musiała zaczynać od zera w jej wymyślaniu. Ta, którą wymyśliła dla siebie, została jej nieużywana. Czasami Jadzia marzy i już sama nie wie, czy o sobie, czy o córce (Bator 2010: 180).

Marzenia o przyszłości Dominiki są projekcją fantazji, które kobieta snuła na swój temat, odkąd sama była nastolatką. Bogaty narzeczony o dobrym pochodzeniu, najlepiej z zagranicy, wykwinny ślub, wyjazd do utopijnego Enerefu – wszystko, co ominęło Jadzię, może spotkać jej córkę, jej „depozyt”. Kobiecie mylą się zatem nie tylko bliźniaczki, żywa i martwa, lecz przede wszystkim własne wymyślone losy z losami dziecka. Skoro nie udaje się uczynić Dominiki podobną fizycznie, matka stara się stworzyć innego rodzaju podobieństwo. Po śmierci Stefana zajmuje jego miejsce przed telewizorem, swoje oddając córce i nie rozumiejąc, czemu zamiast otrzymać wdzięczność, natrafia na opór. Im bardziej próbuje zatrzymać dziewczynę przy sobie, tym bardziej powiększa się dystans pomiędzy nimi.

Chociaż Dominika Chmura opuszcza Piaskową Górę i wyjeżdża za granicę, jako dorosła kobieta poznając i tworząc dla siebie całkiem inny świat, nie potrafi oderwać się od matki. Powraca wciąż do rodzinnego domu, próbuje bezskutecznie namówić Jadzię na opuszczenie Wałbrzycha, po czym znów „odlatuje” z miasta, jak określa to druga bohaterka. Epilog powieści, *Drugi początek*, rozpoczyna nowy etap w życiu obydwu kobiet. Jadzia decyduje się na wyjazd z Wałbrzycha, choć nie potrafi wyobrazić sobie przyszłości poza osiedlem, z którym się związała. Wydaje się, że w finale powieści zwycięża córka – odrywa Jadzię od jej miejsca na Piaskowej Górze i zabiera ze sobą do innego świata. Pytanie, czy w ten sposób całkowicie nie pozbawi matki tożsamości wypracowanej w wałbrzyskim M-3, pozostaje otwarte. Wątek powraca dopiero w *Chmurdalii*, gdzie, jak stwierdza Agnieszka Izdebska, „Jadwiga [...] przeżyje ewolucję w stylu brawurowej *Bildungsroman*” (Izdebska 2014: 34).

Trzy spośród głównych postaci kobiecych zostają w toku powieści wdowami. Halina Chmura, która większą uwagą obdarza męża dopiero, gdy ten jest umierający, po jego śmierci nie radzi sobie z wychowywaniem Stefana: „Niewymagające, wszystkożerne dziecko, którego najbardziej kłopotliwą cechą było nocne moczenie się i podkradanie cukru, nagle zaczęło być absorbujące, duże i nienasycone” (Bator 2010: 85). Do tego kobieta, podobnie jak Włodek, pozostaje mentalnie związana z wsią swego pochodzenia, co nieraz wypomni jej Jadzia. Zapomnia-

ne na lata białoruskie i rosyjskie słowa, przedniojęzykowo-zębowe ł, zaciąganie – wszystko powraca przy Dominice, wobec której Halina czuje się swobodnie. Wydaje się, jakby nie do końca spełnioną miłość macierzyńską realizowała dopiero dzięki wnuczce, którą karmi parówkami, nie mogąc bezpośrednio dostarczać jej pokarmu (Bator 2010: 121). Babcia Kolomotywa, jak nazywa ją dziecko, zastępuje więc synową cierpiącą na rodzaj poporodowej depresji. Odbierając Jadzi córkę, niejako rekompensuje sobie utratę Stefana, co do którego sprawdziły się jej najgorsze obawy:

Któregoś razu Halina zobaczyła, jak Stefan żartuje z prężącą pierś Grażynką, i od tego czasu wiedziała, że sytuacja wymaga od niej czujności, bo skoro doświadczona sąsiadka tak przy jej synu kobiecieje, to tylko patrzeć, jak inne zauważą, że zmężniał. Halina nie chciała, by jakaś dziewczyna, która zesła na złą drogę, przywłaszczyła sobie jej dziecko, z takim trudem wyprowadzone na ludzi (Bator 2010: 100).

Choć to nie Grażyna Rozpuch odebrała Halinie syna, nastąpiło zerwanie więzi. Rozpoczął się dla Stefana proces wchodzenia w męskość, a jak zauważa Badinter: „Uwewnętrznianie norm męskości wymaga dodatkowego stłumienia pragnień pasywnych, a szczególnie potrzeby uczuć macierzyńskich” (Badinter 1993: 63).

Z kolei Jadzia Maślak, pozbawiona zarówno ojca biologicznego, jak i ojczyzna, dorasta tylko z Zofią, również niespełniającą się jako matka. Kobieta urodziła niechciane początkowo dziecko i nigdy nie zdołała je pokochać, upatrując w jasnej cerze i rysach twarzy córki podobieństwa do gwałciciela. Mysie włosy Jadzi także nie potwierdzały ojcostwa Ignacego, co spowodowało rozluźnienie związku pomiędzy bohaterkami. Niezdrowe relacje przenoszą się na kolejne pokolenie:

Jadzia nawet przed sobą nie przyznała się nigdy, że jest zazdrosna o spóźnioną miłość, którą Zofia przechowywała z dala od niej i w całości dała wnuczce. Nie starczyło dla Jadzi i nie udało się Zofii dokończyć córki za lata niekochania (Bator 2010: 343).

Podobnie jak w przypadku Haliny, Zofia matczyne uczucia przelała na Dominikę. Jadzia natomiast zbudowała z córką relację nieco przypominającą jej własne stosunki z matką – niepodobieństwo fizyczne stawało się zarzewiem konfliktu.

Matki przedstawione w powieści Bator można by określić jako dominujące, świadome swoich oczekiwań wobec potomków, a także zaborcze. Macierzyństwo stanowi ważny temat w *Piaskowej Górze*, poświęca mu się dużo miejsca, jednocześnie rozszerzając optykę o losy poprzednich i następnych pokoleń oraz pozostałych członków rodziny. Pozwala to przyjrzeć się opisanym kobietom i poznać ich historie także sprzed urodzenia dzieci.

W powieści Bator rodzina konsoliduje się wokół matki, co zdaje się nie wynikać jednakże tylko z industrialnych przekształceń ekonomicznych, zmuszających

mężczyzn do wielogodzinnej pracy i przebywania poza domem. W dużej mierze to nieobecność i wycofanie ojców sprawia, że struktura rodzin opisanych w *Piaskowej Górze* przywodzi na myśli raczej matriarchat niż patriarchat. W przypadku scharakteryzowanych w tej części rozdziału bohaterów dużą rolę w kształtowaniu się relacji międzypokoleniowych odgrywa przeszłość. Historia, która wpłynęła na losy jednego pokolenia, obciąża również kolejne.

3.4. Przesiedlona tożsamość

W *Piaskowej Górze* równie ważne jak historie bohaterów są losy Wałbrzycha. Paulina Urbańska zauważa: „Miejsce to gromadzi ludzi – podobnie jak w powieści *Hanemann* – wykorzenionych z przeszłości, poranionych przez historię i zagubionych w teraźniejszości” (Urbańska 2018: 190)⁹. Miasto odzyskane, będące cmentarzyskiem niemieckiej tożsamości w Polsce, dla przesiedlonych Kresowian ma się stać nowym początkiem. W tyglu kulturowym spotykają się więc Polacy, Rosjanie, Cyganie, Grecy, Żydzi, a także niemieccy autochtoni. Przesiedleńcy tracą tożsamość, muszą ją od początku budować w nowym, obcym miejscu, co generuje nostalgię. Najstarsze pokolenie tęskni za domem rodzinnym, tak różnym od Wałbrzycha z jego murami, kopalniami, opuszczonymi domami i wszechobecnym obcym językiem. Kolejna generacja mierzy się tymczasem z rzeczywistością PRL-u, wymuszającą podjęcie pracy zawodowej i założenie rodziny w nieznanym środowisku; środowisko to traktuje się więc jako wroga. Najmłodszy natomiast w ogóle nie próbuje się zakorzenić i od samego początku traktują Wałbrzych jako stację przejściową, niemiejsce, z którego jak najszybciej trzeba wyjechać do dorosłego życia. Osiedlaniu się w nowym mieście towarzyszy także ciągle poczucie niepewności, spadek po latach wojny – być może pokój to tylko stan tymczasowy i nie warto się do niczego przywiązywać? Z jednej strony mamy do czynienia z traumą wojny, a z drugiej zaś – z marzeniami o utopii, której wcieleniem staje się wówczas mityczny Enerf. Niemal każda kobieta pragnie tam wyjechać, wyjść za Niemca, wydać za Niemca córkę albo przynajmniej znaleźć jakiegoś Niemca w swojej rodzinie. Niedawny zaborca i agresor staje się obiektem pożądania. To przykład tego, jak rozbita jest tożsamość Polaków w czasach przedstawionych przez Bator, jak bardzo brakuje im stabilizacji.

Pisarka demitologizuje w *Piaskowej Górze* wizerunek „małej ojczyzny” – arkadii, do której powraca się z uśmiechem nostalgii. Urbańska porównuje pod tym względem tę powieść z *Hanemannem* Stefana Chwina: „Chwin i Bator dokonują odwrócenia *genius loci*, które jawi się jako miejsce wroga i nieprzychylny czło-

⁹ Ciekawie na temat miast odzyskanych i „powieści przesiedleńczych” pisze także Agnieszka Izdebska, opierając się na utworach Joanny Bator, ale i Stefana Chwina, Ingi Iwasiów oraz Pawła Huellego (Izdebska 2014).

wiekowi, zacienione historycznymi katastrofami, zbudowane na ludzkich dramatach, cierpieniach i wyrzeczeniach” (Urbańska 2018: 195). Joanna Szewczyk z kolei przywołuje *Bambino* Ingi Iwasiów jako podobną powieść o początkach lokalnej społeczności i powojenną historię Polski opowiadaną z perspektywy kobiet (zob. Szewczyk 2010: 577; zob. Izdebska 2014). *Piaskową Górę* można tak odczytywać – jako opowieść o zakorzenianiu się w miejscu niczym, w mieście o nieważnionej historii. W badaniach nad sagą rodzinną jest to cenne kulturoznawczo tło historyczno-społeczne, na którym buduje się opowieść prywatną – mikrohistorię.

Podobnie jak w innych sagach rodzinnych, u Bator doświadczenie wojny wpływa na kształtowanie się relacji między członkami przedstawionych rodzin. Wielka Historia najsilniej odciska piętno na trójkącie: Zofia–Jadzia–Dominika. Chociaż dzieci nie miały swojego udziału w niespełnieniu matek, dotyczą je konsekwencje. Zofia nie potrafi kochać córki, w której bezskutecznie szuka cech Ignacego, Żyda, w którym się zakochała – zamiast niego widzi w niej swojego gwałciiciela. Jej nadzieje, wzbudzone przez przybycie do Zalesia tajemniczego młodego człowieka, szybko gasną, ponieważ potencjalny wybawca nie odnajduje w jasnowłosej pulchnej dziewczynie żadnych znamion pokrewieństwa. „Żydowskie geny” – pechowo w tym przypadku – pominęły Jadzię, ale ujawniły się w dwójnasób w Dominice, która odkąd wróciła do rodzinnego domu, szuka „tajemnicy swojego niepodobieństwa” (Bator 2010: 333). Ciemnowłosa chuda dziewczyna o nieprzeciętnych zdolnościach matematycznych tak bardzo różni się od matki, że określana jest przez nią mianem odmienca i wyrodka. Dla babki jednak „buszmeńskie” cechy wnuczki są tym, na co czekała przez lata – potwierdzeniem, że Jadzia to córka Ignacego:

Wszyscy myśleli, że przyjezdna babka płacze ze zgrzyoty nad brzydotą i chudością Dominiki, a Zofia Maślak płakała ze szczęścia i powtarzała, co komu pisane, temu w wodę kamień... (Bator 2010: 271)

Powiedzenie „Co komu pisane, temu w wodę kamień”, stworzone przez Jadwigę Strąk, w toku powieści odbierane jest przez bohaterki w zależności od sytuacji jako dobra wróżba, jako znak, by pogodzić się z losem, i wezwanie do pokory lub jako ciężące nad nimi fatum. W przypadku Zofii zmieniała się jego interpretacja, by ostatecznie pozostać przy pozytywnym znaczeniu – Dominika okazała się pisana swojej babci jako dobre zakończenie tragicznej historii.

Gwałt dokonany na babce dziewczynki zmienia więc los wnuczki i kształtuje jej relacje z matką, tak jak ukształtował relację Zofii i Jadzi. Stosunek Jadzi do Dominiki dodatkowo piętnuje bardzo negatywne doświadczenie produ, które opisane z punktu widzenia kobiety przypomina doświadczenie gwałtu – brak wpływu na własne ciało, interwencja obcych, nieprzyjaźnie nastawionych osób (zob. Jezierska 2010: 245). Agnieszka Jezierska konfrontuje podjęcie

problematyki gwałtu u Bator ze stanowiskiem Małgorzaty Kalicińskiej, którą „krew, łzy i beznadzieja mdli [...] jako treść wypełniająca wszelkie medialne i tabloidowe przekazy”, i według której: „O Syryjczykach, Żydach, gwałconych kobietach i mordowanych niewinnych ludziach wiemy nadto!” (Jezierska 2010: 251). Badaczka dowodzi, iż najwyraźniej dalsze przepracowywanie tej tematyki w literaturze jest potrzebne i zasługuje na docenienie bardziej niż przedstawianie cukierkowego obrazu świata i rodziny.

Wątki wojenne Joanna Bator rozwija w powieści *Ciemno, prawie noc*, trzeciej części tzw. trylogii wałbrzyskiej, w której podejmuje m.in. temat wpływu przeszłości na współczesną Polskę i Polaków. Posługuje się tam już zupełnie inną konwencją niż w *Piaskowej Górze* czy *Chmurdalii*¹⁰, jednak wszystkie te utwory łączy krytyczne spojrzenie na rzeczywistość: patriarchalną rodzinę, narodową martyrologię, polską ksenofobię i megalomanię. Pisarka używa tradycyjnych i dobrze znanych czytelnikom schematów – powieści kryminalnej, romansu, baśni czy sagi rodzinnej właśnie – by pokazać świat na opak. Sięgając po znany sobie gatunek, spodziewamy się również znajomych rozwiązań, tymczasem Bator sprawia, że trzeba nań spojrzeć na nowo. Wskreszenie słowa w tym przypadku ma moc budzenia krytycyzmu. Jak zauważa Joanna Szewczyk:

Herstoria opowiadająca przede wszystkim o życiu codziennym, relacjach wewnątrzrodzinnych, a zwłaszcza o relacjach między kobietami, triumfuje nad Wielką Historią powojennych przemian społecznych (Szewczyk 2010: 578).

* * *

Kobieca genealogia i potrzeba snucia opowieści stanowi o sagowości *Piaskowej Góry*, jednocześnie sprawiając, że znany gatunek otrzymuje nową, świeżą formułę. Warto wspomnieć, za Agnieszką Izdebską, o polemicznym ułokowaniu utworu Bator wobec kresowo-dworkowych opowieści rodzinnych (zob. Izdebska 2014: 33). O ile tradycyjne sagi, jak pisałam w poświęconym im rozdziale, koncentrowały się na rodach ziemiańskich lub mieszczańskich, tutaj mamy do czynienia z dziejami rodzin o pochodzeniu robotniczym i chłopskim, o czym świadczą same pospolite nazwiska bohaterów. To kolejny dowód na to, że w najnowszych opowieściach rodzinnych głos odzyskują bohaterowie pozostający dotychczas na marginesie historii i literatury.

Pisząc o *Piaskowej Górze* jako o sadze rodzinnej, warto przywołać wypowiedź samej Joanny Bator z rozmowy z Przemysławem Czaplińskim i Magdaleną Malińską. Postawiono wówczas tezę, że *Chmurdalia*, kontynuacja powieści,

¹⁰ Na temat *Ciemno, prawie noc* – zob. m.in. Zatora 2015; 2017; Izdebska 2014.

to jeszcze dalej posunięta dekonstrukcja sagi rodzinnej – opowieść o więziach, które człowiek wybiera sobie sam, być może istotniejszych niż więzi krwi; o życiu we wspólnocie, którą wypełniają stosunki braterskie i siostrzane; o miłości bez konieczności nawiązywania relacji erotycznej. Autorka powieści stwierdza w dyskusji: „Na pytanie, jak dalece możliwa jest nowa forma rodzinności, pada odpowiedź – ironiczna Itaka, czyli tytułowa *Chmurdalia*, piękna wyspa zatrzymana w blasku słonecznego popołudnia. Nie ma łatwego rozwiązania” (Bator, Czaplński, Malińska 2010: 170). Nie wiadomo, czy możliwe są innego rodzaju więzi rodzinne, jednak według Bator warto szukać alternatywy dla nuklearnej patriarcalnej rodziny.

ROZDZIAŁ 4

SNY O MIESZCZAŃSKIEJ POTĘDZE CHOCHOŁY WITA SZOSTAKA

Kolejną powieścią wybraną przeze mnie do analizy są *Chochoły Wita Szostaka* (2010), które wraz z *Dumanowskim* (2011) i *Fugą* (2012) składają się na tzw. trylogię krakowską. W obszarze badanych przeze mnie relacji rodzinnych i sagowości dwa ostatnie utwory nie są już tak interesujące, ponieważ pozostawiają w tle opowieść rodzinną, porzucając ją na rzecz szerszych kontekstów społeczno-obyczajowych. Koncentruję się zatem na *Chochołach*, ponieważ Szostak, znany przede wszystkim jako autor fantastyki, stworzył powieść dotyczącą zagadnień takich, jak miejsce jednostki we wspólnocie (w rodzinie, w narodzie, w społeczeństwie), tworzenie się tożsamości człowieka, związki i wzajemne oddziaływanie na siebie ludzi i miejsc (dom rodzinny, miasto), ale w tej narracji wciąż powraca do rodziny, rodu, stanowiącego centrum świata bohaterów. Jak pisze Olga Szmidt: „Relacje, uwikłania i zależności, a także skomplikowane ustosunkowanie do wspólnoty, narodowości: polskości i «krakowskości», czy instytucji rodziny, tworzą sieć, w której podmiot konstytuuje swoją tożsamość” (Szmidt 2011: 84). Owe relacje wydają się kluczowe dla interpretacji *Chochołów* jako specyficznej kontynuacji linii sagi rodzinnej w literaturze najnowszej. Powieść ta jest ponadto warta uwagi ze względu na znaczenie, jakie przypisuje się w niej przestrzeni – dom, gniazdo rodzinne, ma przecież długą tradycję jako element narracji o rodzinie.

Utwór Szostaka to osadzona w nieokreślonym bliżej czasie rzeczywistym¹¹ opowieść, snuta przez bezimiennego narratora, który jest częścią wielopokoleniowej rodziny zamieszkującej jedną kamienicę w centrum Krakowa. Na temat miasta, nieprzypominającego Krakowa znanego z historii ani nawet współczesnego, piszę więcej w ostatniej części rozdziału, jednak miejsce akcji należy zasygnalizować wcześniej – to ważne ze względu na znaczenie stolicy Małopolski dla polskiej tradycji i na jej symbolikę. Opisana przez bohatera-narratora rodzina to ród od dawna mieszczański, skoligacony z góralami, od lat związany z Krakowem. Do rodziny Chochołów (nazwisko również nie wydaje się przypadkowe) zaliczają się m.in. emerytowany ksiądz, znany, choć nieco zapomniany malarz, wysoka rangą urzędniczka, właściciele sklepu kolonialnego, nauczyciele akademicy. Sam narrator jest z zawodu przewodnikiem, specjalizuje się w wycieczkach po Krakowie,

¹¹ W ostatniej części niniejszego rozdziału piszę więcej na temat czasu akcji, który można jednak traktować jako potencjalnie zbieżny z czasem powstawania powieści.

pisze ponadto książkę o swoim rodzinnym mieście. Od ponad dwudziestu lat wszyscy zamieszkują Dom – powstały z połączenia wielu mieszkań w jednej z kamienic położonych przy ulicy S. Losy Chochołów spletają się z historią Polski, a ściślej – Krakowa, w momencie krytycznym, w momencie odwrócenia zastanego porządku.

W planie fabularnym powieść Szostaka wpisuje się w nurt opowieści rodzinnych, zarazem jednak wyznacza własne punkty ciężkości, w tym najważniejszy, czyli tożsamość jednostki we wspólnocie. Konstrukcja *Chochołów*, sposób prowadzenia narracji, elementy fantastyczne wprowadzone do utworu pozwalają ponadto na przepisanie formuły sagi rodzinnej.

4.1. Chochołowy sen

„Przez całą noc wędrowałem po snach moich bliskich” – tak zaczyna swoją opowieść bohater *Chochołów*, od samego początku wprowadzając czytelnika w sferę oniryzmu, osadzając akcję na pograniczu świata jawy i snu (Szostak 2010: 5). Mamy do czynienia z perspektywą jednego narratora, która co prawda niekiedy obejmuje wypowiedzi innych osób, ale zawsze odbieramy je w formie zapośredniczonej. Instancja narratora wszechwiedzącego, patrzącego na świat przedstawiony z boku, komentującego i oceniającego nie istnieje w powieści w sposób znany z tradycyjnych sag rodzinnych – bezimienny narrator pierwszoosobowy jest członkiem rodziny, kimś uczestniczącym w opisywanych wydarzeniach. Można spotkać w powieści fragmenty mogące świadczyć o jego wszechwiedzy, lecz wynikają one raczej z niepewności co do statusu ontologicznego samego bohatera w danej chwili: gdy porusza się nocami po uśpionym Domu, kiedy sam zapada w sny z pogranicza narkotycznych wizji, wkracza w obszary wiedzy na co dzień mu niedostępnej. Jeżeli więc nawet wykazuje się możliwością przekazywania myśli czy uczuć innych osób, nie mamy żadnej pewności, czy to po prostu nie jest wyobrażenie, sen, przywidzenie... Wobec narratora *Chochołów* obowiązuje raczej zasada ograniczonego zaufania.

Kilka fragmentów pozwala przypuszczać, że bohater – który, jak wspomniałam, z zawodu jest przewodnikiem miejskim, a w planach ma napisanie książki o Krakowie – notuje swoją opowieść:

Teraz też jestem niegotowy do tej opowieści, męczę się nad klawiaturą, zabieram się do pisania z tym ciągłym poczuciem, że powinienem być lepiej przygotowany, wszystko poukładać, przemyśleć, przeniknąć spletaną tkanę tej opowieści. Napiszę jutro, jutro się wszystko ułoży, jutro zdania, chwile, wydarzenia nie będą mi umykały... (Szostak 2010: 112)

Ciągła niegotowość do wszystkiego: do pisania, do życia, do pogłębienia relacji z ludźmi, towarzyszy narratorowi przez cały czas; jest również wyczuwalna w spo-

sobie prowadzenia narracji, kiedy bohater sam stwierdza, że brakuje mu języka, że nie potrafi wyrazić pewnych rzeczy. Nieustannie tłumaczy się przed sobą i przed innymi, wtrącając w opowieść przeznaczoną dla czytelnika słowa kierowane do członków rodziny: „Zacząłem się tłumaczyć, że dopiero, to znaczy nie dopiero, bo już jakiś czas temu, ale porządku, bo w pokoju, bałagan, i właśnie, dopiero zszedłem, ale pamiętam, gdzieżbym zapomniał” (Szostak 2010: 31). Stosowanie mowy pozornie zależnej sprawia, że nie tracimy perspektywy jednego bohatera, a zarazem mamy sposobność, by spojrzeć na niego z zewnątrz. W jego wypowiedziach jest wiele ironii i autoironii, bywa też wobec siebie więcej niż krytyczny, zwłaszcza gdy chodzi o relacje z Matką, Ojcem (pisani zawsze wielkimi literami) i bratem, o czym piszę szerzej, omawiając relacje rodzinne w *Chochołach* w dalszej części rozdziału. Samokrytycyzm bohatera przejawia się także w sposobie, w jaki ujawnia przed nami własne metody samooszukiwania się, jak w tym fragmencie, gdy zamiast pisać książkę, jedynie porządkuje biurko:

Naznaczony fatum ograniczyłem się do nadania bezładowi form geometrycznych. Bezkształtne sterty książek nabrały struktury równo ułożonych wież i baszt, luźne kartki tworzyły foremny prostopadłościan, nakryty dla niepoznaki ciężkim tomem o historii miasta. Fiszki, notatki na żółtych karteczkach, długopisy i markery skryły się w skrzętnie zamkniętych szufladach i powoli zaczynałem wierzyć, że w tym roku uda mi się wydobyć z nieokiełznanego chaosu. I tak, umiejętnie oszukując samego siebie, w dobrym nastroju opuściłem pokój... (Szostak 2010: 29)

Narrator buduje wokół siebie wieże ze słów, tak jak te układane z książek – mówienie, rozweknie, tworzenie długich i skomplikowanych struktur zdaniowych ma pomóc mu odwlec to, co nieuniknione. Ten styl, sposoby na omijanie tematu, obchodzenie go naokoło najlepiej widać we fragmentach opisujących sny bohatera: mnóstwo wyliczeń, piętrowe konstrukcje syntaktyczne, swoisty rytm przywodzący na myśl odmawianie litanii. Środki te są charakterystyczne dla narracji w całym utworze, powracają z różną intensywnością, jakby miały odwracać uwagę od *clou* opowieści.

Wielokrotnie narrator zwraca się też do innych osób w sposób bezpośredni: do ukochanej Zosi, gdy mówi: „Pamiętasz, ile to razy krążyliśmy tą drogą, opłatając Stary Kraków naszą pajęczyną, snując nasze plany i opowieści, mijając przechodniów i nie zauważając upływu chwil?” (Szostak 2010: 41), do Matki (158) czy brata Bartka (241). Przybiera to formę przywodzącą na myśl spotkania w rodzinnym gronie i wspólne wspomnianie odległych wydarzeń. Te fragmenty są najbliższe tradycji oralnej. W wyimaginowanych rozmowach bohater projektuje swoich interlokutorów jako osoby perfekcyjne, inne niż w rzeczywistości, stwarza idealne przebiegi rozmów, których nie odbywa. Również on jawi się w nich jako lepszy, niż faktycznie jest.

Ciągłe patrzeć na siebie oczami innych powoduje, że narrator nie potrafi oddzielić się od nich. Pod koniec powieści, gdy następuje kryzys, bohater próbuje zobaczyć swoją twarz w lustrze, ale już nie wie nawet, kim jest: sobą? swoim bratem? a może zawsze był tylko rodziną? wszystkimi Chochołami?

Ja, który wznosiłem kamienicę przy ulicy S.
 Ja, który w swoim umyśle wyrzeźbiłem ideę Domu.
 Ja, który drążyłem grobowce dla moich bliskich.
 [...]
 Ja, który nigdy nie spotkam siebie.
 Ja (Szostak 2010: 436).

Zanim przejdę do dalszej analizy relacji bohatera z członkami rodziny, warto zatrzymać się jeszcze przy narzędziach, jakich używa Wit Szostak w *Chochołach*, a które odróżniają jego utwór zarówno od tradycyjnych sag rodzinnych, jak i nawet od tych mniej konwencjonalnych. W przytoczonym właśnie fragmencie widać powracający kilkakrotnie w powieści zabieg stylizacji, wykorzystujący formułę litanii. Zacytuję w całości inny przykład:

Kraków, miasto siedmiu wzgórz;
 Kraków, miasto tysiąca kanałów;
 Kraków, miasto mostów zwodzonych;
 Kraków, miasto cyklopowymi murami opasane;
 Kraków, miasto katedr strzelistych;
 Kraków, miasto bazylik większych;
 Kraków, miasto papieży;
 Kraków, miasto trzech wielkich religii;
 Kraków, minaretów pełny;
 Kraków, cerkiewnym śpiewem wypełniony;
 Kraków, siedmioramiennymi świecznikami rozświetlony;
 Kraków, miasto mistyków;
 Kraków, miasto heretyków;
 Kraków, miasto herezjarchów i apostatów;
 Kraków, miasto kupców i bezbożników;
 Kraków, miasto dla wszystkich i dla nikogo;
 Kraków (Szostak 2010: 23).

Pomijając przedstawienie Krakowa jako stolicy świata, miasta wielu kultur i wielu religii, co zarazem jest i pochwałą, i krytyką, można zaobserwować odtworzenie struktury modlitwy litanijnej. Fragmenty stylizowane na modlitwę – czy inne stylistyczne nawiązania do form religijnych – rozbijają ciągłość narracji, podkreślając ironiczny wydźwięk całości. W utworze znajduje się ich więcej: bohater swoje opowieści o krakowskich legendach stylizuje na przypowieści (zob. Szostak 2010: 304) albo pożyczają sobie rytm i słowa kolędy:

Na pasterkę, bo późno, na pasterkę, przyodziani w futra, płaszcze, ciepłe czapy, otuleni szalami, buty na grubej podeszwie, bo zimno, bo zima, bo grudzień, do szopy, hej pasterze, gotowi do wyjścia, żartując dla rozgrzewki, na pasterkę, bo grudzień, do szopy, bo tam cud, na pasterkę (Szostak 2010: 108).

Magdalena Nowakowska odnajduje w *Chocholach* także inne intertekstualizmy religijne, choćby nawiązanie do *Hymnu o miłości* z Listu św. Pawła (zob. Nowakowska 2017). Ponadto we fragmencie opisującym śmierć nestorki rodu Chocholów, Marii, można zauważyć subtelne składniowe odniesienie do modlitwy *Pod Twoją obronę*, kierowanej do Matki Boskiej:

[...] Maria Chochół, nestorka rodu, pani obojga Domów, podziemnego i nadziemnego, władczyni żywych i strażniczka umarłych, opiekunka wszystkich Chocholów świata, babcia nasza, piastunka, rodzicielka i żywicielka, matka, teściowa, prababcia, wdowa, bratowa, pani labiryntu i królowa pszczół (Szostak 2010: 258).

Na poziomie fabularnym religia, a raczej religijność, także ma ogromne znaczenie – rodzina Chocholów jest przedstawiana praktycznie poprzez obrzędy sakralne. Opis wieczerzy wigilijnej zajmuje kilkanaście stron i przypomina opis uczty z *Pana Tadeusza*, co podkreśla użycie słynnego słowa „natenczas”. Aspekt religijny stanowi część reprezentacji polskości w utworze Szostaka, gdyż obok intertekstualizmów związanych z wiarą najliczniej reprezentowane są te, które odnoszą się do narodowych tradycji. Rozciągający się na kilka akapitów, bogaty w detale opis bigosu to kwintesencja polskości (Szostak 2010: 25–26).

Dając bohaterom tak znaczące nazwisko, Szostak ukierunkował czytelnika na określoną interpretację i podzielił krytyków. Anna Nasiłowska zarzuca mu niedostateczne wykorzystanie potencjału, jaki kryje się w polemice ze Stanisławem Wyspiańskim:

Ten świat jest niczym bańka mydlana, służy do tego, by efektownie ulecieć w przestrzeń. Nazwanie tytułowej rodziny Chocholami do czegoś jednak zobowiązuje, może nie do napisania nowego *Wesela*, ale choćby do kilku polemicznych wycieczek (Nasiłowska 2010: b.s.).

Z kolei Olga Szmidt odnajduje w powieści wyraźne i wystarczająco rozbudowane nawiązania – do chocholego tańca, teatru życia codziennego (zob. Szmidt 2011). Inni krytycy odnotowują aluzje do twórczości malarskiej Wyspiańskiego, która wręcz bierze udział w „budowaniu tkanki strukturalnej utworu” (zob. Nowakowska 2017: 96–97). Warto dodać do tych interpretacji jeszcze sen, o którym mówi w zawołany sposób Kozioł, przyjaciel bohatera. „Iluzje usypiają, ludzie rozsypiąją się we własnych marzeniach” – stwierdza (Szostak 2010: 407), opisując zarówno podejście do życia samego narratora *Chocholów*, jak i całej jego

rodziny, a szerzej – społeczeństwa¹². Nawet finał powieści zdaje się odnosić do tego motywu: bohater staje się strażnikiem snu całego Krakowa, gdy wychodzi z Domu pod koniec powieści. W ostatnich fragmentach fantazjuje na temat idealnego Domu, gdzie czekają na niego Matka, Zosia i odnaleziony wreszcie Bartek (Szostak 2010: 428), zatapia się w tej fantazji. Na gruzach Domu, Krakowa, własnego świata, śni chocholi sen.

4.2. Maski i tożsamości

Konstituowanie się tożsamości bohatera *Chocholów* opiera się przede wszystkim na jego relacjach z członkami rodziny i jest złożonym procesem, który bardziej przypomina walkę niż powolne świadome dochodzenie do celu. Podobnie jak bohaterowie, właściwie głównie bohaterki, poprzednich analizowanych przeze mnie powieści, protagonista utworu Szostaka nieustannie lawiruje między oczekiwaniami wobec siebie i ambicjami innych osób, między patrzeniem na siebie w lustrze i patrzeniem na siebie oczami członków wspólnoty. Gdy z goryczą stwierdza: „Jaki podobny, skóra zdarta z brata, to spojrzenie, ten chód, do znużenia grałem od wielu lat tę rolę, na imieninach ciotek i wujów, podczas wizyt u starszych rodu. Zawsze drugi, jedyną moją wartość określało pokrewieństwo i podobieństwo; niedobrze, niepewnie, niezadowolająco” (Szostak 2010: 209) – w jego monologu wybrzmiewa złość. Wydaje się, że to relacje z bratem przesądziły o jego samokrytycyzmie, niezadowoleniu z siebie, tym bardziej, że trudno konkurować z nieobecny – tak jak ze zmarłym. Kiedy Bartek przestaje się kontaktować z rodziną, nie wraca do swojego mieszkania w kamienicy i wszelki ślad po nim ginie, narrator na prośbę Matki zaczyna poszukiwania. Czy jednak rzeczywiście chce odnaleźć starszego brata? Lepszego, bardziej interesującego, tajemniczego i charyzmatycznego mężczyznę, z którym kiedyś była związana jego dziewczyna Zosia? Sam bohater nie zna odpowiedzi na to pytanie, jednak podejmuje się zadania, które ostatecznie prowadzi go do odkrywania kolejnych prawd o sobie i Bartłomieju.

Złożone relacje łączące braci *Chocholów* można by interpretować, sięgając po motyw bliźniaka – momentami narrator i Bartek zlewają się w jedno, a w końcu ten pierwszy stwierdza, że „tak bardzo wszedł w buty swego starszego brata, że w Krakowie zapomniano, iż tamten w ogóle istniał” (Szostak 2010: 305). O ile podmiot ujawniający się w powieści to ktoś cielesny, rzeczywisty, dookreślony (zdaniem innych ludzi pozostaje niedookreślony wyłącznie dla siebie), o tyle Bartłomiej wciąż się wszystkim wymyka, funkcjonuje jako człowiek o wielu twa-

¹² Obok Wyspiańskiego w utworze pojawia się także m.in. Bruno Schulz („Zostawiam te sklepy cynamonowe na progu...” [Szostak 2010: 14]). Więcej na temat mityzacji świata przedstawionego w *Chocholach* piszę w kolejnym rozdziale.

rzach, którego stwarzają opowieści innych ludzi. Jest zakonnikiem, muzykiem, badaczem, twórcą teorii nastrojów... Można powiedzieć: „Fenomen Bartłomieja Chochola brutalnie przełamował ramy oswojonego doświadczenia innych ludzi” (Szostak 2010: 250). Jednocześnie poszukując brata i uciekając od niego, narrator stwierdza:

Zbyt długo żyłem cudzym życiem, życiem Bartka, życiem Chocholów, moja rodzina wessała mnie w swój krwioobieg, zmusiła, bym zestroił się z jej nastrojami, bym żył jej sprawami, oderwany od siebie, oderwany od świata. Musiałem się wyrwać z Domu, domu, musiałem odkryć na nowo ulice miasta, musiałem nauczyć się słyszeć swoje kroki skrzypiące na śniegu, odbijające się echem w zaułkach i na placach (Szostak 2010: 358).

Tożsamość jednostki jest we wspólnocie czymś jednocześnie pożądanym i niemożliwym – jak samotność, od której narrator próbuje uciekać, ale zarazem jej pragnie (zob. Bachelard 1975).

Szostak podejmuje tutaj temat roli człowieka we wspólnocie, jaką jest rodzina. Według Joanny Gil:

Proces konstruowania tożsamości okazuje się niemożliwy do zakończenia, ale nie wyklucza jej poszukiwania w ramach wspólnoty. Natomiast otwarte pozostaje pytanie: w jakim stopniu jest to możliwe, skoro wspólnota oferuje klarowne i jednoznaczne metafory dookreślające jednostkę” (Gil 2019: 197).

Należy zastanowić się, czy można pozostać sobą, będąc zawsze bratem/ojcem/matką/babcią... Bohater *Chocholów* poddaje szczegółowej analizie swoje relacje ze wszystkimi członkami rodziny, dokonuje wiwisekcji wspólnego życia pod jednym dachem, dogłębnie bada każdą wymianę zdań i spojrzeń, by dochodzić wciąż do jednego wniosku: że się nawzajem nie znają.

Prócz Bartłomieja, najważniejszymi osobami dla narratora są rodzice i to im przygląda się najdokładniej. W przypadku Ojca sytuacja jest o tyle skomplikowana, że od czasu wypadku mężczyzna pozostaje w śpiączce – rodzina dzieli się dyżurami, opieką nad nim, trudno jednak mówić tu o relacjach w znaczeniu duchowym.

Przez te wszystkie lata oswajałem ten widok, obraz tego Ojca wyparł obrazy wcześniejsze, na których Ojciec rozmawiał, płomiennie gestykułował, pokazywał w uśmiechu zęby, żartował, grał w brydża i popijał czerwone wino. [...]

O tym ciele myślę: „Ojciec”, ale jednocześnie gdzieś głęboko czuję, że mój Ojciec został tam, w Egipcie, gdzie wśród piasków i kamieni Synaju. Wyjechał i nie wrócił. Dziwna logika uśpionej obecności (Szostak 2010: 34–35).

Inaczej, i zdaje się jeszcze trudniej, przedstawiają się relacje bohatera z Matką, która po wypadku męża porzuciła pracę nauczycielki akademickiej i wszelkie

inne zajęcia, by zajmować się wyłącznie obowiązkami żony. Narrator niejednokrotnie obserwuje ją: „Nie wiem, o czym myśli, siedząc godzinami przy łóżku Ojca, czym się martwi, siedząc u siebie za ścianą, kiedy patrzy w telewizor z wyłączonym głosem. Nie wiem, kim naprawdę jest moja Matka” (Szostak 2010: 37). Można zgodzić się z oceną Olgi Szmidt, która trudności dokonania oceny i poznania matki bohatera upatruje w rzeczywistych chęciach z jego strony (zob. Szmidt 2011: 80) – o ile bowiem powierzchowne relacje z innymi członkami rodziny nie przeszkadzają narratorowi, o tyle w tym przypadku wyraźnie mu ciążyą. Dopóki nie próbuje poznać nikogo naprawdę, życie toczy się zwykłym trybem. Kiedy jednak zaczyna analizować czyjeś zachowanie, otwiera się pole do takich rozważań i konkluzji:

Teraz tylko kiwa smutno głową, ruchem wyćwiczonym, nawet trochę dobrotliwym. To kiwanie oddala mnie od niej, to kiwanie pokazuje, ile murów narosło między nami, ile cienkich warstw, tkanych przez lata zasłon, przez które wprawdzie się widzimy, ale nasze twarze są rozmyte, poszarzałe, nie potrafimy dostrzec w nich nawzajem subtelnym nastrojów, mimo wieloletniego przebywania ze sobą nie potrafimy rozpoznać rodzących się emocji, nie rozróżniamy ich, rysy twarzy tężeją, głosy nasze są przytłumione, jak zza ściany dociera do nas co drugie słowo, tylko podmioty i orzeczenia (Szostak 2010: 34).

We wzajemnych relacjach najbliższych sobie osób brakuje nie tylko słów, ale i właściwych gestów: „Podszedłem do niej i objąłem ją ramieniem, niezdarnie; potrafiłem obejmować dziewczyny i kobiety, nie Matkę, czułem, że nie mam dobrego objęcia dla Matki, że nie znalazłem przez te wszystkie lata odpowiedniego gestu” (Szostak 2010: 54).

Charakteryzując stosunki panujące w Domu, podmiot ujawniający się w tekście często sięga po terminologię polityczną czy wojskową. Nie wykorzystuje jej jednak w taki sposób, jak Magdalena Tulli, o której pisałam w pierwszej części rozdziału – czerpie raczej z historii antycznej, gdy mówi o chórze starców, imperium czy despotii. Mieszkańcy kamienicy przy ulicy S. dzielą się na wyraźne obozy: po pierwsze, ze względu na bliskość pokrewieństwa (rodzice i dzieci), po drugie zaś – ze względu na wiek (trzy, a nawet cztery pokolenia). Starsi często krytykują młodszą generację, do której należy narrator, wytykając jej m.in. brak ukończonych studiów czy dobrze płatnej, stałej pracy (zob. Szostak 2010: 172). Młodzi zaś unikają przebywania w częściach Domu opanowanych przez starszych, zwłaszcza pokolenie seniorów. Konfliktów nie brakuje także w relacjach dzieci i rodziców. Znaczące wydają się słowa Pawła, zbliżonego wiekiem do głównego bohatera: „Coraz częściej odnajduję w sobie mojego ojca. W mimice, gestach, w słowach... Łapię się na tym, że moje ciało kopiuje jego sposób bycia. Nie chcę tego, to takie obce, staram się od tego uciec” (Szostak 2010: 294).

W Domu, do czasu kryzysu, panował jasno ustalony porządek: każdy ogrywał swoją rolę, wiadomo było, kto ma władzę absolutną, kto jest marionetką, a kto pociąga za sznurki. Akcja powieści toczy się przede wszystkim w okolicach Świąt Bożego Narodzenia, a więc w okresie dodatkowo naznaczonym przez różnego rodzaju rytuały, jak przedświąteczne przygotowania, życzenia, kolacja wigilijna, a potem karnawał. Chociaż teatralizacja, jakiej podlega życie rodzinne, widoczna jest w *Chochołach* przez cały czas, to obrzędy religijne i tradycyjne zwyczaje dodatkowo ją uwypuklają. Podkreślają też niedopasowanie narratora, który nie potrafi do końca dobrze wejść w swoją rolę i jak co roku nie udaje mu się „dobrze” przeżyć wigilii. Tak charakteryzuje on relacje rodzinne:

Pod nami rodziła się na jeden wieczór niewielka despotia, widmowe państwko obumierające każdej nocy, powstające pod absolutnym panowaniem seniorki Chochołów. Przypadkowi poddani miękko wchodzili w swoje role, samowolnie tracąc niepodległość. A potem spiskowali w granicach tego mikroskopijnego imperium, czekając na dobrowolną abdykację królowej. Babcia Maria natomiast zasiadała w kącie i czekała, jak pajęczycza zastawiając sieci na pozostałych domowników, lekkomyślnie zabłąkanych w sali kolumnowej. Matka już była w sieci, nawet się nie szamotała; wuj Łukasz walczył ironią i sarkazmem (Szostak 2010: 130).

Wigilia jest doskonałą okazją, by przedstawić wszystkich członków rodziny. Widać też wówczas, że dla narratora (tak jak dla pozostałych mieszkańców Domu) każda osoba ma na twarzy konkretną maskę, której ani ona sama, ani nikt z rodziny nawet nie próbuje zdjąć. Babcia Maria „odgrywa rodzinną rolę” seniorki rodu (Szostak 2010: 15), wuj Tomasz, który „nawet kiedy milczał, i tak był w centrum”, emerytowany kapłan (Szostak 2010: 58), wuj Łukasz to niespełniony malarz, kuzyn Andrzej, „pasterz domowych żywiołów”, potrafi naprawić każdą usterkę (Szostak 2010: 167), a kuzynka Ania kojarzy się narratorowi z pierwszym erotycznym zauroczeniem (zob. Szostak 2010: 7–8)¹³. „Krewni moi oświecali się nawzajem, ich relacje tworzyły w mojej głowie migotliwą grę światłocieni” (Szostak 2010: 55) – stwierdza bohater. Nieco dalej wyznaje:

Znam dobrze moich bliskich, znam ich od dziecka, znam z wspólnych wakacji, znam z imienin i obiadów świątecznych; od kilkunastu lat mieszkamy razem w jednym domu, Domu, widzę ich w szlafrokach, piżamach, widzę na co dzień, bez makijażu, bez udawania, w kapciach, w łóżkach, przy stole. A jednak mam poczucie, że nie wiemy o sobie nic. [...] Inni żyją wokół nas jak aforyzmy, odwrócenie tylko profilem albo patrzący tylko na wprost, z jednym wyrazem twarzy, z jedną kwestią do wypowiedzenia. Dla wygody uporządkowania rzeczywistości

¹³ Anna Michalik zauważa, że imiona bohaterów łączą ich losy ze świętymi noszącymi ich imiona, zwłaszcza Tomasz i Łukasz (Michalik 2017: 197).

babcie są babciami, starcy starcami, młode matki młodymi matkami, wujowie i kuzyni porozstawiani po kątach. [...] Zamieszkujemy ten Dom podobnie jak zegary, kredensy i etażerki... (Szostak 2010: 70)

Szostak ustami bohatera stawia pytania, których zwykle sobie nie zadajemy: czy znamy swoich bliskich? czy nasza matka jest dla nas kimś innym niż tylko matką? I przede wszystkim: co zmienia zadanie sobie tych pytań?

Wieloletni porządek zaburza śmierć nestorki rodu, Marii Chochoł. Narrator dopiero wówczas odkrywa prawdę o pochodzeniu swojej babci, o tym, że była góralką wywodzącą się z Bedrów, że dla męża praktycznie odcięła się od korzeni; że niegdyś malowała obrazy, które zapełniają teraz strych Domu (zob. Szostak 2010: 285–286). To, w jaki sposób Maria Chochoł zrezygnowała ze swojej tożsamości, by zostać już wyłącznie babcią, seniorką rodu, uświadamia bohaterowi, że wszyscy w jakiś sposób tkwią w pułapce domu rodzinnego. Dodatkowym gorsetem wydaje się mieszczańskość Chochołów, której najlepszą reprezentantką jest ciotka Magda, wysoka rangą urzędniczka miejska, sprawująca rządu w Domu „znad fotela babci”. Choć na pogrzebie seniorki występuje jako „pierwsza żalobnica i płaczka” (jak ironicznie mówi o niej narrator – Szostak 2010: 296), to wszyscy wiedzą, że zawsze konkurowała ze zmarłą o władzę i teraz chętnie przejmie tę rolę. Kryzys zapoczątkowany przez śmierć Marii Chochoł sprawia, że wszystkim puszczają hamulce: krewni zaczynają atakować się nawzajem, wypominają sobie najdrobniejsze przewinienia przy każdej okazji; zmienia się też język – narrator zaczyna używać terminologii militarnej w bardziej dosadny sposób, o relacjach rodzinnych mówi jako o walce, arenie (zob. Szostak 2010: 325–326). Sam nie zachowuje się lepiej, daje się porwać nastrojom krewnych, jednak jego sposób mówienia zdradza świadomość przesady: „Wiem już, gnomie złośliwy, kto jest sprawcą naszych poparzeń i lodowatych biczów! Wiem, kto manipuluje Domem, kto sieje zamęt, kto rządzi wnętrznościami tej kamienicy. W jednej chwili zasłony opadły i zobaczyłem na mgnienie oka duszę Andrzeja, nagą i śliską, bezbronną w swojej lepkiej perfidii” (Szostak 2010: 345). Hiperbolizacje pojawiają się na krótko, ale ujawniają to, co kryje się pod codziennymi sztucznymi gestami i słowami.

Warto wspomnieć jeszcze o fresku, który w rodzinnej kaplicy od lat tworzy wuj Łukasz, nie chcąc pokazać nikomu nieukończonego dzieła. Gdy przed pogrzebem babci narratorowi udaje się zobaczyć wizję malarza, okazuje się, że ukazał on Chochołów, obnażając ich zewnętrzne powłoki (nagie części brzydkich ciał), ale i odkrywając prawdziwe wnętrza: ich twarze, niczym portrety Doriany Graya, ujawniały skrywane przez lata charaktery. Iluzja jednak pozostaje pielęgnowana – przed samym pogrzebem ktoś zakrywa fresk zasłoną (bohater podejrzewa o to ciotkę Magdę).

A u nas, Chochołów, wstydliva zasłonka, zdjęta w panice z jakiegoś okna kotara, cenzorska prowizorka, żebyśmy przypadkiem nie zobaczyli naszych zmarsz-

czek i łon, żebyśmy nie zarumienili się od widoku obwisłych piersi i brzuchów (Szostak 2010: 295).

Mieszczańskość *Chochółów* wyraża się w tym geście najpełniej.

W czasie Wielkiego Postu rozpad Domu postępuje i już wszyscy są tego świadomi – wyprowadzają się kolejne rodziny, a pozostali budują wewnątrz kamienicy dodatkowe ściany działowe, klatki schodowe, zamykają się w enklawach. Ideę rodziny mają podtrzymywać polskie tradycje: „[...] będziemy się odwiedzać, idą przecież Święta, jesteśmy przecież rodziną” (Szostak 2010: 353). Choć zdaniem Olgi Szmidt rodzina *Chochółów* nie ma zadatków na everymenów i nie symbolizuje rodzin polskich czy krakowskich (zob. Szmidt 2011: 83), reprezentuje określone postawy. Zamknięcie ponaddwudziestoosobowej rodziny w jednej połączonej kamienicy działa jak katalizator – przyspiesza i potęguje procesy, które w przeciętnych rodzinach postępują wolniej. Idea Domu zawiodła.

4.3. Upadek Domu *Chochółów*

Prócz rodu *Chochółów* w powieści Szostaka mamy jeszcze dwóch bohaterów: miasto oraz Dom, konsekwentnie pisany wielką literą, któremu chcę teraz poświęcić uwagę. Mitologia rodzinna przedstawia różne wersje rodzenia się idei Domu. Babcia Maria, piastunka tej historii, opowiada wiele jej wariantów, zawsze wybierając najkorzystniejszy na dany moment („Pradziad Idzi jest dobrym początkiem rodzinnego mitu *Chochółów*” [Szostak 2010: 78–79]).

Mit rodzinny wypłół się sam, mitycznie rekonstruuując swoją własną prehistorię. Mity początku nie powstają na początku, one uzasadniają siebie poprzez sięganie do ginących w mrokach dziejów początków. [...] Mit założycielski opowiedział się sam, ustami babć i dziadków, stryjów i ciotek, logika mitu wyparła logikę historii (Szostak 2010: 79–80).

Idea Domu, choć z czasem uwznioślona, zrodziła się w sposób prozaiczny – podczas wspólnie spędzanych rodzinnych wakacji. Okres letniej beztroski, który wpłynął pozytywnie na nastawienie *Chochółów*, pozwolił sądzić, że życie we wspólnocie okaże się równie przyjemne, bezproblemowe, przyniesie same korzyści. „Właśnie wtedy to się musiał zacząć” (Szostak 2010: 11) – stwierdza narrator, mówiąc o Domu. Nie w odległej przeszłości, lecz ledwie dwadzieścia lat przed akcją. W snutych przy rodzinnym stole opowieściach mit rozrastał się i nabierał mocy, aż Dom obrósł legendą.

Architektura starej mieszczańskiej kamienicy, wystrój wnętrza, monumentalność gmachu – wszystko to potęguje wrażenie trwałości, pierwotności. Dom zdaje się ostoją, jakby miał stać wiecznie. Spiżowe gongi, starożytne zegary... Budynek ma nie tylko własną kaplicę, o której wspominałam, ale również własne

katakumby, spiżarnie, sklep ze wschodnimi przyprawami; jest niemal samowystarczalny. Joanna Gil wskazuje dodatkowo na sakralny charakter idei domu, który wyraża się w organizacji przestrzeni – porównuje układ kamienicy do posągu Światowida. Taki stan rzeczy ma służyć wzmocnieniu i uświęceniu wspólnoty Słowian/Rodziny (Gil 2019: 181). Dom ma ponadto układ wertykalny: na dachu znajduje się kaplica (duchowość, bliskość Boga), na poddaszu pracownia malarzka (sublimacja artystyczna), na poziomach środkowych mieszkają członkowie rodziny (cielesność, teatr życia codziennego, powierzchowność), w podziemiach mamy natomiast nekropolię (ukryta brzydota, ale i pamięć o przodkach). Zdaniem Olgi Szmidt, taka organizacja Domu utrwała poczucie wspólnoty i ciągłości rodu (zob. Szmidt 2011: 78). Jest jednak i druga strona – Dom, chociaż wydaje się przyjazną i oswojoną przestrzenią, stanowi jednocześnie labirynt. Katakumby tworzą jego podziemną wersję i chociaż ma jednoczyć wszystkich Chochołów, to na cmentarzu każdy z nich spoczywa oddzielnie. Znamienne wydają się słowa opiekuna katakumb i grabarza, człowieka z zewnątrz: „Na cmentarzach, tam nad ziemią, to jakoś inaczej wszystko urządzone. Rodziny razem: przed śmiercią razem, w grobach razem. Zawsze to raźniej. A tu, w każdej sali po jednym grobku, każdy jeden jak ten palec odcięty. Jak to się potem odnajdzie, to nie wiem” (Szostak 2010: 273). Gdy narrator schodzi do podziemnej nekropolii i gubi się w labiryncie korytarzy i sal, z pomocą przychodzi mu Zosia – to znów osoba spoza rodziny staje się jego przewodniczką po świecie umarłych i wyprowadza go na powierzchnię¹⁴.

Zanim Dom zaczyna ulegać rozpadowi, dla mieszkańców stanowi przestrzeń oswojoną. Wypełniają go znajome zapachy wszystkich lokatorów, codzienne rytuały, gwar płytkich, niegroźnych rozmów. W wigilię centrum życia rodzinnego staje się kuchnia, w której królują kobiety – opisy potraw, przekomarzań, wspólnych, jednoczących prac domowych przypominają wręcz idylliczne obrazki, jakie znajdujemy w powieściach Małgorzaty Kalicińskiej (zob. Szostak 2010: 78). Tak jest jednak tylko za dnia. W nocy, kiedy główny bohater wędruje po korytarzach i pokojach krewnych, Dom staje się nieprzyjazny, a w narracji znajdujemy coraz więcej antropomorfizacji:

Nocą, kiedy codzienne życie Domu zamiera, jego ukryte w murach serce bije cicho i niezauważenie, krążąca w ścianach krew krzepnie, a ciemność zmienia oswojone za dnia kształty (Szostak 2010: 5).

Dom żył, pulsował, pochłaniał swoich mieszkańców. Czyż zagubienie nie jest sprzeczne z zamieszkiwaniem? [...] Idea Domu zjadła samą siebie, im większy

¹⁴ Można dostrzec w tym motywie kolejne intertekstualizmy: nawiązanie do Beatrycze oprowadzającej bohatera po zaświatach w *Boskiej komedii* Dantego czy do mitologicznej Ariadny dającej Tezeuszowi nić pozwalającą odnaleźć wyjście z labiryntu, a nawet swoiste odwrócenie opowieści o Orfeuszu i Eurydyce.

stawał się Dom, im bardziej wypełniał sobą kontury kamienicy przy ulicy S., tym mniej był domem (Szostak 2010: 81–82).

Problemem Domu wydaje się jego jednoczesna familiarność i obcość – mieszkają w nim sami bliscy sobie ludzie, a mijają się jak obcy, przechodnie na ulicy. Gmach, opisany jak żywa istota, mająca nerki, trzewia (zob. Szostak 2010: 83), pożera ich. Zadomowienie okazuje się pustym rytuałem: „Posiłki i powitania; zagadywanie o przebieg dnia; zatroskanie cudzym zdrowiem; omiatanie kątów i podlewanie kwiatków; zamiatanie okruszków i przecieranie stołu; nakręcanie zegara i parzenie herbaty; siedzenie w fotelu i oczekiwanie na prognozę pogody; martwienie się; czekanie na telefon, na telefony; telefonowanie; nawiązywanie rozmów i opowiadanie o swoim życiu, o chorobach, o zmartwieniach, o sprawach minionych i nieistotnych; planowanie posiłków i głaskanie psów; utyskiwanie na sąsiadów; cieszenie się sobą i bliskością krewnych; smucenie się ich nieobecnością; oczekiwanie” (Szostak 2010: 5–6).

Po śmierci nestorki rodu coraz trudniej ukrywać wzajemną niechęć i to, że uświęcona idea Domu zaczyna ciążyć lokatorom. Koniec wieszczy wuj Łukasz, a nawiązanie do *Wyroku na Babilon* z Księgi Izajasza dodatkowo podkreśla w narracji sakralny charakter projektu Chochołów i zarazem sprawia, że upadek jest bardziej bolesny:

Nad trupem stoicie. Nad trupem Domu. Nic nie będzie, wszystko skończone. Umarła stara kobieta i Dom wasz umarł. Jeszcze tego nie wiecie? [...] Nie będzie nigdy więcej zamieszkania, ani zaludnienia z pokolenia na pokolenie. Dzięki zwierzęm tu będzie swe leże, sowy napelnią wasze pokoje i kozły będą w nich harcować. Dom stanie się pustkowiem, kamienica odludziem (Szostak 2010: 297).

Rozpad rodziny znajduje odzwierciedlenie w dosłownym rozpadzie Domu: zaczynają gasnąć światła, psują się kaloryfery, brakuje ciepłej wody, okna same się otwierają. Mieszkańcy zaczynają dzielić się na dwa obozy – tych, którzy chcą walczyć o ideę, oraz tych, którzy planują opuścić budynek. Argumenty za ocaleniem Domu są czysto praktyczne: szkoda roboty, szkoda pieniędzy, remont i podział przestrzeni to hałas, brud, kłopot. W końcu, po karnawale, gdy kamienicę opuszczają już niemal wszyscy lokatorzy, narrator wychodzi na miasto i znajduje wśród śmieci, w pogorzeliśkach rewolucji, która opanowała Kraków, resztki Domu. Sam gmach stoi nadal, z jednym tylko mieszkańcem. „Dom trwał jakoś w tym wszystkim, prowadząc wiele żywotów naraz, bez ludzi, bez Chochołów, tylko ze mną, niepotrzebnym świadkiem tych kosmicznych procesów” (Szostak 2010: 431). Narrator staje się po kolei wszystkimi Chochołami, odgrywa ich role, ale wychodzą z tego jedynie karykatury; wciąż wymyśla ich więc od nowa, poprawia, szukając tego, co już nie jest możliwe do odzyskania.

4.4. Zatopione miasto

„Jasne że Dom i tytułowe Chocholy to metafory” – pisze Dariusz Nowacki w recenzji powieści. – „Ale do czego się odnoszą, co opisują? Nie sposób zgadnąć. Dom to samowystarczalny kosmos, Chocholy czy raczej Chocholowie to idealna wspólnota mieszczańska – tradycyjna, zachowawcza, pełna cnót, starointeligentka. Co ciekawe, i jedno, i drugie ukształtowało się po upadku PRL-u. Rodzina odzyskała kamienicę, usunęła starych mieszkańców i przekształciła Dom w coś na kształt mieszczańskiej komuny” (Nowacki 2010: b.s.). Odniesienie do końca PRL-u może posłużyć do określenia czasu akcji powieści, ponieważ posługuje się nim także narrator. Nie poświęca wiele miejsca wywodom na temat generacji swojej czy swoich rodziców, ale z kilku wzmianek łatwo wywnioskować, że jego dzieciństwo przypada na lata 80. XX wieku:

Należeliśmy z Anią do pokolenia, które nie miało swojego doświadczenia, do pokolenia, któremu starsi koledzy skradli transformację i obalenie komunizmu, któremu historia zamknęła dostęp do zbiorowych euforii i rewolucyjnych poruszeń. [...] Mieliśmy utajone pretensje do świata o nasz spokój, o naszą nijakość (Szostak 2010: 373).

Być może to wspólne dla pokolenia narratora doświadczenie nijakości stanowiło jedną z przyczyn rewolucji, jaka ogarnęła Kraków w toku powieści. Ania wrażeń szukała w podróżach do krajów byłej Jugosławii, gdzie – zgodnie ze współczesną czytelnikowi historią – łatwiej znaleźć sposób, by stać się częścią „czegoś wielkiego”, poczuć konsekwencje niedawnych konfliktów zbrojnych, jeżeli nie samej wojny. Potrzeba przynależności do historii jest wyczuwalna w nastrojach młodych rewolucjonistów.

Nikt nie wie, jakie były powody wybuchu zamieszek w Krakowie, i skąd wzięły się barykady. Nikt nie wyjaśnia także, w jaki sposób gród Kraka stał się drugą Wenecją – tak wygląda on bowiem w powieści Szostaka. Dla bohaterów wyjście z kamienicy i udanie się do łodzi, którymi płyną potem na pasterkę po wieczery wigilijnej, poruszając się znanymi krakowskimi ulicami, jest całkowicie naturalne. Podobnie jak to, że miasto należy do organizatorów jednego z najświetniejszych na świecie – jeśli nie najwspanialszego – karnawału, przyciągającego rzesze turystów. Opisy Krakowa częściowo zatopionego, wspaniałych obchodów karnawału, płonących na rynku stosów będących tradycyjnym paleniem niepotrzebnych rzeczy (zob. Szostak 2010: 109–101; 200) pozwalają zobaczyć w *Chocholach* historię alternatywną¹⁵, a na pewno stanowi ją wprowadzenie do utworu elementów

¹⁵ Można by interpretować *Chocholy* jako historię alternatywną, sięgając także do opowieści, jakie snuje narrator, gdy oprowadza zwiedzających po Krakowie, jednak pozostaje to poza sferą moich zainteresowań badawczych. Zob. Lemann 2019.

fantastycznych, obcych omawianym przeze mnie dotąd sagom. Ponadto miasto, podobnie jak Dom, ukazane zostaje jako żywy organizm i również ono ze swojego i znajomego z czasem zmienia się we wrogie:

I dalej, dalej, sennie mijam zielone zbocze domu jezuitów, trawionego przez wody Wielkiego Kanału, rozpuszczanego przez jego wyziewy. Jego soki trawienne wyżerają tkanki krakowskich kamienic, pełzną w górę po chropowatych powierzchniach, ranią cegły i wypłukują zaprawę, pochłaniają wrzucane w głębiny resztki, nikt rozsądny nie zanurzy nogi w zawieszistej toni, jelita miasta, wchłaniają wszystko, rozkładają, wysysają i wydalają (Szostak 2010: 117–118).

Karnawał sprawia, że Kraków ożywa i zmienia się na oczach bohatera. Ten szczególny czas, królestwo Bachtinowskiego świata na opak, dodaje kolejne maski do tych, z którymi ludzie już muszą się mierzyć. Kiedy rodzina wyrusza oglądać stopy, narrator nie jest pewien nawet, kto mu towarzyszy: czy to Andrzej i Ania? czy jednak Zosia? Zakładanie masek paradoksalnie obnaża prawdę o bohaterach, mylenie Ani i Zosi stanowi jeden z przykładów. „Nie potrafiliśmy rozmawiać ze sobą, ale potrafiliśmy śmiać się z siebie” – zauważa narrator (Szostak 2010: 194). Chociaż krakowski karnawał ściąga do miasta zagranicznych turystów i media z całego świata, w jego opisach zwraca uwagę swoista polskość. Na obchody składają się bowiem: „posągowy pochód, głowy monarchów w chmurach, z głośników patriotyczne pieśni, przed orszakiem panny żałobne ze snopami wonnymi, strofy wieszczów, najczystsze tony mistycznych uniesień” oraz „młodopolscy i romantyczni pogrobowcy, gęste sosy egzaltacji” (zob. Szostak 2010: 207).

Niewyjaśnione rzeczy dzieją się ze strukturą czasową świata przedstawionego, nie tylko z powodu karnawału. Od początku jest ona zaburzona – gdy bohater budzi się w wigilijny ranek, jest zaskoczony, że bliscy jeszcze nie szykują się do wieczery. Okazuje się, że „zyskał jeden dzień”, że wigilia dopiero jutro. Z kolei na bal z okazji Trzech Króli przychodzi o dzień spóźniony, co może być żartem ze strony przyjaciela, a może stanowić kolejne zakrzywienie linearności. Zarówno czas, jak i świat zdają się zmieniać na naszych oczach. Być może są one ściśle związane z psychiką bohatera, może stanowią tylko jego wyobrażenie; dana nam opowieść ma literacki charakter, narrator sam się literaturą zajmuje i nie musimy mieć do niego zaufania. Jak trafnie zauważa Milena Dziadak:

Czasu u Szostaka nie można rozumieć dosłownie. Czas, jak cała rzeczywistość, objawia się w kategorii marzenia, uwodzenia, fikcji, tworu surrealistycznego. Płyną dni od świąt do karnawału, od karnawału do okupacji. Czas określają wydarzenia – rzeczywiste i fantastyczne. Pomiedzy okresami aktywności bohater zapada w letarg, w zawieszenie na jawie albo w muzyce, tak czas staje się wiecznością albo ludową melodią, tak w chocholim śnie nieruchomieje (Dziadak 2012: b.s.).

Akcję powieści można by mierzyć świętami i wydarzeniami religijnymi – od wigilii, która spaja rodzinę, poprzez święta Bożego Narodzenia, Trzech Króli, karnawał, pogrzeb babci, aż po Wielki Post, kiedy następuje rozpad zarówno Domu, jak i znanego bohaterowi Krakowa. Wciąż jednak patrzymy jego oczami, zapadamy w sen wraz z nim i wraz nim gubimy dni. Nie ma instancji odautorskiej, która poprowadziłaby czytelnika i wyjaśniła mu świat; nie ma wszechwiedzącego narratora. Zdaniem Anny Michalik mamy wręcz do czynienia z mityzacją (zob. Michalik 2017: 203), a na poparcie tej tezy można wskazać elementy, takie jak wprowadzenie rytuałów religijnych, obrzędów, wiarę w kreacyjną moc słowa, dylematy tożsamościowe bohaterów, niekoherencje czasu i przestrzeni.

O rebelii mającej miejsce w mieście wiemy również tyle, co bohater, niezbyt nią zainteresowany: „Dookoła mnie wojna, jakieś przemiany, których sensu nie rozumiałem, w których realność nie wierzyłem, wszyscy bawiący się jak chłopcy na ślizgawce, w chowanego, w podchody, w komórki do wynajęcia, jaka wojna, czyja wojna?” (Szostak 2010: 368). Gdyby nie poszukiwania brata, narrator mógłby nie opuszczać bezpiecznej wówczas kamienicy i wiedzieć jeszcze mniej o dziwnym konflikcie mieszkańców Krakowa. Niemniej nawet kompletna izolacja nie zapewnia azylu – sytuacja w mieście nie pozostaje bez wpływu na Dom i ród Chochołów. Wielka Historia, której pragnęło młode pokolenie, wkroczyła do ich życia: „W owym czasie w kamienicy przy ulicy S. wojna pustoszyła resztki życia rodzinnego” (Szostak 2010: 389). Wojna, która „rozniosła się po rodzinie jak leniwa zaraza” (Szostak 2010: 391), wpłynęła także na najstarsze pokolenie, choć „chór starców” był poniekąd odcięty od świata w swojej wielkiej sali kolumnowej – rozpad idei Domu pogorszył stan psychiczny i fizyczny nestorów; to ta idea trzymała ich przy życiu. W końcowej fazie niemal przestali wstawać z łóżek, „rozpoczynając powolne umieranie” (Szostak 2010: 402).

Należy zgodzić się ze zdaniem badaczy, którzy twierdzą, że sytuacja w mieście – rewolucja, podziały, budowanie muru i parcelacja terytorium miasta – odpowiada sytuacji w Domu, a ta z kolei – sytuacji w rodzinie. Paweł Dunin-Wąsowicz zauważa, iż po pogrzebie babci Marii Kraków staje się Miastem Umarłych, „gnijącym cmentarzyskiem nastrojów” (Dunin-Wąsowicz 2013: 117). Podobnie konkluduje Michalik: „Rodzina Chochołów i relacje, jakie zachodzą między jej członkami, przesądzają o tym, co dzieje się w mieście. Zgodnie z tym, co sugeruje narrator, kamienica przy ulicy S. byłaby Krakowem w miniaturze, a wydarzenia z jej wnętrza rozchodziłyby się odśrodkowo po mieście na kształt kręgów na wodzie” (Michalik 2017: 197). Można zastanowić się nad tym, czy to bohater i jego psychika kreują taki, a nie inny Kraków. Jakkolwiek jednak nie potraktujemy świata przedstawionego, wnioski dotyczące życia rodzinnego pozostaną takie same. Odmiennego zdania jest Nowacki, jeden z bardziej zdecydowanych krytyków powieści Szostaka, który chciałby odnaleźć w niej lustro dla rzeczywistej historii Polski:

Mimo usilnych starań nie potrafię odczytać *Chochółów* jako metafory polskiego społeczeństwa. Bo nic się tu nie zgadza. Nie da się ustanowić jakiegokolwiek paraleli między historią Domu i historią społeczną. A jeśli do tego dodać, że w finale powieści wybucha w Krakowie powstanie (Stare Miasto żąda autonomii), to doprawdy nic już nie jest jasne (Nowacki 2010: b.s.).

Możliwe, że cytowany badacz, podobnie jak wcześniej Anna Nasiłowska, sugerował się nawiązaniem przez autora powieści do twórczości Wyspiańskiego. Próba odczytywania *Chochółów* (*nomen omen*) jako metafory polskiego społeczeństwa mogłaby rzeczywiście nastreczać trudności, gdyż świat przedstawiony w powieści jest nam dany w sposób zapośredniczony, poprzez narratora, który koncentruje się na autoanalizie, sporo ironizuje i poszukuje własnego „ja” wśród masek nakładanych mu przez członków rodziny. Gdyby jednak nie owa konwencja, „[...] otrzymałby czytelnik coś na kształt nowej *Moralności pani Dulskiej*, nieznośnego paszkwilu na mieszczańskie rytuały czy, z drugiej strony, naiwną apologię melancholijnie usposobionych tradycjonalistów” (Szmidt 2011: 80). Olga Szmidt wskazuje na ważne aspekty tej powieści, a mianowicie potencjał krytyczny. Wybrana przez Szostaka formuła fantastyczno-onirycznego świata sprawia, iż *Chochóły* stają się powieścią nie tylko polską, mimo inkrustowania licznymi narodowo-religijnymi intertekstami, ale i uniwersalną.

* * *

Utwór Wita Szostaka w odróżnieniu od omówionych dotychczas sag rodzinnych reprezentuje perspektywę męskiego narratora i nie skupia się na żadnej linii rodu. Autora wydaje się bardziej interesować, po pierwsze, kwestia zachowania podmiotowości jednostki w obrębie wymagającej wspólnoty, jaką jest rodzina, po drugie zaś – narodowo-mieszczańska mitologia, dla której wybiera kostium onirycznej narracji i fantastycznego, utkanego ze znanych nam realiów świata. Liczne nawiązania do polskiej tradycji literackiej oraz problematyka – m.in. skoncentrowanie się na konfliktach generacyjnych, podkreślone znaczenie domu rodzinnego, mocno zaakcentowane tło społeczno-historyczne, determinujące losy bohaterów – pozwalają zaliczyć *Chochóły* (nie *Chochółów* – znamieną różnicą odmiany) w poczet powieści rodzinnych. Szostak niewątpliwie czerpie z gatunkowego pierwowzoru, lecz zabiegi, jakim poddaje tworzywo powieści, a także krytyczne podejście do rodzinnego fantazmatu pokutującego w świadomości Polaków sprawiają, że otrzymujemy utwór przepisujący formułę tradycyjnej sagi. Członkowie rodu *Chochółów* gubią się zarówno w nieprzyjaznym labiryncie Domu, jak i w odgrywanych przed sobą nawzajem rolach, a temu powolnemu procesowi erozji rodzinnego mitu odpowiada wybrana przez Szostaka poetyka.

ROZDZIAŁ 5

SMUTNY PATRIARCHAT SATURN. CZARNE OBRAZY Z ŻYCIA MĘŻCZYŹN Z RODZINY GOYA JACKA DEHNELA

Ostatnia z wybranych przeze mnie powieści wydaje się nie pasować do poprzednich – akcja nie sięga czasów nam współczesnych, nie dzieje się w Polsce, mocno odbiega od nich pod względem prowadzenia narracji, a ponadto została wzbogacona o reprodukcje obrazów Francisca Goi. Chciałabym jednak pokazać innego rodzaju możliwość przepisania tradycyjnego gatunku powieściowego i postawić tezę, że pozornie niewspółczesna fabularnie saga rodzinna może poruszać te same wątki i analizować te same postawy, co powieści przedstawiające dzisiejsze życie rodzinne.

Jack Dehnel należy do pisarzy, którzy tworzą swoje powieści – i nie tylko powieści, Dehnel uprawia bowiem różne gatunki literackie – w oparciu o badania historyczne, kwerendy archiwalne i biblioteczne, do których dodaje własne doświadczenia i które ożywia błyskotliwym i bardzo sprawnym piórem. Często sięga po postaci czy wydarzenia z przeszłości, niekiedy bardzo odległej, jak w *Matce Makrynie* (2014), a czasem bliskiej (*Lala*, 2006); naśladuje w pastiszowy sposób innych pisarzy, jak w przypadku *Krivoklata* (2016) Thomasa Bernharda czy *Balzakianów* (2008) – twórcę *Ludzkiej komedii*; sięga po inne rodzaje sztuki i opiera się na nich (*Fotoplastikon* 2009).

Powieść *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* (2011) stanowi połączenie *modus operandi* Dehnela z przepisaniem gatunku sagi rodzinnej. To historia trzech pokoleń mężczyzn, spośród których najstarszym jest słynny hiszpański malarz, Francisco José de Goya y Lucientes, żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku. Pozostali główni bohaterowie to jego syn Javier i wnuk Mariano. Koncentruję się przede wszystkim na ich relacjach, a także na pozostałych członkach rodziny, którzy jednak są marginalizowani w powieści (podobnie jak w patriarchalnym rodzie Goyów), mianowicie na kobietach. W tle moich rozważań pozostawiam potencjał apokryficzny *Saturna* i pokusę, by patrzeć na niego jak na alternatywną historię sztuki czy przypis do biografii artysty (Dynkowska 2016); nie podejmuję też tutaj obiecującego tematu, jaki mogłyby stanowić ekfrastyczne fragmenty powieści w zestawieniu z reprodukcjami obrazów (zob. Zatora 2017a). Relacje międzypokoleniowe przedstawione przez Jacka Dehnela dostarczają materiału do innego rodzaju rozważań – nad modelem patriarchalnej hierarchii rodzinnej i jego aktualnością/dezaktualizacją.

5.1. Ekfrazja życia rodzinnego

Powieść Dehnela jest dużo bardziej złożona pod względem formalnym niż omówione dotychczas sagi. Wynika to nie tylko z umieszczenia w utworze reprodukcji obrazów Francisca Goi oraz dołączonych do nich tekstów, ale także z występowania w *Saturnie* trzech narratorów pierwszoosobowych. Na potrzeby analizy nazywam te partie tekstem głównym powieści. Fragmenty dotyczące obrazów Goi można określić natomiast jako ekfrastyczne, mając jednak świadomość, że może to być nadużycie terminu ekfrazja stanowiącego wciąż przedmiot wielu sporów. Obie płaszczyzny narracyjne dopełniają się nawzajem i chociaż osoba opisująca *Pinturas Negras* nie jest dookreślona w powieści, można pokusić się o interpretację tego, co też uczynię w dalszej części rozdziału.

W *Saturnie* mamy więc do czynienia z trzema narratorami-bohaterami, reprezentującymi trzy kolejne pokolenia rodu Goyów – to Francisco, Javier i Mariano. Kolejność ich wypowiedzi nie jest zgodna z genealogią, gdyż jako pierwszy mówi Javier, jako drugi dołącza głos Francisca, a najpóźniej pojawia się Mariano, który również zamyka utwór. Fragmenty te są przemieszane, mają różną objętość – wydaje się, że najwięcej mówi Javier, a jako postać dominuje jego ojciec, gdyż to na nim koncentrują się niemal wszystkie relacje, które Maria Poprzęcka określa jako „monologi wewnętrzne” (zob. Poprzęcka 2011: b.s.).

Jacek Dehnel wykorzystuje narrację pierwszoosobową – z reguły subiektywną – do pokazania indywidualizmu postaci. Język, którym posługują się bohaterowie, jest wyraźnie zróżnicowany i nawet bez podpisów czytelnik powinien zorientować się, kto prowadzi narrację w danym fragmencie. Sposób, w jaki wypowiadają się trzej mężczyźni, odzwierciedla ich osobowość, odkrywa niektóre cechy charakteru. Trudno oddzielić w przypadku tej powieści analizę języka od charakteryzowania postaci.

Warto zacząć od Francisca Goi, którego język jest najbardziej mięsisty, dosadny i właściwie przypomina malowane przez niego obrazy. Bardzo ważne w przedstawianiu tej postaci okazuje się ciało – Goya postrzega rzeczywistość przez pryzmat cielesności własnej i cudzej, zarówno komplementy, jak i krytyka innych sprowadzają się do ich cielesności, a sam artysta wiele czasu poświęca na kontemplację przemian zachodzących w fizyczności jego chorującego i starzejącego się ciała. Nie ma tu miejsca na tabu, choć wielokrotnie bohater próbuje walczyć z rozkładem, jakiemu powoli ulega – albo przemilczając wyraźne oznaki przemijania, albo z dosadnością o nich przypominając i udając, iż pogodził się z losem. Javier, mówiąc o ojcu, stwierdza:

On znał ciało na pamięć: kobiece, męskie, zwierzęce. Żywe i martwe. Omdlące. Nabite na pień drzewa, rozplątane. Kłęb konia, mięśnie byczej szyi grające pod grubą skórą, gruzłaste palce biedaków, telepiący się tłuszczyczek na brzuchu przekupki niesionej przez czarownice na sabat (Dehnel 2011: 32).

Brzydota, kalectwo, makabra, różnego rodzaju wynaturzenia – to pociąga starzejącego się malarza i stanowi jeden z głównych tematów jego dzieł; proces rozkładu i umierania fascynuje go w każdej żywej istocie. Specyficzne są metafory, których używa Francisco do opisywania rzeczywistości. Porównania do części ciał ludzkich i zwierzęcych, analogie do aktów seksualnych – soczyście seksualnych, nie subtelnie erotycznych – a przy tym eksploracja wszystkich zmysłów, ze wskazaniem na zmysł smaku, dotyku i wzroku.

Sposób, w jaki Goya widzi uczujących na patio ludzi, stanowi dobrą egzemplifikację jego estetyki (zob. Dehnel 2011: 55). Ludzie to zwierzęta, kreatury, kierujące się najniższymi instynktami, a to, co najbardziej pociąga w nich malarza, to wszelkie odchylenia od normy, mankamenty, fizyczne ułomności. Swojego syna nazywa (między innymi – tego typu określeń w powieści jest bardzo wiele) „kawałem tłustego mięska w brytfannie w zakrzepłych sokach” (Dehnel 2011: 17). Pomocna w analizie stworzonych przez Dehnela postaci, zwłaszcza Francisca Goi, może być kategoria abiektu, silnie związana z cieleśnością (zob. Łebkowska 2012). Ustalenia Julii Kristevej, Luce Irigaray czy Elizabeth Grosz nasuwają się w tym przypadku nie tylko w związku z obrazami bohatera i jego artystyczną perspektywą, ale również z powodu homoerotycznej przyjaźni łączącej go z Martínem Zapaterem, o czym więcej w dalszej części rozdziału. Kategoria stosowana najczęściej w badaniach feministycznych i w odniesieniu do kobiet okazuje się operatywna także w badaniach nad męskością – pozornie najbardziej „męski” Francisco wymyka się stereotypowemu obrazowi.

Tak jak odmienny od ojca jest Javier, tak odmienne są narracje dwóch mężczyzn. Sam bohater bardzo chętnie podkreśla ich różne sposoby mówienia. Robi to choćby, charakteryzując relacje ojca i księżnej Alby:

A jednak – nigdy nie powiedział wprost, że księżna dopuściła go do siebie bliżej, niż pozwalałoby na to jej pochodzenie i niezliczone tytuły książęce, markizowskie, hrabiowskie i baronowskie, które spłynęły na nią ze wszystkich gałęzi drzewa genealogicznego jak łączące się w jeden nurt dopływy rzeki. Czy też, mówiąc jego językiem: nigdy nie powiedział, czy mu dała (Dehnel 2011: 40).

W początkowych partiach tekstu Javier używa dosadnego języka tylko wtedy, gdy opisuje ojca. Wciąż jest zachowawczy i powstrzymuje się przed przejęciem cech starego Goi; sam eufemizuje, stosuje przenośnie i niedopowiedzenia. Jego język wydaje się taki, jak sam Javier w rodzinie Goyów: wycofany, przechodzący obok, niewychylający się i unikający dominującego dyskursu Francisca. Przemiana zachodzi w nim dopiero po śmierci ojca, pod koniec powieści, kiedy zaczyna nabierać dystansu do samego siebie i reszty rodziny. Wcześniej w wypowiedziach Javiera znajdziemy mnóstwo autorefleksji, roztrząsania problemów i przyglądania się światu i ludziom przez pryzmat emocji – a wszystkiemu wydaje

się winien konflikt pokoleń. Śmierć Francisca powinna zatem uwolnić bohatera. Nie do końca tak się staje, co widać, gdy Javier maluje i wyobraża sobie, że pobielone ściany kryją sceny z jego życia:

Na przykład okrutnego, głuchego ojca, rzucającego wyzwiskami, z których całej obrzydliwości nie zdaje sobie może sprawy, bo nie jest w stanie ich usłyszeć, i skulonego syna. Ta plama, o, tam – czy to nie wspaniała chłopięca głowa? Wbita w ramiona? (Dehnel 2011: 185).

Zmiana zachodząca w języku Javiera jest widoczna, gdy zestawimy pełne żalu i skarg na ojca monologi młodego mężczyzny z fragmentami wypowiedzi starszego już bohatera:

Po mojej śmierci ten idiota, który po mnie wszystko dziedziczy, będzie je sprzedawał na równi z największymi arcydziełami swojego dziadka, jestem o tym najzupełniej przekonany. [...] A inni durnie będą przed nimi stali. I cmokali. I zachwycali się. I cmokali. I znowu się zachwycali.

No, to mnie, muszę powiedzieć, bawi (Dehnel 2011: 259).

Wszystko, co niegdyś przerażało Javiera, u schyłku jego życia zaczyna go bawić, ponieważ nabrał do tego dystansu. Z zamkniętego w sobie, złkniętego chłopca przeobraził się w ironicznego obserwatora – nadal jest wycofany, niezaangażowany w życie rodzinne, ale zarazem uzbrojony w pancierz chroniący go przed wpływem innych. Zaczyna używać bardziej dosadnych słów, jakby przejął nieco z języka zmarłego ojca, nie tylko z jego stylu malarskiego i tematyki obrazów. Komentuje rzeczywistość z ironią, czasem sarkastycznie, a wcześniejsze rozżalenie i współczucie dla siebie samego przekształca się w cynizm i skłonność do czarnego humoru.

Innego rodzaju cynizm charakteryzuje Mariana, trzeciego z narratorów *Saterna*. W przeciwieństwie do swojego ojca nigdy nie koncentrował się na uczuciach ani na własnym wnętrzu – dla niego od początku liczyło się wyłącznie to, co na zewnątrz. Język, którym posługuje się wnuk Francisca, odzwierciedla jego skłonność do zachwycania się pięknem, pięknem przedmiotów i ludzi, ale tylko pięknem powierzchownym. Mariano jest estetą, to niewątpliwie łączy go z męską linią rodu, jednak poświęca uwagę zupełnie innym elementom rzeczywistości. W jego wypowiedziach roi się od epitetów i zdrobnień, przy czym zdrobniale, z sympatią mówi się tutaj tylko o rzeczach, a w odniesieniu do ludzi deminutywy należy odbierać jako przejaw ironii.

Specyfika stylu Mariana ujawnia się także poprzez porównania, jakich używa chłopiec, a potem dorosły mężczyzna. „Jeśli mój dziadek był diamentem wykopanym z brudnej ziemi we Fuendetodos, ja będę brylantem” (Dehnel 2011: 165) – stwierdza, podkreślając tym samym to, co dla niego istotne, czyli prestiż, bogactwo, uznanie:

Skrzypce, wiolonczela i fortepian, ile w tym szlachetnej prostoty – piękna część druga, której już się uczymy. [...] Najpierw stukanie fortepianu Concepción. Potem don Rodrigo na wilonczeli: tam tam tataa-dam, tara ta-ra taaam, tata-da-aam... Jakby coś pukało do naszych żyć, do mojego życia. I nie mogło wejść. Ale zaraz wchodzi skrzypce – podnoszę smyczek i czekam na swój takt (Dehnel 2011:181).

Nie malarstwo, a muzyka silniej oddziałuje na wyobraźnię Mariana. O dziedzinie sztuki fascynującej jego ojca i dziadka, bohater mówi i myśli tylko jako o środku służącym do osiągnięcia celu – uzyskania pieniędzy ze sprzedaży obrazów i posługiwania się nazwiskiem Goya, by wzbudzać respekt innych ludzi.

Postać Mariana potwierdza tezę o zindywidualizowaniu języka narratorów. Trzy silne głosy, z którymi mamy do czynienia w *Saturnie*, stanowią niewątpliwie trzon i ramę konstrukcyjną utworu. Ważnym jego elementem są jednak fragmenty określone przez Jacka Dehnela mianem ekfraz. „Uważni czytelnicy mogą niekiedy zwrócić uwagę na rozbieżności między tym, co czytają w ekfrazach kolejnych obrazów, a tym, co widzą na reprodukcjach” – czytamy w dodatku *Od autora* (Dehnel 2011: 267). Nie będę poświęcała analizie owych fragmentów wiele miejsca z dwóch powodów: wnikliwej interpretacji tych partii tekstu dokonała Julia Dynkowska (zob. Dynkowska 2016; Zatora 2017a); drugim powodem jest skoncentrowanie się na relacjach rodzinnych przedstawionych w powieści oraz na odniesieniu tego utworu do modelu tradycyjnej sagi rodzinnej. W tym kontekście zamieszczone w *Saturnie* reprodukcje *Czarnych obrazów* Goi oraz towarzyszące im ekfrazy są istotne jako dopełnienie tekstu głównego i stanowią *novum* w stosunku do innych sag powieściowych.

Można podjąć próbę interpretowania rozdziałów ekfrastycznych w oderwaniu od linii fabularnej *Saturna*, jednakże o ile do fragmentu zatytułowanego *Cap* mamy jeszcze iluzję opisu jedynie dzieła sztuki, tak w tym przypadku widzimy już związek z losami bohaterów: zazdrosny o Gumersindę Javier charakteryzuje swojego ojca. Umieszczenie poszczególnych ekfraz także wskazuje na powiązania z akcją – *Pielgrzymi* pojawiają się wtedy, gdy Goya zmuszony jest opuścić Hiszpanię, natomiast *Pies* to pełna smutku i bólu odpowiedź na śmierć starego malarza.

Nawet gdyby drobiazgowo obliczyć powierzchnię głowy psa: oklapłego ucha, skrawka szyi, czarnej kropki wężącego nosa i białej – stęsknionego oka, i gdyby zobaczyć, ilekroć się mieści w bezmiarze ugru, brudnego brązu van Dycka, ochry rozbielonej palącym światłem (i odrobiną ołowiowej bieli), nawet gdyby podzielić tę wielką pustkę przez brak pustki, czyli samotny łeb, nie sposób pojąć, jak bardzo cierpi (Dehnel 2011: 156).

Ów fragment sugeruje, że narratorem w ekfrastycznych partiach tekstu jest Javier Goya. Pies tęskniący za kijem swojego pana – czy nie opisuje to niezdrowego uzależnienia od ojca, które było udziałem mężczyzny? Za tezę tą przemawia również

znajomość technik malarskich i słownictwo, jakim posługuje się osoba mówiąca. Początkowo można przypuszczać, że mamy do czynienia z instancją odautorską, lecz im dalej, tym więcej rozdziałów wskazuje na Javiera. Niemal wszystkie mają narratora pierwszoosobowego (w niektórych nie ujawnia się w formach gramatycznych), mężczyznę, opisującego i komentującego obrazy, tytułowe *Czarne obrazy*, jak nazwano cykl fresków Goi z Domu Głuchego. Zauważa Maria Poprzęcka:

Popisem pisarskiego kunsztu są opisy *Las pinturas negras*. Wplecione pomiędzy głosy mężczyzn z rodziny Goya nie są tylko werbalnym ekwiwalentem wyobrażeń. Skoro to Javier je namalował, to on o nich mówi. Jego rozedrgany bólem krzyk słyszymy w opisie najokrutniejszego z czarnych malowideł *Saturna* (Poprzęcka 2011: b.s.).

Rzeczywiście, ostatni z tytułowanych rozdziałów, *Saturn*, to rozbudowana apostrofa do ojca, zawierająca tak bezpośrednie odniesienia do tekstu głównego powieści, że nie mamy wątpliwości, kto mówi: „wyrzujesz bardzo elegancki *Kaprys*”, „wypijesz w locie filiżankę czekolady”, „posyłasz kilka czułych liścików do pewnego kupca” (Dehnel 2011: 241). Nietrudno rozpoznać autora i adresata tych słów. Za tezę, że narratorem jest Javier, przemawia również język opisów.

Ostatnim elementem składającym się na budowę formalną powieści, o którym warto wspomnieć w kontekście jej sagowości, jest zamieszczone na pierwszych stronach motto, a właściwie dwa motta. Do pierwszego, pochodzącego z *Tarasu w Rzymie* Pascala Quignarda, jeszcze wrócę. Teraz chciałabym przywołać drugie motto, podpisane inicjałami R.M.: „Powiedz mi, kto wymyślił ojca, i pokaż mi gałąź, na której go powiesili” (Dehnel 2011: 7). W wywiadzie przeprowadzonym przez Magdalенę Hajdysz Jacek Dehnel stwierdza, że: „*Saturn* to nie mydlana, ulizana opowieść o wielkim malarzu, tylko przykra w czytaniu sekcja rodziny, gdzie krew i inne płyny ustrojowe leją się obficie” (Dehnel, Hajdysz 2011: b.s.). Przechodząc do warstwy fabularnej powieści, warto jednak podkreślić, jak wiele udało się Dehnelowi pokazać poprzez język i kompozycję *Saturna*. Podarowanie każdej z głównych postaci indywidualnego języka i stylu podkreśla indywidualizm ich samych, i chociaż należą one do większej całości – rodziny, narodu – każda ma własny głos.

5.2. Zawiedziony pigmalionizm

„Linia cierpienia” – tak pokoleniowość zostaje w *Saturnie* określona przez Javiera Goyę, którego ze względu na przewagę w narracji i ramy czasowe akcji (od jego narodzin do czasu tuż po jego śmierci) należy nazwać głównym bohaterem powieści. Choć to on jest protagonistą utworu, najważniejszą postacią wydaje się Francisco Goya: ma wpływ na wszystkich innych bohaterów, nawet po swojej śmierci, znajduje się w centrum ich życia i stanowi główny temat ich rozmyślań.

Opresyjne relacje międzypokoleniowe w rodzie Goyów, a właściwie w jego męskiej linii, stanowią główny temat *Saturna*.

„Przyszedłem na świat przy ulicy Rozczarowania” (Dehnel 2011: 9) – to pierwsze słowa narratora i zarazem początek powieści. Javier od pierwszych stron przedstawia siebie jako naznaczonego piętnem niewystarczalności. Jako jedyne dziecko, które zdołało przeżyć w zatrutym pyłem domu Goyów, syn Francisca i Pepy zdaje sobie sprawę z brzemienia i z tego, że na nim koncentrują się wszystkie spojrzenia rodziców. Kulminacją skarg chłopca, a potem dorosłego mężczyzny zdaje się niewyrażone wprost stwierdzenie, że lepiej byłoby podzielić los zmarłych braci i sióstr, niż nosić piętno jedyne go ocalałego potomka Goi:

Nikt nie dbałby o to, do kogo jestem podobny, nie przenosiłbym podobieństwa rodziców i dziadków na dzieci i wnuki, byłbym bowiem podobny tylko do innych rozkładających się ciał, do wszystkich moich braci i sióstr... (Dehnel 2011: 217)

Niespełnienie oczekiwań ojca i niepodobieństwo do niego zatruwało życie rodzinne Goyów od samego początku. O ile matka kochała Javiera takiego, jakim był, i nie stawiała przed nim wymagań, o tyle dla ojca chłopiec był rozczarowaniem:

Czasami widziałem go gdzieś w domu, nagle, i zastanawiałem się: czy to jest na pewno mój syn, ta nadzieja rodu, wnuk pozłotnika [...], syna malarza, który znał księżne, niektóre nawet blisko, i królów wielkiego imperium, co pozwalali chodzić z nim na polowania, całować się w rękę i pozostawać w tak zażyłych stosunkach, jak to w ogóle możliwe? Czy następcą, jedynym, niestety, następcą tamtych dwóch ma być to chuchro, ta dziewczucha, ten chłystek, któremu w dwudziestym roku życia zaczęło się zbierać tu i tam sadelko [...]; to coś? (Dehnel 2011:49)

Nadzieja rodu, wnuk, syn, następca – wszystkie te słowa opisują Javiera wyłącznie w relacji do kogoś lub czegoś innego. To znamienne, że nie postrzega się go jako oddzielnego, autonomicznego bytu, podmiotu. Z kolei „chuchro” czy „dziewucha” to tylko nieliczne spośród określeń, których używał w stosunku do syna stary Goya, pejoratywnie wartościując płęć kobiecą i podkreślając niemęskość potomka. Inne, rozrzucone po całej powieści, przykłady werbalnych kar, jakie stosował Francisco, to: „słabeusz”, „wyglądasz jak baba”, „dupa jak u dziewczuchy”, „mimoza”. Kryje się za nimi nie tylko negatywna ocena fizyczności, ale również stanu psychicznego Javiera, który będąc bardziej wrażliwy, potrzebujący miłości i mniej pewny siebie, okazuje słabość, a przecież „dorosły facet nie jest do rozpieszczania” (Dehnel 2011: 86).

W tle pojawia się ponadto obawa ojca, dotycząca ukierunkowania seksualnych zainteresowań syna. Zbyt emocjonalność jawi się jako cecha kobieca. U Catherine A. Lutz czytamy: „Badania pokazują również, że mężczyźni, którzy generalnie w dużo większym stopniu podporządkowują się stereotypowym rolom przypisanym ich płci [...], są bardziej skłonni niż same kobiety postrzegać

je jako emocjonalne. Ten pogląd może w znacznym stopniu przyczynić się do kształtowania zdecydowanych ocen społecznych” (Lutz 2012: 46). Społeczno-kulturowa deprecjacja emocji jest powszechna i ma stanowić o niższości kobiet. Javier Goya, wciąż krytykowany przez ojca i spotykający się z odrzuceniem, z czasem przestaje okazywać uczucia i dystansuje się, co widać w sygnalizowanej wcześniej przeze mnie zmianie w narracji bohatera. W dyskursie feministycznym określono by jego postępowanie jako „stłumienie”, podobnie jak i zachowanie Francisca czy innych mężczyzn, gdyż zdaniem m.in. Lutz, mniejsza emocjonalność płci męskiej nie wynika z naturalnych uwarunkowań, lecz jest konstruktem kulturowym. Mężczyzna musi tłumić emocje, ponieważ tego wymaga od niego społeczeństwo. Bohaterowie *Saturna* doskonale wpisują się w tak zdiagnozowaną sytuację.

Symboliczne wkroczenie w dorosłość, które mogłoby pozwolić Javierowi odciąć się od ojca, popycha go ponownie w jego kierunku. Zaaranżowane przez Francisca małżeństwo z Gumersindą miało uczynić chłopca mężczyzną, tymczasem okazuje się kolejną traumą i niczego nie zmienia.

Porykiwania kuzynów, sprośne żarty na stronie, które mnie nie bawiły, które mnie brzydziły. I ranek z prześcieradłem wystawionym na widok, z czerwoną plamką jak z rozduśzonym owadem. Ranek, w którym zaczęło się moje dorosłe życie. Nie wiadomo po co (Dehnel 2011: 56).

W przywołanym właśnie fragmencie wyraźnie rysuje się stosunek Javiera do małżeństwa z wybraną przez ojca dziewczyną. Początkowo pożyciu małżeńskiemu towarzyszy tylko rezygnacja, ale z czasem niechęć młodszego Goi się pogłębia: Francisco i Gumersinda zaczynają interesować się sobą w sposób, zdaniem Javiera, niezdrowy. Nie kieruje nim zazdrość o kobietę, której przecież nie kocha, lecz – o ojca, jego męskość, niesprecyzowany dar, dzięki któremu starzec przyciąga do siebie zarówno kobiety, jak i mężczyzn, dar tworzenia narracji. Syn wie, że nigdy nie dorówna uosobieniu *majo*, a na pewno nie na polu miłosno-erotycznym, gdyż brakuje mu samouwielbienia i pociągającej zwierzęcości, które cechują Francisca i sprawiają, że kobiety mu się poddają. Ponadto ta „ekstremalna męskość” czy „hipermęskość”, jak często definiuje się określenie lub figurę *macho*, dla Hiszpanów oznacza mężczyznę godnego szacunku, odważnego, wyrażającego siłę poprzez milczenie i nobilitującą go (zob. Melosik 2006: 149)¹⁶. Javier nie ma szans zdobyć szacunku społecznego przynależnego ojcu.

¹⁶ Zbyszko Melosik wskazuje na rozróżnienie postrzegania *macho* w kulturze latynoamerykańskiej i wśród białych Amerykanów: zachowania nobilitujące Latynosów są przez tych drugich odbierane negatywnie, a nazwanie kogoś *macho* to degradacja, ponieważ wiąże się z agresywnym usposobieniem, nadużywaniem przemocy albo brakiem odpowiedzialności (Melosik 2006: 149–150).

Rozżalony, sfrustrowany mężczyzna tak opisuje Francisca:

Czy widzieliście kiedyś tokującego cietrzewia, czy może raczej: głuszca? Jak nadyma się, stroszy, unosi głowę wysoko, rozkłada ogon, nie ma pojęcia, co się dzieje dookoła, skupiony tylko na sobie, bo przecież nie na jakiejś samicy, która jest, w gruncie rzeczy, przypadkowa? Jeśli tak, to widzieliście mojego ojca (Dehnel 2011: 58).

Gdy na świat przychodzi Mariano, obydwaj mężczyźni zwracają uwagę na jego zaskakujące podobieństwo do dziadka. Dla Javiera to kolejny cios, powód do dalszych obsesyjnych podejrzeń wobec żony i odrzucenia potomka. Francisca natomiast wyraźnie cieszą spekulacje na temat romansu z synową, z którą – jak można zaobserwować w toku powieści – poza dobrymi, nieerotycznymi stosunkami towarzyskimi nic go nie łączyło. „Ród Goya wzmocnił się, zrodził kolejne pokolenie – wszystkie niemal gałęzie mojego drzewka obumarły, a jedyna, która pozostała, jakaś koślawa i nie tentego, a jednak wypuściła śliczny pączek, tak śliczny, że czasem zastanawiam się, czy to nie ja po pijaku zmajstrowałem tego dzielnego chłopca” (Dehnel 2011: 98). Podczas gdy stary Goya z miłością patrzy na wnuka i dziwi się jego niepodobieństwu do ojca, Javier wyobraża sobie uśmiercenie domniemanych kochanków, na różne sposoby, aż w końcu z gruntu freudowska wizja ojcobójstwa nawiedza go w snach (zob. Dehnel 2011: 73–74).

Pojawienie się w powieści postaci Mariana pozwala jeszcze wyraźniej zobaczyć, jak oczekiwania stawiane przez rodzinę i kulturę zniszczyły Javiera. Reprezentant trzeciego przedstawionego w *Saturnie* pokolenia Goyów okazał się o wiele lepiej przystosowany do życia w społeczności niż jego ojciec – doskonale odnalazł się w świecie ciągłych nacisków, wymagań i wzorców, ponieważ po prostu stał się takim, jakim chciano go widzieć. Kiedy nazywano go „małym księżątkiem”, zachowywał się, jak przystało na księcia, a co więcej – tak sam siebie postrzegał (zob. Dehnel 2011: 90). Wpływ rodziny, w której zabrakło mu ojca, sprawił, że Mariano stał się pewnym siebie materialistą i estetą. Wrażliwy na fizyczne piękno, nie angażuje się uczuciowo ani emocjonalnie. W stawianych mu wymaganiach widział raczej szansę, nie opresję, a filozofią życiową uczynił hedonizm: „Ktoś w tej rodzinie musi zacząć żyć, oddychać pełną piersią. Jeśli nie ma chętnych, mogę się poświęcić na ochotnika” (Dehnel 2011: 165).

Chciałbym, żeby dziadek był moim tatą, a tata kimś obcym, kogo mija się na placu i myśli się: jaki smutny człowiek, takiego to lepiej dobić, żeby się dłużej nie męczył (Dehnel 2011: 125).

Krytyczny wobec rodziny, a zwłaszcza wobec własnego ojca, którego nazywa Kluchą, siedemnastoletni Mariano zaczyna przejmować perspektywę dziadka. Widząc, że nawet żona nie okazuje Javierowi szacunku, zaczyna fantazjować na

temat swojego pochodzenia. Sigmund Freud w *Romansie rodzinnym neurotyków* scharakteryzował takie fantazje dziecięce jako typowe i wynikające m.in. z procesu wchodzenia w dorosłość i odkrywania relacji seksualnych między rodzicami. Dziecko, niezadowolone ze swego drzewa genealogicznego, zaczyna tworzyć sobie na ten temat wyobrażenia, które otwierałyby furtkę dla ewentualnych zmian. Pozornie mogłoby one dotyczyć zarówno ojca, jak i matki, jednak psychoanalitik uściśla:

Jeśli później dojdzie do tego wiedza o różnorodnych związkach seksualnych łączących ojca i matkę, dziecko zrozumie, że *pater semper incertus est*, podczas gdy matka *certissima* – w ten sposób romans rodzinny zostanie osobliwie ograniczony: otóż przestanie on na tym, aby wywyższyć ojca, aby jednak nie podawać już w wątpliwość pochodzenia od matki jako czegoś niezmiennego (Freud 1997: 216).

Matki Mariano nie ma potrzeby „wymieniać”, nie musi podważać tego pokrewieństwa – Gumersinda jest w pełni akceptowana w rodzinie Goyów, a zawdzięcza to przede wszystkim temu, że została wybrana przez Francisca. Skłonność do umieszczania matki w fantazjach o niewierności to, zdaniem Freuda, odpowiedź na niechęć wobec ojca. W stosunku do Javiera nie może być mowy o głębszych uczuciach, ponieważ rodzina skazała już Kluchę na wykluczenie; Mariano co najwyżej mu współczuje (zob. Dehnel 2011: 190).

Motywy, o którym warto wspomnieć w kontekście badania relacji pokoleniowych w *Saturnie*, jest zapisywanie w imieniu winy za zawiedzione oczekiwania wobec dzieci. Mariano daje swojemu synowi dwa imiona – jedno po sobie, drugie natomiast („dla świętego spokoju”) po swoim ojcu. Gdy niemowlę umiera, bohater stwierdza: „Zakaziłem go imieniem jak gangrenę, zabiłem go w dniu, w którym ksiądz polał jego główkę wodą i ochrzcił go Marianem Javierem; jak to się stało, że stał się podobniejszy do dziadka niż do ojca?” (Dehnel 2011: 213). Dziedziczność cech i losu zdaje się nadawana wraz z imieniem, a kiedy mechanizm zawodzi, ojcowie są zaskoczeni. Jedyne wytłumaczenie faktu, że potomkowie nie spełniają ich oczekiwań, okazuje się pomyłką¹⁷.

Wybranie Francisca i Javiera Goyów na bohaterów powieści sprawia, że niezbywalnym elementem w kształtowaniu się ich wzajemnych relacji jest sztuka. W *Saturnie* w interesujący sposób nakładają się na siebie dwa porządki: wspomniana już myśl Sigmunda Freuda spotyka się z teorią wpływu poetyckiego Harolda Blooma. Mimo że lęk przed wpływem, wedle słów samego autora tej

¹⁷ Warto zauważyć, jak przewrotnie Javier nazwał swojego syna – jakby na przekór własnemu ojcu wybrał imię Mariano, nawiązujące do „marianizmu”, czyli ideału biernej kobiecości w kulturach latynoamerykańskich, żeńskiego odpowiednika, a raczej dopełnienia macyzmu (Melosik 2006: 153). Mariano okazuje się jednak niepodobny do Javiera, niezupełnie jest też *macho* – wybiera własną drogę.

koncepcji, nie jest freudowskim oderwaniem się od prekursora (ojca), lecz „lękiem spełnionym w eseju, wierszu, powieści, sztuce czy opowiadaniu” (zob. Bloom 2012: 20), Dehnelowski Goya zespala w sobie dwie postaci: ojca i mistrza. Malarstwo z założenia miało być tym, co połączy dwa pokolenia Goyów – i tak się też stało, choć nie w sposób, który zaprojektował sobie Francisco. Los Javiera zdawał się przesądzony od samego początku, chłopiec musiał sprostać wymaganiom, interesować się malarstwem jako dziedzic nie tylko majątku, ale i talentu Goi. Ciężyło na nim brzemień jedynego ocalałego dziecka.

Ale jeden się uchował, i to z nim siadywaliśmy jak teraz z Rosario – ech, najpiękniejsze chwile, kiedy widziałem, jak stawał się wierną kopią swego ojca, ba, jego, czyli moim, arcydziełem... (Dehnel 2011: 19)

Swoisty pigmalionizm, wybrzmiewający w przywołanych właśnie słowach Francisca, dobrze określa relacje łączące go z synem. W *Saturnie* dość mocno uwiadacznia się dialog z koncepcjami Oscara Wilde’a, zwłaszcza z *Portretem Doriana Graya* i postacią lorda Henry’ego Wottona – mefistofelicznego Pigmaliona, który uczynił z Doriana swoje arcydzieło, tym samym niszcząc go. Życie jako sztuka, teatr, wchodzenie w role są dla rodu Goyów powszednimi zachowaniami. Francisco wie o podwójnym życiu i wszystko sprowadza do malarstwa; Javier jednak dziedziczy po nim talent, nie tylko malarski, lecz także aktorski, a Mariano wydaje się doskonałym i najbardziej świadomym odtwórcą oczekiwanych od niego ról.

Harold Bloom wyraźnie stara się odciąć swoje ustalenia od koncepcji autora *Wstępu do psychoanalizy*; mówi o zamianie fallicznego ojcostwa na prekursorstwo (zob. Bloom 2012: 105–109). Nawiązuje do *Romansu rodzinnego* Freuda, podkreślając odmiennosć własnych tez od zawartych tam spostrzeżeń. Jednak główna myśl owych zaprzeczeń, czyli „ojciec nie jest prekursorem”, nie odnosi się do powieści Dehnela. W *Saturnie* oba pojęcia nachodzą na siebie, dopełniając się i potęgując skutki zarówno lęku przed wpływem, jak i potrzeby dokonania mordu na ojcu. Dopóki żyje Francisco, Javier nie jest w stanie realizować się w pełni jako twórca, poddaje się ciągłej autoanalizie z obawą, że nie spełni oczekiwań ojca i mistrza. Mimo że tworzone potajemnie dzieło syna okazuje się zaskakująco dobre i zbliżone do ojcowskiego stylu, to szansa na poprawę wzajemnych relacji pozostaje niewykorzystana, a pragnący akceptacji Javier nie zostaje wynagrodzony. Goya nie potrafi przełamać wewnętrznego oporu i wyciągnąć ręki: „Stałem w progu i patrzyłem na niego, patrzącego w okno – chciałem nawet wejść i coś mu powiedzieć, ale nie wiedziałem co. Jak trudno zrozumieć własne dzieci” (Dehnel 2011: 71).

W scenie malowania przez Javiera obrazu i w późniejszej reakcji Francisca zastanawia fakt, dlaczego Goya zdecydował się dyskretnie poprawić dzieło swojego potomka. Warto zauważyć, iż dla autora obrazu poprawki naniesione potajemnie przez ojca okazały się zupełnie niepotrzebnym niszczeniem jego wizji malarskiej – uparte wzajemne korygowanie swoich „błędów” przez obu malarzy pokazuje,

jak różnili się od siebie, a jednocześnie udowadnia, że obaj mieli silne osobowości twórcze, wbrew temu, co można by początkowo sądzić o Javierze. Jego indywidualizm przebijał się na powierzchnię bardziej, niż chciałby tego on sam, a zarazem podlegał ciągłej rewizji z powodu zależności od Francisca. Agnieszka Wolny-Hamkało pisze:

Ta scena wzruszająco i dowcipnie pokazuje różnice w podejściu do malarstwa obu mężczyzn: zafascynowanego rozkładem ojca i stojącego po jasnej stronie wyobraźni syna. Z tym że ten drugi w nierównym pojedynku z ojcem geniuszem nie ma żadnych szans i ostatecznie przegrywa wszystko: talent, własną osobowość, nawet miłość żony i syna (Wolny-Hamkało 2011: b.s.).

Bloom wskazuje na istotną – dla mojej analizy *Saturna* pod kątem relacji rodzinnych i twórczych – kwestię; umieszcza rzeczywiste źródło lęku przed wpływem w samym artyście, nie w jego prekursorze (zob. Bloom 2012: 73–74). W przypadku powieści Dehnela właściwym autorem własnego uzależnienia od ojca jest zatem Javier. Bohater zdaje sobie sprawę z obecności ojca w nim samym. Wiemy z kart powieści, że znajduje się w nim inny, uśpiony Javier, który budzi się po śmierci Francisca i zlewają się oni w jedno (zob. Dehnel 2011: 198). Nie oznacza to jednak uwolnienia się od wpływu; raczej tylko samoakceptację, której mężczyzna nie mógł wcześniej osiągnąć. Do samego końca nie akceptuje go natomiast jego własny syn – ani jako ojca, ani jako artysty. Zdaje się, jakby Mariano zatrzymał się na pierwszym zdaniu wypowiedzianym w powieści: „Ojciec? Że niby malował? Coś z dzieciństwa pamiętam...” (Dehnel 2011: 90). Finałowa scena jest w tym kontekście niezwykle wymowna – dorosły już mężczyzna rozgnięta obcasem malarską sygnaturę Javiera.

5.3. Dom jest grobem kobiety

Nie bez powodu w dotychczasowej analizie *Saturna* Jacka Dehnela praktycznie nie ma mowy o kobietach z rodu Goyów. Podtytuł powieści, czyli *Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, sugeruje, że linia męska będzie fabularnie istotniejsza i tak jest rzeczywiście. Wynika to również z modelu patriarchalnego, który w Hiszpanii przełomu XVIII i XIX wieku miał się świetnie. Jak wspominałam, pisząc o postaci Gumersindy, to spojrzenie mężczyzny decydowało o jej roli w rodzinie. Najważniejszym mężczyzną był Francisco Goya i wokół niego skupiają się wszystkie obecne w powieści kobiety: Pepa, Alba, Gumersinda, Concepción, Leocadia i Rosario.

La Pepa, czyli Józefa Bayeu, stopniowo usuwa się w cień – wprost proporcjonalnie do tego, jak z cienia wychodzi Leocadia, by zająć jej miejsce u boku Francisca. Javier zachowuje dystans, nikt inny też nie ingeruje w trójkąt małżeński, więc decyduje zdanie Francisca i jego poparcie wystarcza, aby kochanka zajęła miej-

sce żony. Śmierć matki krótko komentuje Javier, dając ogólny obraz relacji między małżonkami: „Matka odeszła tak jak żyła: ustąpiła miejsca. Zamknęła za sobą wieko trumny tak, jak zamykała za sobą drzwi pokoju, kiedy ojciec na nią wrzeszczał...” (Dehnel 2011: 112). Rola Pepy w rodzinie zdaje się ściśle określona zarówno przez męża, jak i syna – dla obydwu jest ona przede wszystkim matką. Ma tylko jedno dziecko, jednak wiadomo, że na przestrzeni wielu lat małżeństwa z Goyą urodziła około dwadzieścioro dzieci martwych lub zbyt słabych, by mogły przeżyć więcej niż kilka godzin czy dni. „Było tego ze dwadzieścia razy” (Dehnel 2011: 11), stwierdza Francisco, a jego komentarz pokazuje, jak niewielką wagą obdarza kolejnych umierających potomków. W chłodnej i pobieżnej kalkulacji „ze dwadzieścia razy” nie kryją się synowie i córki malarza, lecz „krwawe strzępki” i efekt fizyczny niedostatków żony.

Józefa rzadko zabiera głos w powieści, jednak podnosi w rozmowie z synem bardzo ważną kwestię: „Dom jest grobem kobiety. Ale czy musi być grobem wszystkich jej dzieci?” (Dehnel 2011: 106). Rodzina Goi to rodzina artysty, malarza, dla którego praca i płynące z niej profity znajdują się na pierwszym miejscu; człowieka, który w twórczym szale nie zważa na nic, nawet na własne zdrowie i zdrowie innych mieszkańców domu. Biały pył pokrywający wszystko dookoła i grzebiący jakby w popiele ród Goyów ma być, według Pepy, przyczyną tak wysokiej umieralności jej potomków. Pyłek ze ścieranych płócien wywołuje ołowicę (*saturnismo*), bezpośrednio wpływa na zdrowie wszystkich przebywających w otoczeniu malarza ludzi. Pośrednio – zdaje się, że chciałaby powiedzieć bohaterka – sztuka rujnuje ich prywatne życie.

Pierwsza część wypowiedzi Józefy jest równie ważna. „Dom jest grobem kobiety” – takie zdanie mogłoby stać się hasłem feministek krytykujących tradycyjny model rodziny. O tym m.in. pisała Luce Irigaray, podkreślając, jak ważne są inne role kobiety poza macierzyństwem: spełnienie zawodowe, twórcze, społeczne, symboliczne (zob. Irigaray 2000). Małżeństwo nie powinno zatem ograniczać jednej ze stron do funkcji rodzenia i opieki nad dziećmi. Badaczki z kręgów feministycznych chciałyby widzieć ten związek jako partnerski. Tymczasem w *Saturnie* z ust Javiera pada znamienne zdanie: „W owym czasie prawie już nie rozmawiałem z Gumersindą, jak to małżonkowie” (Dehnel 2011: 166). Kształt, jaki z czasem zyskuje kojarzone małżeństwo Javiera i Gumersindy, jest wynikiem utrwalonego wzorca. Narzucona synowi przez ojca kobieta to dla młodszego Goi tylko żona – a więc nie partnerka, nie ma mowy o żadnej bliskości emocjonalnej. Chociaż związek tych dwojga pozornie nie przybiera takiej postaci, jak relacja Francisca i Pepy, stanowi bardziej łagodną jej wersję i można przypuszczać, że jest to spowodowane osobowością Javiera, mężczyzny spokojniejszego i o mniejszym temperamencie. Model pozostaje jednak ten sam, różnice wynikają wyłącznie z odmienności charakterów małżonków.

O swojej matce Javier wypowiada się wielokrotnie na kartach powieści, a w jego słowach pobrzmiewają litość, pogarda, ale i miłość. Nie jest on mocno

związany z Pepą, która nie miała dość siły, by opiekować się nim naprawdę. Obok silnych, ambiwalentnych uczuć wobec ojca, pojawia się tłumiony żal do matki – dom stał się przysypanym pyłem mauzoleum rodziny Goyów, o co syn obwinia również Pepę:

Matkę tylko informował; zresztą nawet gdyby wiedziała, co mówił czasem o sobie i o Albie, gdyby nawet powiedział jej: jadę do księżnej i zamierzam dobrze się bawić, spuściłaby tylko oczy, bo tylko to umiała. No i podłożyć mu się, jeśli przyszedł czas na kolejną ciężę, na kolejne poronienie (Dehnel 2011: 21).

Inaczej w powieści jawi się wspomniana w cytacie La Alba. O niej wypowiada się głównie Francisco, w zupełnie innym tonie niż o Pepie czy o niewiele znaczących przygodnych kochankach. Księżna budzi w malarzu respekt, to równorzędna partnerka w związku, którego nawet sam Goya nie potrafi nazwać ani opisać (zob. Dehnel 2011: 36). Alba w oczach Goi jest hybrydą kobiecości i męskości.

Raz jeszcze w powieści kobieta jest postawiona na równi z mężczyzną – gdy ma potencjał artystyczny. Rosario staje się niezwykle ważna dla Goi, gdy okazuje się, że może rekompensować niedostatki Javiera w dziedzinie malarstwa. Znów męskie spojrzenie decyduje o wartości człowieka, to Francisco ocenia kreskę dziewczynki, przewidując jej talent i wróżąc przyszłą karierę. Można jednak przypuszczać, że gdyby syn spełnił jego oczekiwania, nie musiałby szukać alternatywy. Rosario cieszy się przychylnością, ponieważ wykazuje zainteresowanie Goyą, podobnie jak Gumersinda, gdy całymi dniami wysłuchiwała jego opowieści i odgadywała każde życzenie teścia.

Rodzi się pytanie, czy kobiety w powieści Dehnela mają własny głos. Wydaje się, że tak, wbrew podtytułowi autor poświęca im wiele miejsca. Pozostają natomiast w tle, ponieważ mając głos w tekście, nie mają go tam, gdzie przyznano im jedyne miejsce – w rodzinie. Patriarchalny model, w którym kobieta musi być uległa, a mężczyzna pasować do etosu *majo*, determinuje wszystkie relacje między bohaterami. Jak okazuje się w finale utworu, Pepa nie była dla Franciscas jedynie cieniem snującym się po domu – obok najważniejszej dla niego korespondencji z Zapaterem przechowywał przecież kosmyk jej włosów. Ostatnie słowa malarza – „Martín, kochany, idę...” (Dehnel 2011: 227) – wspomniane w kontekście wieloletniej korespondencji dwóch przyjaciół i kochanków także zaprzeczają obrazowi rozerotyzowanego i pozbawionego subtelnych uczuć „tokującego cietrzewia”, jak określił go Javier. „Tak, serce moje otwarte było na wszystkie odmiany i rodzaje miłości, nawet takie, o których wolałbym zapomnieć i bałbym się wspominać...” (Dehnel 2011: 35) – wyznaje Francisco. Boi się nie tylko tego, co łączyło go z Martínem, nie tylko sentymentalnej miłości do Pepy, ale i uczuć żywionych do Javiera – innych niż te, które wolno mu okazywać jako patriarsze rodu Goyów.

5.4. Kostium historyczny

Rodzina przedstawiona w powieści Dehnela to opresyjna jednostka społeczna, przez Javiera określana mianem linii cierpienia:

Naprawdę chcesz się wpakować w to bagno, w ten kierat, w którym ojciec zatruwa syna, syn – wnuka, wnuk – prawnuka, a każdy na inny, bardziej wymyślny sposób; czy naprawdę chcesz przedłużyć tę linię cierpienia? (Dehnel 2011: 215).

Kierowane do nowonarodzonego wnuka słowa wyrażają całą gorycz wpisaną w problematykę *Saturna*, żal i złość, niemożliwe do uzewnętrznienia nawet za pomocą sztuki, choć wydawałoby się, że *Pinturas Negras* są dosyć wymowne. Dom będący grobem kobiety okazuje się także mauzoleum mężczyzny – męża, ojca, syna, artysty. Władza patriarchalna w XVIII- i XIX-wiecznej Hiszpanii nie zapewnia szczęścia, niezależnie od płci.

Powieść Dehnela nie jest tylko historią rodu Goyów sprzed ponad dwóch wieków, opartą na życiu sławnego malarza: „Dehnel konstruuje [...] jego biografię na nowo, zamykając ją w zautonomizowanych, ale wchodzących w dialogowe interakcje, wypowiedziach Francisca, Javiera i Mariano Goi. To właśnie oddanie im głosu stanowi najwyraźniejszy przejaw apokryficzności *Saturna*. *Czarnych obrazów z życia mężczyzn z rodziny Goya*. Jej świadectwem jest też ekspozycja aktualnych tematów, takich, jak koszmarne relacje panujące w patriarchalnej rodzinie, przedmiotowe traktowanie kobiet, gnębienie syna przez ojca, wstręt, jaki ojciec budzi w synu, czy domniemany homoseksualizm Goi. Tematy te zdradzają usytuowanie autora – czas i miejsce, z którego przygląda się swoim postaciom (zob. Dynkowska 2016: 123–124). Julia Dynkowska, choć koncentruje się na apokryficzności *Saturna*, wspomina na marginesie o kwestii „usytuowania autora”. Wykorzystanie przez Dehnela biografii Goi do opowiedzenia historii bardziej uniwersalnej i o wiele bardziej współczesnej sugeruje motto zamieszczone na początku. Cytat pochodzący z *Tarasu w Rzymie* Pascala Quignarda brzmi:

Kiedy terazniejszość nie cieszy i kiedy nadciągające miesiące niczego nie niosą oprócz powtórzenia, oszukuje się monotonię szturmami na przeszłość. Z tego, czego nie można nikomu opowiedzieć o swoim życiu, wyjmuje się drzazgi i puch, by umieścić je w pieleszach rzymskiej patrycjuszki lub siedzibach dawnych Hebrajczyków (Dehnel 2011: 7).

Podobnie, jak w przypadku utworów Magdaleny Tulli, pomijam potencjalne wątki autobiograficzne, jakich można by się doszukiwać w *Saturnie* (dedykacja „Mojej Mamie, malarce”, wcześniejsze malarskie doświadczenia Dehnela, deklarowany homoseksualizm autora) i analizuję tę powieść jako odczytującą na nowo, ze współczesnej perspektywy dawny model rodziny.

Podając problem relacji rodzinnych w powieści Dehnela, należy podkreślić czas akcji utworu, który wydaje się istotny ze względu na swoją specyfikę. Osnuta wokół biografii Francisca Goi fabuła zostaje umiejscowiona na przełomie XVIII i XIX wieku, co pokrywa się z latami życia malarza, zaś ze wskazówek w tekście można wywnioskować, że wydarzenia obejmują około 60–70 lat. Według Philippe'a Arièsa jest to ważny moment dla budowania się wzorca rodziny – wtedy to następuje stopniowe zamykanie się w przestrzeni prywatnej i umacnianie się tradycyjny, patriarchalny model. W *Saturnie* realizuje się on bardzo wyraźnie. Nie tylko zależność kobiet od mężczyzn jest tu uderzająca – uwagę zwraca ubezwłasnowolnienie jednostki w ogóle. Rodzina wpływa na każdą decyzję swoich członków, a im ważniejsza decyzja, tym silniej ów wpływ się zaznacza. Doskonale widać to w chwili, gdy ustalone zostają warunki ślubu Javiera z Gumersindą, ponieważ instancją sprawczą okazuje się Francisco: „«No to siup!», powiedziałem sobie i miesiąc później daliśmy na zapowiedzi” (Dehnel 2011: 52). Ingerencję rodziców w życie dzieci traktuje się jako coś naturalnego, wynikającego z tradycji. Temat powieści stanowią bardziej relacje międzypokoleniowe niż szeroko rozumiane dzieje rodu, czyli warunkowana zewnętrznie mikrohistoria. Jednocześnie autor zarysowuje tło historyczno-polityczne wydarzeń, które pozostaje nie bez wpływu na losy Goyów, podobnie jak w sadze wzorcowej.

Czasy, w których toczy się akcja powieści, były dla Hiszpanii bardzo trudnym okresem, przede wszystkim z powodu toczących się w Europie wojen napoleońskich. Niczym w tradycyjnej sadze rodzinnej mamy do czynienia z przedstawieniem losów rodu na tle ważnych, przełomowych wręcz wydarzeń społeczno-historycznych. W *Saturnie* nie mówi się wiele o Wielkiej Historii, jednak jest ona wciąż obecna w domu Goyów. W dużym stopniu wynika to z biografii samego Francisca Goi, który był malarzem królewskim: „Ojciec obrastał w sławę – dawno już namalował wielki portret króla z całą rodziną, a także całą resztę jego chcianych i niechcianych krewnych...” (Dehnel 2011: 77). Walki toczące się w Madrycie dotyczą jednak wszystkich mieszkańców.

Kilkakrotnie w powieści jest mowa o stosunku bohaterów do wydarzeń dziejących się w Hiszpanii. Javier wyznaje: „Owszem, pamiętam, że już parę lat po moim ślubie była rebelia, że następca tronu obrócił się przeciwko rodzicom, Godoy musiał uciekać, że do miasta wmaszerowali Francuzi... ale nic z tego mnie nie obchodziło” (Dehnel 2011: 78). Widać wyraźnie, że na pierwszy plan wysuwają się problemy osobiste bohatera: nieszczęśliwe małżeństwo, podejrzania dotyczące żony i ojca, niespełnianie oczekiwań rodziny. Javier podkreśla jednak, że jest patriotą i że wojna wyzwala w nim artystę (zob. Dehnel 2011: 80), wartościuje te doświadczenia pozytywnie. Inaczej mówi natomiast o ojcu i o jego fascynacji wojną jako tematem malarskim – stwierdza, że Francisco „pał czy krwi” (Dehnel 2011: 79). Stary Goya zaś, w charakterystyczny dla siebie nieskromny sposób, wyznaje: „[...] ja współczułem moimi arcydziełami całej żywej, krwawiącej Hiszpanii [...]” (Dehnel 2011: 18).

Podejście Javiera do konformistycznej postawy ojca było nieco podobne do jego stosunku wobec erotycznych podbojów Francisca: łączył w sobie pogardę i podziw. Goya malował i starego, i nowego króla; uwieczniał generała broniącego miasto przed napoleończykami, przyjął jednak medal od francuskiego króla; swoje obrazy przerabiał zależnie od sytuacji politycznej (zob. Dehnel 2011: 102–103). „Umiał sobie zaskarbić podziw naprawdę wszystkich, bez wyjątku. Czy można sobie wyobrazić coś obrzydliwszego?” (Dehnel 2011: 121) – w słowach Javiera wybrzmiewa jednak zazdrość. Nawet wydarzenia tak istotne dla narodu hiszpańskiego, jak rebelia i wkroczenie wojsk Napoleona do Madrytu, którego ulice spływały wówczas krwią, Javier ogląda przede wszystkim z perspektywy syna. Owszem, walki inspirują go jako artystę, ale również jako artysta jest uzależniony od Francisca. O jego ambiwalentnym stosunku do ojca świadczy także wewnętrzna walka, którą bohater toczy ze sobą, gdy na sławnego malarza spadają podejrzenia o kolaborację z Francuzami. Decyduje ostatecznie, że nie doniesie władzom na ojca.

Rozczarowany polityką, oskarżany o kontakty z sojusznikami Bonaparte'go, stary Goya odsuwa się nieco na ubocze – taka jest przyczyna jego przeprowadzki do, *nomen omen*, Domu Głuchego. Francisco opuszcza Madryt, a z czasem również Hiszpanię, gdy korzystając z amnestii, wyjeżdża do Francji. Kwituje to z samozadowoleniem: „A jednak: ja, Francisco Goya, starzec niemalże osiemdziesięcioletni, przysnąłem za granicę jak szczygiełek, pocztowym dyliżansem!” (Dehnel 2011: 133). Emigracja nie doskwiera mu w sposób dojmujący – co najwyżej brak mu *corridy*, zaś słońce nie dorównuje temu w Madrycie, a kontakty z rodziną utrzymuje raczej sporadyczne, choć w ostatnim monologu przebija tęsknota. Dla Javiera wyjazd ojca miał być okazją do uwolnienia się spod jego wpływu. Potem tego samego oczekiwał po jego śmierci, jednak ojcowska władza nie wygasła nawet wtedy: „[...] i nagle okazało się, że minął rok, rok cały, a ja nie byłam ani odrobinę bardziej wolnym człowiekiem” (Dehnel 2011: 159).

* * *

Warto na koniec przywołać słowa Jacka Dehnela na temat własnej powieści:

[...] gdybyśmy mieli ją uznać za powieść rozliczeniową, która rozdaje kuksańce i poucza, to okazałoby się, że synów rozlicza nie mniej niż ojców; wszyscy mają tu swoje za uszami, ale i wszyscy są politowania godni, przygnieci tym gigantycznym systemem patriarchalnym. Systemem, który zaczyna się, symbolicznie, od Boga Ojca i jego panoszących się w Hiszpanii pracowników, z całą machiną inkwizycji: więzień, procesów i tak dalej, oraz od drugiego symbolicznego ojca, czyli króla, który też zresztą ma swoje problemy i zostaje zdetronizowany przez syna, zupełnie jak Saturn w micie... (Dehnel, Hajdysz 2011: b.s.)

Relacje opisane w *Saturnie* – zarówno możliwe do odczytywania w ujęciu Freudowskim, jak i Bloomowskim – należy nazwać skomplikowanymi i niełatwymi, jeżeli nie wręcz traumatycznymi. „Być przez całe życie niekochaną – to jeszcze trudniej niż być przez całe życie niekochanym” (Dehnel 2011: 35) – wyznaje Javier już na początku powieści, mówiąc o swojej matce. Problemy wynikające z kulturowo warunkowanych oczekiwań wobec płci nakładają się na konflikty międzypokoleniowe i artystyczne w rodzinie Goyów, a te z kolei dopełnia wyjątkowo burzliwa historia Hiszpanii tego okresu. W innym wywiadzie Dehnel stwierdza: „Książka o Goi [...] mówi przede wszystkim o grozie i dysfunkcyjności patriarchalnej rodziny, w której ojcowie nieustannie ranią synów, a synowie – ojców, bo nie mają kanałów komunikacyjnych; głuchota seniora rodu jest znakomitym symbolem tej niemożności. Goya, jego syn, wnuk i ich wspólna historia służą tylko za wehikuł, narzędzie, kostium” (Topolski 2010: b.s.).

Choć powieść Dehnela opowiada o czasach, wydawałoby się, odległych, jej bohaterowie mierzą się z problemami podobnymi do tych, które dotyczą współczesne rodziny. Oddanie głosu mężczyznom – podczas gdy w większości dzisiejszych sag rodzinnych głos mają kobiety – uwypukla różnicę, jaka zaszła w podejściu do tematyki rodzinnej i w modelu sagi. Nie trzeba bowiem obalać patriarchy, by pokazać jego dysfunkcyjność.

ROZDZIAŁ 6

KONTESTACJA MITU RODZINNEGO

„Fantazmaty sytuują się między mitami a stereotypami – dzielą więc cechy z jednymi i drugimi: bluźnierczość przekraczającą zakazy społeczne, ale i uspokojenie, ugodę, konformizm” – pisze Maria Janion (1991: 26). Utwory Tulli, Bator, Szostaka i Dehnela pokazują, że uczucia związane z byciem w rodzinie (frustracja, poczucie niedopasowania, żal czy wręcz trauma), z którymi na co dzień żyją bohaterowie omawianych tu utworów, ciążyą im o wiele bardziej niż bluźnierczość – być może źle widziana, lecz oczyszczająca.

Twórczość Magdaleny Tulli i splecenie w niej wątków rodzinnych z narracją (p)o Zagładzie wpisuje się w szersze zjawisko, które możemy obserwować w literaturze polskiej. Ten nurt rozliczeniowo-pogodzeniowy widoczny jest przede wszystkim w autobiograficznych utworach o tematyce rodzinnej, które możemy zaliczyć do sag nazywanych przeze mnie kontestacyjnymi, jeśli przyjmiemy ich szersze rozumienie. Proza Tulli zdaje się dla niego reprezentatywna, a jednocześnie jest w swojej poetyce bliżej fikcjonalności niż teksty Henryka Grynberga (pamiętniki) czy Ewy Kuryluk (*Frascati*, 2009). O ile tematyka Holocaustu pojawia się w wielu powieściach rodzinnych, również popularnych, to u Tulli ma ona znaczenie fundamentalne i zawąza na całym życiu rodzinnym bohaterek. Proza Kuryluk, podobnie jak Agaty Tuszyńskiej (*Rodzinna historia lęku*, 2005), jest tematycznie bardzo bliska temu, co proponuje Tulli, ale genologicznie usytuowana dalej od sagi fikcjonalnej – bliżej jej więc do dzieła Joanny Olczak-Ronikier, które można rozpatrywać zarówno jako literaturę, jak i mikrohistorię (zob. Lemann 2008: 178). Tego rodzaju teksty, w których talent opowiadacza beletryzuje rodzinne historie, mogłyby stanowić interesujący przyczółek dla opracowania rozszerzającego niniejsze ustalenia o literaturę niefikcjonalną. Pod względem silnego powiązania pamięci i dziedzictwa z życiem rodzinnym wpisują się one w pojemną formułę sagi kontestacyjnej.

Joanna Bator i Jacek Dehnel w wybranych przeze mnie powieściach reprezentują perspektywę kobiecego i męskiego niedopasowania – dzieci do świata rodziców i dziadków, jednostek do oczekiwań wspólnoty, współczesności do tradycji. W *Saturnie* prócz zawiedzionego pigmalionizmu i rozczarowującej męskości znajdujemy jeszcze inny rodzaj niedopasowania, mianowicie nieheteronormatywność. Nienazwane wprost uczucie, jakim powieściowy Francisco Goya darzył swojego przyjaciela, okazuje się rujnujące dla jego relacji z synem – czy gdyby nie wewnętrzna walka Goi z własnymi demonami i opresyjność kultury, Javier byłby szczęśliwszym dzieckiem? Niezależnie od odpowiedzi na to pytanie Dehnel

podejmuje temat bardzo ważny i marginalny dotychczas w rodzinnych narracjach, choć ubiera go w kostium historyczno-biograficzny. Tymczasem w popularnym *Domu nad rozlewiskiem* wyraźnie podkreśla się w trzecioplanowym wątku, że dwie kobiety tworzące wspólnotę to nic „wyuzdanego”, lecz czysta przyjaźń: „W miastach to niektóre kobiety tak robią ze sobą z wyuzdania! Wiem, bo ksiądz mówił. Z chuci i grzechu, a my z Zuzią to tak z miłości Bożej!” (Kalicińska 2005: 196; zob. Szybowicz 2009). Literatura popularna (o ile nie jest literaturą wprost adresowaną do czytelników zainteresowanych tematyką LGBT+) nie wydaje się gotowa na poszerzenie definicji rodziny tak, by obejmowała jej inne modele niż tradycyjne małżeństwo. Sagi rodzinne kontestacyjne wcześniej zaczynają sięgać po wątki i motywy wykraczające poza klasyczne układy ról¹⁸.

U Joanny Bator, podobnie jak w twórczości Sylwii Chutnik (*Kieszonkowy atlas kobiet*, 2008), Zośki Papużanki (*Szopka*, 2012) czy Aleksandry Zielińskiej (*Sorge*, 2019), do głosu dochodzą Polki – już nie tylko matki, ale również – matki, a przede wszystkim wolne jednostki. Danie im głosu i narzędzi do walki o własną podmiotowość jest jednym z najważniejszych osiągnięć tej literatury. Kontestacja patriarchy z jego nieaktualnym wzorcem życia rodzinnego, opresyjnym dla każdej ze stron, stanowi punkt wyjścia do pisania innych, być może szczęśliwszych historii. Warto przywołać słowa Agnieszki Mroziak, która chyba najlepiej uzasadnia potrzebę wyjścia z impasu spowodowanego tkwieniem przez kobiety w niepasujących do nich i archaicznych rolach Matek Polek:

Nie uważam, by ostatecznym celem „polemiki z Matką Polką” była demitologizacja tej figury dla samego aktu demitologizacji czy demaskacja stereotypu dla demaskacji jako takiej [...]. Moim zdaniem gra toczy się jednak o dużo wyższą stawkę: o tożsamość współczesnych Polek oraz ich rolę w zmieniającym się wciąż polskim społeczeństwie – rozdartym między obawą przed utratą odzyskanej niedawno narodowej tożsamości a nadziejami związanymi z przynależnością do europejskiej rodziny; między nostalgicznym odwoływaniem się do tradycji a oczekiwaniem na spełnienie obietnic (po)nowoczesności; między ufnością w powtarzalne do niedawna schematy historii a lękiem przed nieprzewidywalnością przyszłości i zrodzoną z tego lęku podejrzliwością wobec tego, co nowe, obce, inne (Mroziak 2012a: 109).

Umieszczenie powieści Wita Szostaka wśród sag rodzinnych może budzić wątpliwości, jednak problematyka rodzinna zaznacza się w *Chocholach* na tyle mocno, że nawet jeśli powieść wykracza poza ramy sagowości, wpisuje się w nurt

¹⁸ W przypadku utworów Joanny Bator, zwłaszcza powieści *Chmurdalia*, można mówić o „tożsamości z wyboru”, jak trafnie określa to Katarzyna Chmielewska (2011: 32), zaś po interesujące patchworkowe relacje (nie)rodzinne sięga choćby Beata Chomątowska w powieści *Andreowia* (2021).

kontestujący rodzinne mity. Krytyka nie dotyczy już tylko patriarchy, lecz idei Domu jako takiego i narodowo-ideowych fantazmatów wkraczających w życie rodzinne. Dom Chochołów, budynek latami scalany kawałek po kawałku i anektujący przyległości niczym dyplomatyczny agresor, w końcu się sypie. Jego fasada skrywa zbyt wiele konstrukcyjnych błędów i wieloletnich zaniedbań, a młode pokolenia nie chcą kontynuować dzieła, do którego nie są przekonane.

Pielęgnowane i przekazywane z pokolenia na pokolenie rodzinne mity i fantazmaty w omawianych sagach nie są dobrym dziedzictwem. Przypominają raczej „masę upadłościową”, do której Magdalena Tulli porównywała przeszłość naznaczoną wojną i Zagładą. Czy utwory tak dalekie od tradycyjnej sagi rodzinnej możemy określać tym mianem? Czy też nadszedł czas antysagi rodzinnej? Tym relacjom, nie tylko genologicznym, poświęcam ostatnią część – niebędącą zakończeniem mojej pracy, gdyż saga rodzinna jeszcze nie zniknęła.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

CZAS ANTYSAGI RODZINNEJ?

Wynika więc z tego, cośmy powiedzieli, że wypowiedzenie się artysty w takim czy innym rodzaju literackim – to nie coś stworzonego sztucznie, lecz coś wniesionego przez życie, coś wyrastającego z pnia życia duchowego twórcy, coś, co konsekwentnie wynika z istoty życia duchowego da się od wypadku do wypadku uzasadnić taką czy inną konstrukcją duchową twórcy.

Stefania Skwarczyńska (1933)

W przywołanych jako motto tej finałowej części słowach Stefani Skwarczyńskiej oraz w innych pracach autorki *Teorii listu* powraca zagadnienie osadzenia gatunku w życiu pozaliterackim. To kluczowa kwestia dla podejścia badawczego właściwego genologii kulturowej, ku której się skłaniam. Zajmując się sagą rodzinną w takim ujęciu, warto mieć bowiem na uwadze pytanie, jak literatura, w tym przypadku gatunek, wchłania społeczne doświadczenie i jak jest zależna od ewoluujących w czasie modeli rodziny.

Grzegorz Grochowski, prezentując pokrewne podejście do genologii, tak odczarowuje przedmiot swoich badań:

Gatunek nie jest algorytmem pozwalającym automatycznie wytwarzać poszczególne formy tekstowe, ale raczej rodzajem społecznej semiozy, otwartą i dynamiczną konstelacją dyrektyw. Uprzywilejowuje określone układy cech kompozycyjnych i stylistycznych, ale jedynie przez określenie ich jako mniej lub bardziej odpowiednich w danym kontekście, nie czyniąc z nich koniecznych, obowiązkowych komponentów. Odzwierciedla różne uwarunkowania kontekstowe, pozwalając podmiotowi odnosić się do stanu świadomości danej wspólnoty (Grochowski 2018: 320–321).

Czy można powiedzieć, że mamy do czynienia z dekompozycją projektu naukowej krytyki tekstów? Czy badanie strukturalnych komponentów gatunku wyklucza perspektywę kulturową lub odwrotnie?

Poetyka tradycyjnej sagi rodzinnej wyraźnie nie wystarcza już, by pomieścić zmiany, które zaszły w modelu rodziny. Można przypomnieć cechy przypisywane sagom rodzinnym, a następnie spróbować skonfrontować z wyłaniającym się z nich wzorcem gatunku najnowsze utwory o tematyce rodzinnej – widać

wówczas, że elementy, takie jak narracja czy kompozycja, wymykają się wcześniejszym ustaleniom. Niezmienione pozostają niektóre wyznaczniki genologiczne sagi, jak podporządkowanie fabuły opisowi dziejów jednego rodu lub, rzadziej, jednego bohatera na tle losów rodu i następstwa pokoleń, czas jako zasadniczy element struktury utworu czy obecność istotnego tła społeczno-historycznego. Trudno już jednak mówić o linearności fabuły, przewadze narracji auktorialnej czy „epickiej rozlewności narracji”, którą podkreślali badacze sag klasycznych. Czy można byłoby jednak stwierdzić, że nie możemy zaliczyć do zbioru sag powieści rodzinnej pisanej z perspektywy kilku pokoleń narratorów osobowych? Czy jeżeli akcja powieści zamyka się w kilku dniach, choć opowiada historię niemal całego rodu, uznamy ją za zbyt krótką na sagę? Podobne problemy dotyczą warstwy fabularnej, która w tradycyjnej sadze podlegała określonym regułom, a powracały w niej motywy i modele zachowań bohaterów. Warto przypomnieć: stopizowany motyw domu rodzinnego, podkreślanie wartości więzów krwi, miłości małżeńskiej i własności rodowej, sakralizacja gniazda rodzinnego, dialog i konflikt pokoleń, rytualizacja codzienności, pielęgnowanie tradycji, motyw drogi jako metafora wychodzenia z domu rodzinnego zarówno w znaczeniu moralno-społecznym, jak i bytowym. Nawet jeżeli wymienione elementy pojawiają się w analizowanych przeze mnie utworach, są albo zmodyfikowane, albo traktowane z ironią, albo wręcz wypaczone – tak choćby gniazdo rodzinne nie jest już ostoją, lecz więzieniem, a małżeństwo to nie uświęcony związek dwojga ludzi, tylko zawarty pod presją kontrakt, który ciąży obu stronom.

Jak celnie pisze Anna Skubaczewska-Pniewska: „Literatura zawsze «karmiła się» sobą, starsze formy gatunkowe w różny sposób przyczyniały się do narodzin nowych, których bez wiedzy o tej genezie nie sposób pojąć” (Skubaczewska-Pniewska 2001: 156). Wracamy do jednego z głównych dylematów genologii: co było pierwsze – gatunek czy dzieło? Czy możemy poszerzyć ramy sagi rodzinnej jako gatunku, czy też należy szukać nowego pojęcia, które pomieści najnowsze utwory o tematyce rodzinnej? Warto zauważyć przy tym, że w ostatnich latach powstawały w literaturze polskiej zarówno sagi rodzinne z wyraźnym pietyzmem odnoszące się do tradycyjnego modelu (i gatunku, i rodziny), jak i takie, które starały się go odwrócić lub przynajmniej podchodziły do niego z ostrożnością. Jak nieraz podkreślałam, proces uwalniania się spod władzy fantazmatu tradycyjnej polskiej rodziny widoczny jest w literaturze, a saga rodzinna może być dla nas całkiem wiarygodnym papierkiem lakmusowym tych przemian.

Saga na rozdrożu: konwencja/kontestacja

Choć należy zdawać sobie sprawę z karkołomności utrzymywania podziału na literaturę wysoką i popularną oraz z niedoskonałości takiego podejścia, posłużyłam się w przypadku najnowszych sag rodzinnych podobnym rozróż-

nieniem. Z analizy powieści rodzinnych wynika bowiem, że literatura popularna jest silniej osadzona w tradycji, wolniej i w mniejszym stopniu podlega zmianom, jakby nie do końca nadążała za przemianami społecznymi. Oczywiście są utwory sytuujące się gdzieś pośrodku, mające podwójny adres odbiorczy, jak *Rodzina O.* Ewy Anny Madeyskiej – stanowią one próbę dotarcia zarówno do czytelnika oczekującego od literatury określonych doznań i znanych sobie emocji (funkcja ewazyjna, ludyczna), jak i zilustrowania przemian, jakie zaszły w modelu rodziny do XXI wieku. Łączą, przynajmniej w założeniu, funkcję rozrywkową, edukacyjną, a także terapeutyczną. Twórczość środka, jak określa tego typu utwory Inga Iwasiów, „sięga do wzorca sagi, poprzez który opowiada o współczesności i pomaga ją zrozumieć” (Iwasiów 2008: 140). Badaczka pisze co prawda o tekstach o wyraźnie feministycznych korzeniach (m.in. Eriki Jong czy Krystyny Kofty), jednak owo spostrzeżenie wydaje się raczej holistyczne, dotyczy nie tylko obrazu kobiet w sagach rodzinnych, ale związku gatunku literackiego z życiem społecznym i rodzinnym w ogóle. Tak zwana proza środka łągodzi przejście od tradycyjnej sagi do czegoś, co nazwać by można antysagą.

Umberto Eco w jednym ze swoich esejów wspomina o sagach (telewizyjnych wprawdzie, jednak możemy odnieść te rozważania do literatury) jako jednej z odmian serii. „Zalew seryjności w dzisiejszych mass mediach (pomyślmy na przykład o takich gatunkach telewizyjnych jak opera mydlana, sitcom czy saga) zobowiązuje nas do wnikliwszego przemyślenia kwestii” (Eco 2012: 170) – pisze badacz, nawiązując do odrzucenia „seryjności” przez kulturę modernizmu. Czy w serii można dostrzec piękno analogiczne do piękna choćby wyrobów ceramicznych czy innego rzemiosła artystycznego? A może „rzemiosło artystyczne” to oksymoron? Pytania stawiane przez Umberta Eco okazują się wyjątkowo aktualne w kontekście moich badań, zwłaszcza w odniesieniu do sag powieściowych, które określam mianem konwencjonalnych. Podobnie jak w przypadku oglądania serialu, czytelnik czerpie przyjemność z powtarzalności schematu narracyjnego ukrytego pod pozorem opowiadania nowej historii. Podoba nam się to, co znamy. Lubimy to, co lubimy.

Przypadek sag konwencjonalnych – powtarzających wielokrotnie już opowiedziane schematy, służących rozrywce, w której przemycą się minimum treści edukacyjnych, mających zabawiać czytelnika (ang. *entertainment*) – sprawia, że powracamy do przemysłu kulturalnego z *Dialektyki oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorna oraz pytań Eco o możliwość nobilitacji kultury seryjnej w postmodernizmie. Czytelnik naiwny pozostaje uczestnikiem kultury, nawet jeżeli nie ma do niej krytycznego podejścia. Lekceważenie literatury popularnej w badaniach literaturoznawczych i szerzej – kulturowych pozbawiłoby nas ogromnych zasobów wiedzy na temat społeczeństwa. Powtórzmy słowa Jakuba Zdzisława Lichańskiego, badacza popkultury: „Literatura popularna wymaga zarówno od twórcy, jak i odbiorcy znajomości ludzi i świata, znajomości

pojęć, upodobań i skłonności ludzi” (Lichański 2018: 82), jest zatem bardzo istotna dla badania stanu ducha danego społeczeństwa. Świetnie sprzedające się kobiece sagi rodzinne wiele mówią o modelu rodziny, który znają Polacy i któremu wciąż ufają i hołdują, mimo ewolucji antropologicznej i coraz większej samoświadomości kobiet i mężczyzn. Pisząc o powieściach Katarzyny Grocholi czy Małgorzaty Kalicińskiej, podkreślałam znaczenie płynącego z tej literatury pocieszenia, jej funkcję terapeutyczną, ważną zarówno dla autorek, jak i czytelniczek. Można odrzucać tę twórczość jako bezużyteczną lub szkodliwą, bo powielającą niezdrowe stereotypy, jednak nie można odebrać jej popularności. „W erze statystyki masy są zbyt sprytnie, aby identyfikować się z milionerem na ekranie, i zbyt tępe, by choć na włos wylamywać się spod prawa wielkich liczb” (Adorno, Horkheimer 1994: 164) – czytamy w *Przemysle kulturalnym*. Podobny mechanizm dotyczy czytelniczek kobiecych sag rodzinnych: ich samoświadomość jest na tyle duża, by zdawały sobie sprawę z tego, że powieści te są reprodukcjami jednego schematu, a jednocześnie potrzeba wykroczenia poza znany schemat jest zbyt mała, by sięgać po utwory z grupy nazwanej przez mnie sagami kontestacyjnymi.

Jednakże dziś nieodzowne wydaje się odejście od podziału na „tępe masy” i świadomych krytyków sztuki „uprawiających umysł” (*cultura animi*) i zwrócenie się raczej ku postmodernistycznemu podejściu do zabawy, o którym pisze Eco. „Czymże jest poezja, która nie ocala” – pyta Czesław Miłosz i odpowiada: „Czytanką z panińskiego pokoju”. Powinniśmy więc porzucić owe czytanki zarówno jako czytelnicy, jak i badacze?

W rozważaniach na temat sag rodzinnych podkreślałam elementy, które pozwalają mówić w przypadku niektórych utworów o prozie środka, jak choćby o powieści Ewy Anny Madeyskiej. Utwory Małgorzaty Kalicińskiej z kolei nazwać można wprost „złą literaturą”. Jedne i drugie odnoszą się jednak do tego samego wzorca sagi rodzinnej – podobnie jak powieści Joanny Bator czy Jacka Dehnela, a także ogromna liczba mniej lub bardziej konwencjonalnych „sagowych” ujęć tematyki rodzinnej. Zestawienie wybranych utworów reprezentatywnych dla dwóch grup sag powieściowych – konwencjonalnych i kontestacyjnych – pozwala dostrzec zarówno to, jak współcześnie prezentuje się model sagi rodzinnej w stosunku do wzorca znanego choćby z *Buddenbrooków*. *Dziejów upadku rodziny*, jak i to, że mamy do czynienia z różnymi stadiami przepoczwarczeń tegoż modelu, funkcjonującymi równoległe i oddziałującymi na różne grupy odbiorców.

Chcąc porównać wspomniane dwie grupy utworów pod względem ich stosunku do najważniejszych cech gatunkowych sagi, można pokusić się o zbudowanie strukturalistycznej z ducha tabeli, użytecznej jednak, by wychwycić ważne (surowe i pozbawione w tej formie kontekstu) komponenty najnowszych sag:

Tabela 1. Zestawienie występowania podstawowych cech gatunku w dwóch grupach sag powieściowych

	Sagi powieściowe konwencjonalne	Sagi powieściowe kontestacyjne
Narrator	<ul style="list-style-type: none"> • Trzecioosobowy, auktorialny z elementami mowy pozornie zależnej (narracji personalnej) • Wszechwiedzący, swobodnie porusza się w czasie powieści, demonstruje wiedzę o bohaterach • Pierwszoosobowy, narracja z elementami pamiętników, listów 	<ul style="list-style-type: none"> • Pierwszoosobowy • Personalny • Trzecioosobowy, który ocenia i komentuje rzeczywistość powieściową
Narracja, sposób opowiadania	<ul style="list-style-type: none"> • Narracja najczęściej prowadzona linearnie • Pojawiają się retrospekcje, przeważnie <i>praesens historicum</i> • Pojawiają się gry językowe, zabawa językiem – tworzywo jest widoczne (funkcja poetycka) 	<ul style="list-style-type: none"> • Narracja nielinearna lub linearność zostaje zerwana; pokałkowana (krótkie formy), retrospektywna • Liczne i widoczne zabiegi stylistyczne, wykorzystanie środków poetyckich (m.in. metafory, alegorie, oniryzm, ironia, środki syntaktyczne) • Liczne nawiązania do innych gatunków i utworów literackich i użytkowych, intertekstualizm
Czas fabuły i czas akcji	<ul style="list-style-type: none"> • Czas jest ważnym elementem, wpływającym na strukturę utworu • Czas akcji może obejmować kilkadziesiąt lat i być przekrojem przez kilka pokoleń rodu lub obejmować krótszy czas, kilka lat lub dni, lecz wówczas pojawiają się retrospekcje albo wtrącone fragmenty opowiadające o poprzednich pokoleniach, np. w formie listu lub opowieści bohatera • Narracja niekiedy wykracza poza czas akcji powieści 	<ul style="list-style-type: none"> • Czas jest ważnym elementem, wpływającym na strukturę utworu • Czas akcji może obejmować kilkadziesiąt lat i być przekrojem przez kilka pokoleń rodu lub obejmować krótszy czas, kilka lat lub dni, lecz wówczas pojawiają się retrospekcje albo wtrącone fragmenty opowiadające o poprzednich pokoleniach, np. w formie listu lub opowieści bohatera • Narracja często wykracza poza czas akcji

Tabela 1 (cd.)

	Sagi powieściowe konwencjonalne	Sagi powieściowe kontestacyjne
Bohaterowie i relacje rodzinne	<ul style="list-style-type: none"> • Podporządkowanie fabuły opisiowi dziejów jednego rodu lub jednego bohatera na tle losów rodu i następstwa pokoleń • Bohaterowie charakteryzowani głównie w relacjach z innymi bohaterami • Zbiorowość ważniejsza niż jednostka • Podkreślenie istotności więzów rodzinnych i wartości moralnych • Wyeksponowanie żeńskiej linii rodu • Wszechobecne wątki romanсовые 	<ul style="list-style-type: none"> • Podporządkowanie fabuły opisiowi dziejów jednego rodu lub jednego bohatera na tle losów rodu i następstwa pokoleń • Wyeksponowanie płci – zwrócenie uwagi na płęć kulturową; zwykle przeważa wyeksponowanie linii żeńskiej • Bohaterowie charakteryzowani zarówno w relacjach z innymi bohaterami, jak i poprzez liczne monologi wewnętrzne, autocharakterystykę • Jednostka ważniejsza niż zbiorowość • Ujawnienie stereotypowości relacji damsko-męskich • Ukazanie opresyjności i konwencjonalności więzów rodzinnych
Tło społeczno-histeryczne	<ul style="list-style-type: none"> • Tło społeczno-histeryczne jest wyraźnie zarysowane • Historia ma wpływ na bohaterów, lecz toczy się nieco z boku • Przekrój przez najważniejsze wydarzenia z historii Polski; klisze, „wiązka stereotypów” • Uznawanie wagi Wielkiej Historii 	<ul style="list-style-type: none"> • Tło społeczno-histeryczne jest wyraźnie zarysowane • Historia bardzo silnie obecna w życiu bohaterów (piętnująca) • Demitologizacja narodu i ojczyzny • Historia ironicznie traktowana jako Wielka Historia – opozycja wobec mikrohistorii rodziny i bohatera • Podkreślenie wartości mikrohistorii

Źródło: opracowanie własne.

Tabela wydaje się dobrym rozwiązaniem, by zwrócić uwagę nie tylko na różnice w poetyce, choćby w strukturze narracyjnej, lecz także na wyeksponowanie zagadnień istotniejszych dla określonej grupy utworów. Jak zauważa Grzegorz Grochowski: „Kompozycyjno-stylistyczne ukształtowanie tekstu pozostaje podporządkowane celowi retorycznemu i morfologia tekstu nie musi być wyznacni-

kiem gatunkowym – ale może” (Grochowski 2018: 118). Tak zdaje się wyglądać właśnie przypadek sag. Jak łatwo zauważyć, wspólną i bardzo istotną cechą najnowszych powieści rodzinnych jest wyeksponowanie kobiecej linii rodu, związane zarówno ze zmianą fokalizacji, jak i zmianą perspektywy narracyjnej – auktorialny męski narrator ustępuje pola narratorce, pierwszoosobowej czy – jak u Joanny Bator – trzecioosobowej, ujawniającej swój stosunek do świata przedstawionego. „Większość sag, tak jak całość kultury, opiera się na męskim narradorze” – pisze Inga Iwasiów (Iwasiów 2008: 138), podkreślając ważkość zmiany, jaka nastąpiła w ostatnich latach. Nawet jeśli w pierwszej grupie sag wciąż znajdujemy auktorialnego narradora trzecioosobowego (coraz rzadziej), to przedstawia on losy danego rodu poprzez losy należących do niego kobiet. Idzie za tym zmiana paradygmatu: perspektywa matrylinearna sprawia, że odkrywamy inne aspekty opowieści o rodzinie – Wielka Historia, którą zaczyna się brać w cudzysłów albo traktować nieco ironicznie, staje się mniej istotna, ponieważ historia kobiet to liczne mikrohistorie. W przypadku powieści Dehnela możemy mówić zaś o historii inności, nieprzystosowania i rozczarowania – z perspektywy patrylinearnej.

Patrzmy zatem na rodzinę od wewnątrz, nie z zewnątrz jak na targaną wichrami dziejów jednostkę. W popularnych powieściach rodzinnych przejawia się to w sprowadzeniu historii Polski do serii podręcznikowych i gazetowych nagłówków, wydarzeń, które są każdemu znane i każdego dotknęły, bezpośrednio lub jako dziedzictwo poprzednich pokoleń. Świetnie widać to w trzytomowej sadze Albeny Grabowskiej, będącej przekrojem stu lat dziejów Polski: mamy tam wyraźnie zarysowane tło społeczno-historyczne, a wydarzenia wpływają na losy poszczególnych postaci, lecz autorka posługuje się kliszami, przy czym perspektywa kobieca dodatkowo osadza czytelnika w świecie, do którego przedostają się jedynie odpryski katastrof i dziejowych przemian. Jeszcze mniej Wielkiej Historii dopuszcza do swoich bohaterek Małgorzata Kalicińska – tam kobiety zamknięte są w bezpiecznej bańce na mazurskiej wsi, tworzą samowystarczalną mikrospołeczność.

O ile w pierwszej grupie sag makrohistorię traktuje się neutralnie, uznając jej wagę i akceptując konieczny wpływ na losy bohaterów, o tyle w sagach kontekstacyjnych zyskuje ona status piętna. Obarczani są nim bohaterowie, których nie dotknęły bezpośrednio choćby wojenne represje – taka jest bowiem natura ukazanych współcześnie relacji rodzinnych. Dziedziczymy, jak u Magdaleny Tulli czy Joanny Bator, przede wszystkim traumy i koszmary przeszłych pokoleń. W przypadku tej grupy utworów również mikrohistoria może okazać się ratunkiem, jednak najważniejsza jest historia jednostkowa. Wyzwolenie się spod władzy najpierw dziejów, a potem własnej rodziny stanowi warunek jeśli nie szczęścia, to przynajmniej wolności i komfortu decydowania o sobie.

Badając demografię utworów wybranych przeze mnie do analizy, można by dojść do następującego wniosku: trzy kobiety-autorki piszą swoje powieści na kanwie rodzinnych arcynarracji i niemal konwencjonalnie, a po drugiej

stronie zaś – choć wołałabym nie dokonywać tutaj ostrej polaryzacji i mówić raczej o pójściu krok dalej – znajdują się dwie kobiety i dwaj mężczyźni, piszący różnego typu sagi kontestacyjne. Nie można jednak stwierdzić jednoznacznie, że płeć autora jest tutaj jakimkolwiek wyznacznikiem stopnia konwencjonalności. By to zbadać, konieczne byłyby innego rodzaju obszerne dane i analizy, zaś efekt podziału na kobiece (w znaczeniu pisane przez kobiety) sagi konwencjonalne i mieszane (pisane przez autorów obojga płci) sagi kontestacyjne jest przypadkowy, wynikać może jedynie z drastycznej przewagi autorek na rynku literatury kobiecej. W miejsce wybranego przeze mnie *Stulecia Winnych* można by wskazać choćby dwie sagi napisane przez mężczyzn, mianowicie powieść *Trzy oblicza w lustrze* (2014) Wiktora Zborowskiego oraz cykl *Drogi do wolności* (2018) Stanisława Krzeмиńskiego. Zwłaszcza pierwsza wspomniana powieść, którą przeczytałam niedawno ponownie, tropiąc jakieś ślady „męskiego” pióra, mogłaby dość swobodnie stanowić przykład tych samych mechanizmów, które odkrywa trylogia Grabowskiej. Zmiana płci autora nie wniosłaby tutaj jednak żadnej nowej jakości – powieści Zborowskiego i Krzeмиńskiego (warto dodać, że Krzeмиński współtworzył serial telewizyjny *Drogi wolności*, a na podstawie *Stulecia Winnych* także powstał serial) są takimi samymi sagami konwencjonalnymi jak powieści Grabowskiej. Nieco trudniej byłoby znaleźć ekwiwalent powieści Małgorzaty Kalicińskiej, co jest również interesującym i otwartym polem do refleksji.

* * *

Konwencja i kontestacja wydają się dwiema drogami kompletnie do siebie nieprzystającymi, a jednak nieraz na siebie nachodzą, biegnąc równolegle. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z powieściami o podwójnym adresie odbiorczym, które lekko modyfikują formułę tradycyjnej sagi znanej czytelnikom, zaopatrując ją w wiedzę wynikłą z rozwoju feminizmu, badań genderowych i po prostu z koniecznej ewolucji życia rodzinnego. Utwory te stanowią naturalną kontynuację XIX-wiecznego modelu sagi, mocno czerpią z tej konwencji, są reprodukcjami jednego schematu ukrytego pod pozorami nowych opowieści. Z drugiej zaś strony znajdują się teksty, które również nawiązują do dziedzictwa gatunku, lecz korzystają z niego w sposób przewrotny, nierzadko dokonując dekonstrukcji znanych nam formuł i – jak choćby u Bator – ze swojsko brzmiącej gawędy, opowieści rodzinnej czynią krytyczny manifest, opowieść jednostki o dochodzeniu do własnej tożsamości, wolności i niezależności. Wprowadzają własną aksjologię i zdają się lepiej reprezentować współczesne style życia.

Zdaniem Przemysława Czaplińskiego, najnowsze utwory o tematyce rodzinnej nie przynoszą odpowiedzi na pytanie, jak radzić sobie z kryzysem, a jedynie krytykują istniejący obecnie model relacji:

W sensie potocznym „rodzina poroniona”, jak „poroniony pomysł”, oznacza, że może ona składać się z jednej kobiety i dziesięciu kotów albo dwóch kobiet wychowujących jedno dziecko, albo pary heteryków wychowujących nie swoje dzieci, albo niedoroslých dzieci opiekujących się niedojrzałymi rodzicami... Liczba kombinacji jest tu proporcjonalna w stosunku do defektów, jakie wykazała rodzina tradycyjna (Czapliński 2015: 399; zob. „Nowa Dekada Krakowska” 2014).

I rzeczywiście, tradycyjną rodzinę da się zastąpić lub zmodyfikować, tak jak w *Chmurdalii* Joanny Bator, jest to jakaś forma wyjścia z kryzysu, lecz spostrzeżenia Czaplińskiego nie są pozbawione podstaw: analizowane przeze mnie powieści z grupy kontestacyjnych sag rodzinnych zdają się koncentrować na dostrzeżeniu ułomności, postawieniu diagnozy i podjęciu próby uwolnienia się jednostki spod władzy rodziny (a narodu spod władzy fantazmatu tradycyjnej rodziny polskiej). Pozostaje pytanie, co dalej z rodziną jako taką. Obnażenie w literaturze mechanizmów, jakie doprowadziły do skostnienia instytucji rodziny, a następnie ukazanie różnego rodzaju patologii, opresyjności relacji rodzinnych to dopiero początek drogi. Wzorzec wielopokoleniowej rodziny zawiódł, podobnie, jak zawodzi model nuklearny, jednak we współczesnych sagach rodzinnych da się zauważyć tęsknotę za wspólnotą – może już niekoniecznie połączoną więzami krwi, ale za wspólnotą, która przywróci wiarę w modelowo reprezentowane przez rodzinę wartości. Taki kierunek widać w twórczości Bator, która nie skreśla przecież rodziny jako takiej, lecz pokazuje inne możliwości i radzi nie porzucić „ja” na rzecz „my”. Z zainteresowaniem będę obserwować dalszą drogę lub drogi sagi rodzinnej, a zacząć można od *Gorzko, gorzko* (2020) Joanny Bator, w którym pisarka powraca do poszukiwania korzeni – jakiegokolwiek by były. Być może opisany przeze mnie status genologiczny sagi jest tylko przystankiem i za jakiś czas zajdzie konieczność zrewidowania zawartych tutaj konkluzji, których nie uważam za ostateczne, a jedynie za funkcjonalne.

Antysaga rodzinna

Na końcu chcę zawrzeć jeszcze jedną refleksję natury genologicznej, nasuwającą się w związku z kontestacyjnymi tendencjami w najnowszej polskiej literaturze o tematyce rodzinnej, mianowicie – czy zasadne byłoby posługiwaniem się terminem antysaga rodzinna?

Niewiele powstało na gruncie polskiej genologii prac teoretycznych poświęconych zagadnieniu antygatunku¹. Najobszerniej pisali na ten temat językoznawcy,

¹ Na temat przemian gatunków i ich wzajemnego przenikania się w kontekście literackości pisał Edward Balcerzan (Balcerzan 1999, 2002, 2013). Warto pamiętać również o takich pojęciach, jak ortogatunek, paragatunek i metagatunek (Bednarek 2013) czy postgatunek (Florczyk 2019), które pojawiały się w badaniach nad tekstami kultury.

przede wszystkim Ewa Sławkowa (zob. Sławkowa 2009), ale nie tylko – zestawienia antyliteratury i metaliteratury dokonał Krzysztof Uniłowski (zob. Uniłowski 2009). Literaturoznawcy zajmowali się rzeczą jasną „antygatunkami”, o ile możemy do takich zaliczyć antypowieść (jako mniej rozpowszechnione określenie dla *nouveau roman*), antyutopię czy – w zupełnie innym sensie – parodię². Weronika Kostecka w inspirujący sposób zmierzyła się z baśnią w publikacji *Baśni postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, wprowadzając pojęcie antybaśni, ujawniając zabiegi służące współczesnieniu znanego gatunku, sparodiowaniu go czy też odwróceniu baśniowej aksjologii (zob. Kostecka 2014). Warto w tym miejscu przypomnieć również „sprzecznościową” koncepcję literackości, wyłożoną przez Edwarda Balcerzana³, którego zdaniem:

Na tym polega zarówno ich [twórców – dop. A.Z.] artystyczna wynalazczość, gdy pisarz staje się odkrywcą nowych antynomii, jak i wtórność wielu „literatur wyczerpania”, gdy literat korzysta z wynalezionych już sposobów budowania napięć (Balcerzan 2002: 23).

Ustalenia literaturoznawcy można by z powodzeniem odnieść do genologii i antygatunków, zwłaszcza gdy stwierdza:

² Jak pisze Anna Skubaczewska-Pniewska: „Parodie [...] można by uznać za reprezentacje gatunków, których wyznaczniki naśladują, przy założeniu, że w każdym systemie gatunkowym jest miejsce na takie «niepoważne» jego realizacje, albo – odpowiednio – za swoiste odmiany gatunkowe [...]. Więcej argumentów przemawia jednak, jak sądzę, za przyjęciem tezy o istnieniu gatunków-parodii” (Skubaczewska-Pniewska 2001: 146).

³ Badacz tak opisuje relację sprzecznościową w literaturze: „Z poczynionych wyżej obserwacji wynika, iż uniwersalnym wyróżnikiem literackości nie może zostać żadna konkretna, substancjalna właściwość tekstu, żaden jego fragment czy składnik z poziomu brzmień, obrazów, idei czy «miejsc» otwieranych innymi kluczami. Trzeba więc szukać kwalifikatora literackości gdzie indziej – w relacjach między składnikami tekstu. Otóż w licznych sporach na zajmujący nas temat powraca bodaj najczęściej relacja sprzecznościowa. Wydaje się ona nasamprzód jedynie energią niszczącą koncepcje konkurencyjne, zarazem energią zdradliwą, gdyż powoduje równie skutecznie samozniszczenie koncepcji nowych. Na każdy sposób na literaturę da się znaleźć bezpośredni «antysposób», każdy chwyt konstytuujący literackość – można zakwestionować poprzez ukazanie «antychwytu»; na każdą jakość odpowiada w tej grze «antyjakość»” (Balcerzan 2002: 19–20); „Istotą literackości jest bowiem relacja sprzecznościowa. Ścisłej – sieć takich relacji. Polega ona na uwyrażnieniu i jednoczesnym zawieszeniu obowiązującej poza sztuką słowa formalno-logicznej normy niesprzeczności (*lex contradictionis*), wedle której nie mogą być uznane za równocześnie prawdziwe dwa przeciwstawne sądy na temat tego samego przedmiotu, ujęte w tym samym trwaniu i w identycznym ukierunkowaniu” (Balcerzan 2002: 22).

Tak jak w pojęciu granicy w świecie literackim – przekraczanej przez postać, która wskutek przekroczenia staje się bohaterem, nie są z góry ustalone typy owych granic, ani metody przekroczeń, ani związane z tym niebezpieczeństwa; tak jak w teorii konfliktu fabularnego próżno by było szukać zamkniętego katalogu wartości i sytuacji konfliktogennych – tak i w sprzecznościowej koncepcji literackości celem jest model, relacja, zasada. Im więcej niespodzianek w ewolucji takiego modelu, tym większa jego zasadność teoretyczna. [...] szczególnie interesującą postacią literackości są napięcia między tym, co jawne (bezpośrednio dane w tekście i na pierwszy rzut oka bezwyjątkowo obowiązujące), a tym, co odrzucone i, wskutek odrzucenia, przypomniane (Balcerzan 2002: 23–24).

W pracach o charakterze genologicznym, które podejmują kwestię gatunków na różne sposoby intertekstualnych (Skubaczewska-Pniewska 2001), grających z tradycją, odwracających lub zawierających inne gatunki, powraca problem kwestionowania dotychczasowych form z powodu ich wyczerpywania się. Saga rodzinna w dotychczasowej formule także przestała mieścić powstający w ostatnich latach materiał literacki. Warto rozważyć więc dla niej rozszerzenie w postaci antysagi.

Próbę zdefiniowania antygatunku podjęła Ewa Sławkowa, charakteryzując go w następujący sposób:

W idei antygatunku zawiera się akt przekraczania norm danego gatunku, ostentacyjnego zaprzeczania jego regułom, czyli wszelka jawna innowacyjność gatunkowa. Antygatunek zatem w naszym rozumieniu przywołuje dany wzorzec gatunkowy, nawiązuje do niego, nosi jego „ślady”, ale jednocześnie pokonuje jego ograniczenia. W takim rozumieniu jest także pewną formą polemiki z tradycją genologiczną (szerzej: literacką) (Sławkowa 2009: 290).

Noszenie śladów wzorca gatunkowego przy jednoczesnym pokonywaniu jego ograniczeń wydaje się odpowiadać zapotrzebowaniu definicyjnemu drugiej grupy zanalizowanych przeze mnie sag rodzinnych. Wykorzystanie przez takich autorów, jak Joanna Bator czy Jacek Dehnel, formuły tradycyjnej opowieści rodzinnej do zdemaskowania tego, jak utrwała ona zastane w kulturze i nierzadko opresyjne wzorce relacji, zachowań i postaw, uprawnia do interpretowania ich utworów jako antysag rodzinnych. Zarazem są one sagami rodzinnymi – i nimi nie są. Wciąż mamy do czynienia z podporządkowaniem fabuły opisowi dziejów jednego rodu lub jednego bohatera na tle losów rodu i następstwa pokoleń, czas stanowi nadal ważny element wpływający na strukturę utworu, a tło społeczno-historyczne pozostaje wyraźnie zarysowane, a zatem szkielet wzorca gatunkowego został zachowany. Zyskał on jednak, inaczej niż we współczesnych sagach popularnych, potencjał krytyczny wobec dawnego modelu z racji, po pierwsze, modyfikacji w obrębie struktury utworu, po drugie zaś – z powodu prze wartościowania, które nastąpiło w podejściu do głównego tematu, czyli relacji

wewnątrz rodziny, relacji rodzina–jednostka (a raczej jednostka–rodzina) oraz rodzina/jednostka–historia. Jak słusznie zauważa Grzegorz Grochowski: „Natężenie odautorskich przekształceń może iść tak daleko, że czasem powstaje swoista realizacja *à rebours* – tekst określający swą tożsamość poprzez ostentacyjne odrzucenie reguł, przywoływanych zarazem w tle wypowiedzi” (Grochowski 2018: 131). Badacz jako egzemplifikacje takiej realizacji „na opak” wymienia *Bankiet* oraz *Zbrodnię z premedytacją* Witolda Gombrowicza, utwory dokonujące demaskacji poprzez zdeformowanie gatunku wyjściowego do granic możliwości rozpoznania. Saga kontestacyjna, potencjalnie antysaga, również dekonspiruje swój pierwowzór gatunkowy jako manifestację naiwnego oglądu świata i zderza go z przekraczającą jego ramy problematyką, wyrażając sensy niezwiązane z nim wcześniej – afirmację przekształca w gorzką krytykę.

Można by się jednak zastanawiać, wracając do definicji autorstwa Sławkowej, czy w przypadku potencjalnych antysag spotykamy się z wystarczającą ostentacyjnością, z dość jawną innowacyjnością wobec pierwowzoru gatunkowego. Skubaczewska-Pniewska podkreśla, że odmówić samodzielności można formom, których rola gatunkotwórcza jest nikła, a same reprezentacje literackie posługują się różnymi technikami intertekstualnymi (zob. Skubaczewska-Pniewska 2001: 147). Rzecz jasna, wspomniane powieści o rodzinie przekraczają normy modelu i stanowią polemikę z tradycją genologiczną, lecz nie robią tego w sposób tak oczywisty, jak wielu bardziej konserwatywnych genologów mogłoby oczekiwać⁴. W części poświęconej teoriom gatunków pisałam na temat podejścia prototypowego i kulturowego oraz o ich wadach i zaletach. Warto przypomnieć jeszcze raz, za Romą Sendyką, że nie ma tekstów rządzących się prawami wyłącznie jednego gatunku (Sendyka 2010b: 263). Powieść Joanny Bator czy cykl Magdaleny Tulli może być zarówno antysagą, jak i czerpać z innych tradycji genologicznych. Pozostawanie w gorsecie konwencji i trzymanie się sztywnych ram gatunkowych nie pozwoliłoby badać wielu współczesnych utworów literackich.

⁴ Ryszard Koziołek tak pisał o *Drachu* (2014) Szczepana Twardocha, nazywając go antysagą: „Dwa rody o pięknych, twardych nazwiskach (a jak ładnie zabrzmiały w ustach francuskich czytelników): Magnor i Gemander dostarczają bestii treści swojego życia przez prawie trzy wieki. *Drach* to jednak antysaga. Wszystkie wydarzenia dzieją się równocześnie, co przypomina powtarzane formuły w rodzaju: «Czternaście lat później, ale w tym samym czasie». Rozwojem fabuły nie rządzi chronologia, lecz wir. Wyobraźmy sobie na jego brzegu dwa przeciwległe punkty. To oddaleni od siebie o połowę XX w. Josef Magnor i jego prawnuk Nikodem Gemander. Zasysani przez bestię, wirują coraz ciaśniej, a wraz z nimi dwie wielkie konstelacje innych postaci” (Koziołek 2014: b.s.). Koziołek zwraca uwagę na ważne odstępstwo od klasycznej formuły sagi, czyli nielinearność. Analizując utwór, można by odnaleźć więcej elementów łączących *Dracha* z powieścią rodzinną i ich reinterpretacji czy odwróceń.

Antysaga rodzinna nie byłaby pierwszym pojęciem zawierającym przedrostek „anty-” i odnoszącym się do najnowszej literatury polskiej o tematyce rodzinnej. Tak o „antybiografii” Wojciecha Kuczoka *Gnój* (2003) pisał Przemysław Czapliński:

Zakłócenie transmisji kulturowej w kolejnych powieściach o rodzinie apatycznej przybiera postać rozrywania związku między przedmiotem opowieści i konwencją. [...] Podtytuł nadany przez Kuczoka to zakłócenie komunikacyjne, które odsyła do zakłócenia rozwojowego. „Antybiografię” rozumieć można jako biografię, która nie powinna była się wydarzyć (zaprzeczenie „bios”), jako opis, który zawiera elementy nienadające się do upublicznienia (zaprzeczenie „grafii”) i jako określenie narracji, z której nie może wyłonić się żaden wartościowy wzorzec opowiadania o życiu (zaprzeczenie biografii). [...] Musimy, w obliczu opisywanego życia, przededefiniować autobiografię, powiększyć jej pojemność, by pomieściła opisywane antydziecieństwo (Czapliński 2015: 394–395).

Postulat wysunięty przez badacza, a zapoczątkowany nadanym przez Kuczoka podtytułem *Antybiografia*⁵, dotyczy znów niemieszczenia się materiału w jego, upraszczając, formie formalnej. W najnowszych sagach rodzinnych wymieniane m.in. przez Danutę Szymonik (zob. Szymonik 1987, 1994, 1999, 2003) wartości uległy odwróceniu – pozostanie jednostki w gnieździe rodzinnym, mającym niegdyś wyłącznie pozytywne konotacje, nie gwarantuje już szczęścia ani nie zapewnia poczucia bezpieczeństwa. Sielskie dzieciństwo stało się antydziecieństwem, przedwczesnym wejściem w dorosłość.

Podsumowując rozważania na temat antygatunkowości drugiej gałęzi ewolucji sagi rodzinnej, można stwierdzić, że są przesłanki ku temu, by utwory o krytycznym potencjale stanowiły antycypację powstania antysagi jako nie tyle kontynuacji, co odwrócenia znanego nam gatunku literackiego. Choć na razie można zgodzić się z twierdzeniem Czaplińskiego o braku nowego pozytywnego wzorca, w krytyce najnowszych reprezentacji powieści rodzinnej widać perspektywę dalszego rozwoju gatunku – lub jego schyłek i nowe otwarcie.

Drogi opowieści rodzinnej

„W każdym razie, patrząc z grubsza, pobieżnie na ten pejzaż tematów, trzeba się zgodzić z tezą, iż saga jest gatunkiem tyleż literackim, ile życiowym. Tak się składa, że żyjemy sagą. Lub staramy się ją przewyciężyć” – pisze Inga Iwasów (2008: 138), której słowa wybrzmiewają w tle moich rozważań od samego początku. Saga rodzinna rzeczywiście okazuje się gatunkiem interesującym zarówno genealogicznie,

⁵ Podobnie sytuacja ma się z „nie-pamiętnikiem” Halszki Opfer, czyli utworem *Katata* (2009).

jak i życiowo. Obserwowanie jej przemian na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci skłania do refleksji także nad naszą zmienną wizją rodziny i domu rodzinnego. Z jednej strony obserwujemy, co należy podkreślić, dalsze „życie” sagi: literatura popularna kontynuuje tradycyjną linię gatunku, pielęgnuje zastane w niej wartości, ale zarazem lekko modyfikuje formułę, uwspółcześniając ją w miarę potrzeby i być może dając asumpt do dalszych przeobrażeń. Druga strona medalu to właśnie „przezwyciężanie” sagi reprezentowane przez utwory, które można by rozpatrywać jako antysagi. Te dwie ścieżki biegną w najnowszej polskiej literaturze równoległe, oddziałując na siebie, a niekiedy przecinając się w tzw. twórczości środka.

Zbadałam jedynie wycinek materiału, jaki można by umieścić w zbiorach „sagowości”. Wystarczy wspomnieć o ogromnym potencjale utworów niefikcyjnych (biografie, kronik rodzinnych) albo znajdujących się na pograniczu – wspomnień, w których niedostatki pamięci czy wiedzy niweluje beletrystyczny talent opowiadacza, a także o licznych utworach „sagujących”⁶ marginalnie, zahačzających o tematykę rodzinną. Pozostawiam także cały zasób utworów nawiązujących do sag staroskandynawskich, a więc opowieści, często fantastycznych, o losach bohaterów, ich drodze do samopoznania i walce dobra ze złem; nie sposób w jednym miejscu zanalizować wszystkich odgałęzień gatunku o tak daleko sięgających korzeniach i bogatej historii. Z pewnością samym powieściom rodzinnym można by poświęcić więcej należnej uwagi – trzeba zgodzić się choćby z opinią, że nadal brakuje odpowiedniej metodologii do badania problematyki kobiecej w literaturze popularnej⁷, a popularne sagi pisane przez kobiety dostarczyłyby mnóstwa materiału badaczom zainteresowanym tematem. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na te utwory, które niuansują ostry podział na literaturę wysoką i niską.

* * *

W czasie, gdy piszę te słowa, ukazały się kolejne z pewnością warte uwagi sagi rodzinne. *Gorzko, gorzko* (2020) Joanny Bator, *Andreowia* (2021) Beaty Chomątowskiej i *Rozrzucone* (2021) Liliany Hermetz to tylko trzy ważne powieści, które

⁶ „Teoria przeszła od zdefiniowania tego, czym jest forma autobiograficzna, ku uznaniu, że autobiografizowanie rozlewa się po kulturze i jest jednym z trwałych, wpływowych sposobów wyrażania każdego doświadczenia, każdej idei. Przez analogię więc byłoby sagowanie [...]” (Iwasiów 2021: b.s.).

⁷ Jak pisze Elżbieta Korolczuk: „Jednym z problemów, na które natrafia badacz/ka, chcąc dokonać analizy reprezentacji kulturowych, jest kwestia wyboru metodologii, bowiem jak piszą wspomniane już autorki «do badania problematyki kobiecej w kulturze popularnej brakuje zarówno metodologii, jak i w zasadzie dziedziny, która mogłaby się tym zajmować». Najbardziej adekwatne okazują się badania z zakresu *gender studies* [...]” (Korolczuk 2019: 123).

zostały ostatnio opublikowane i wnoszą do moich ustaleń wymagające odnotowania elementy. O jednej z nich, *Andreowii*, tak pisała Inga Iwasiów, odnosząc się do proponowanego przeze mnie podziału na sagi konwencjonalne i kontestacyjne:

Chomątowska wybiera ścieżkę narracyjną niegęsto zaludnioną, a więc nie rozbudowuje, nie kontestuje i nie przemienia opowieści rodzinnej w rachunek krzywd oraz nieodbytych terapii, lecz przetwarza ją satyrycznie, gromadzi nieliczną kolekcję wątków, anegdot, z których każdy mógłby zostać wykorzystany w osobnym utworze – dramacie, kryminale, piosence (Iwasiów 2021: b.s.).

Czy minął już czas rodzinnych, międzypokoleniowych rozliczeń? Z pewnością nie, lecz pojawiają się w literaturze najnowszej utwory budujące swoją antysagowość w subtelniejszy sposób. W powieści Chomątowskiej, określanej mianem „rodzinnej szopki krakowskiej”⁸, do której autorka nawiązuje zresztą w mottach, mamy więc nie tylko perspektywę bohatera walczącego z kryzysem tożsamości i męskości, ale i galerię nieco groteskowych postaci, których perypetie, opowiedziane innym językiem, mogłyby stanowić materiał na rodzinny dramat. Andrzej snuje jednak swoją autobiograficzną opowieść, umieszczając ją niejako w sąsiedztwie prac konkursowych z cyklu „Mężczyzna na zakręcie”, nadesłanych do jego redakcji, i nie odmawiając sobie autoironii. O swojej rodzinie bohater *Andreowii* także opowiada lekko, czasem siląc się na wejście w rolę wszechwiedzącego narratora, a czasem oddając głos innym, w tym swojej babce Filomenie:

Podekscytowana przygodą, w noc poprzedzającą wyjazd do Warszawy po raz pierwszy od dawna nie mogła zasnąć. Niech zresztą opowie o tym własnymi słowami, jak robiła wielokrotnie, gdy byłem dzieckiem (Chomątowska 2021: 34).

Babka Filomena, mówiąca basem i zwana Guciem, matka parająca się układaniem horoskopów, dziadek zwany Redaktorem i nieznany ojciec są postaciami sagi osadzonej w Krakowie, mieście innym niż Kraków Wita Szostaka, niemającym tak silnych konotacji mityzacyjnych, ale równie ważnym dla bohaterów. Choć u Chomątowskiej także „rzecz w końcu dzieje się w epoce, w której historia robi z ludźmi, co chce, i świat zachwiany w posiadach nie może odzyskać pionu” (Chomątowska 2021: 75), narrator prowadzi czytelników przez losy pokoleń, Historię pozostawiając w tle. Ani ona, ani rodzina nie stają się źródłem cierpień, choć w opowieści Andrzeja jest miejsce również na gorycz, zwłaszcza wtedy, gdy mężczyzna mówi o relacjach z matką („Gdy ona notowała hosę, ja – besę, jakbyśmy istotnie byli bykiem i niedźwiedziem na jakiejś miłosnej giełdzie” – Chomątowska 2021: 242) albo gdy pojawia się wątek jego zainteresowania kolegami.

⁸ Strona wydawcy: *Wielka Litera*, <https://wielkalitera.pl/sklep/literatura-piekna-polska/andreowia-ksiazka/> (dostęp: 30.01.2022).

Andreowia jest powieścią ważną w kontekście „sagowości” także dlatego, że pokazuje siłę relacji międzyludzkich, niekoniecznie motywowanych i utrwalanych więzami krwi. Jak zauważa Iwasiów:

[...] nielojalności i zdrady zostają tu opowiedziane nie jako dramaty, lecz jako okazje do zawarcia nietypowych sojuszy. „Rodziny z wyboru” mają się dobrze już w połowie XX wieku. Przy okazji następuje odczarowanie przeszłości – epoki świętoszków i hipokrytów, wywołujących sentymentalną zadumę (Iwasiów 2021: b.s.).

Daleko stąd jeszcze do pełnej wolności, ale zarówno w tej powieści, jak i w *Gorzko, gorzko* Bator czy w *Rozrzuconych* Hermetz widać już zejście z drogi uprzywiłejowanego głosu nadrzędnego – czy to narratora wszechwiedzącego, czy patriarchalnej kultury, czy Wielkiej Historii – i zwrot ku rozmaitej wielogłosowości.

Joanna Bator w *Gorzko, gorzko* narratorką czyni najmłodszą z pokolenia kobietę, która staje się archiwistką i biografką swojej rodziny – spisuje losy matki, babki i prababki, odtwarzając je na podstawie ustaleń prywatnego detektywa, znalezionych w gazetach artykułów, opowieści ludzi i własnych wspomnień, a nawet z pewnym udziałem spirytysty. Ukryta w domu karteczka staje się niemal baśniową wróżbą z przeszłości:

Schowaj ją dobrze, Bazyl Ochęduszek dotknął swojej piersi tam, gdzie bije serce i moja babcia wepchnęła zwitek pod sukienkę. [...] Po powrocie Barbara włożyła kartkę w *Pana Tadeusza*, który od zawsze stał w narożnej serwantce, oparty o bezużyteczną ponemiecką wazę do zupy. Tam na mnie czekała za górami, za lasami z przydasiek (Bator 2020: 595).

Narratorka powieści stara się nie oceniać bohaterki swojej historii – ani prababki Berty, która zabiła własnego ojca i obeszła się z jego ciałem jak ze świńską tuszą; ani babki Barbary, która ciało agresywnego partnera ukryła w wekach; ani matki Violetty, która przez całe życie szukała tego, czego akurat nie miała, nie bacząc na innych; ani Kaliny, czyli siebie samej, o której łatwiej czasem pisać w trzeciej osobie. Wie, że dopowiada ich historie i wypełnia luki, choćby na podstawie fotografii: „Gdy wieś w Górach Kamiennych, wąska jak rysa wydrapana palcem boga na skraju tego, co niedługo miało stać się Polską Ludową, przechrzczą na Unisław Śląski, ani Hansa Kocha, ani jego córki Berty już tam nie będzie. Ktoś jednak zostanie, by pamiętać” (Bator 2020: 290). Pod koniec powieści Kalina stwierdza:

Skończyłam spisywać historię naszej rodziny, ale nie uważam jej za kompletną i dopowiedzianą, bo żadna taka nie jest. Nic nie poradzę na nieobecność Violetty. Nie będzie pięknego pojednania i happy endu, ale mam nadzieję, że się go nie spodziewaliście, znając trochę nas cztery (Bator 2020: 646).

Wbrew słowom narratorki w powieści Bator brzmi pojednawczy ton, a bohaterka odnajduje spokój, mimo że fizycznie nie spotkała się z matką. Poznaje ojca, po-

rządkuje stary rodzinny dom, spotyka mężczyznę, którego przodkowie również mają udział w jej historii, i planuje otwarcie kawiarni Nowa Bunia, nazwanej na cześć babki. Takie zakończenie wydaje się spełniać kryteria „happy endu” na tyle, na ile to możliwe, by zachować równowagę między sagą rodzinną a baśnią. Andrzej Juchniewicz widzi w tym finale „należną kobietom porcję spełnienia i satysfakcji” (Juchniewicz 2021: b.s.), które objawiły się wreszcie w czwartym pokoleniu.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno spostrzeżenie Juchniewicza, który w recenzji *Gorzko, gorzko* pisze:

Bator udało się napisać powieść, która mimo spełniania warunków koniecznych do określenia jej mianem sagi, przekracza horyzont oczekiwań publiczności literackiej lasej na pulpę z nijakimi dialogami, które pozostawiają wiele do życzenia nie tylko pod względem merytorycznym, lecz również redakcyjnym, płaskimi postaciami i pozbawionymi językowej ekwilibrystyki opisami, a także schematem fabularnym, który w każdej kolejnej książce staje się coraz bardziej przewidywalny i nużący (Juchniewicz 2021: b.s.).

Z tym głosem zdaje się korespondować recenzja Sylwii Góry:

W losach tych czterech bohaterek może się przejrzeć wiele z nas. Jest to bowiem saga, która pokazuje nam kobiecość z wielu perspektyw: kochanki, córki, matki, wojowniczką, marzycielką, idealistką, realistką, ale przede wszystkim taką, która nie gloryfikuje macierzyństwa i poświęcenia (Góra 2021: b.s.).

Czy *Gorzko, gorzko* można nazwać sagą środka? Sagą zarówno popularną, jak i przekraczającą ramy gatunku dzięki krytycznemu potencjałowi i oddaniu głosu kobietom, które „realizowały sny o rodowej potędze” (Szot 2020: b.s.)? Z pewnością swobodną grą z czytelnikiem ze strony Joanny Bator jest zamieszczenie na końcu powieści przepisu na hekele autorstwa Berty Koch. Magdalena Frindt (2021: b.s.) widzi w tym mrugnięcie do bohaterów związanych z kulinariami (niekiedy w makabryczny sposób), a ja dodałabym do tej interpretacji – mrugnięcie do czytelników prozy np. Małgorzaty Kalicińskiej. U autorki trylogii mazurskiej przepisy kulinarne pełniły funkcję dziedzictwa przekazywanego z pokolenia na pokolenia, ważnego tym bardziej, że gotowanie i jedzenie stanowiło formę terapii, rozwiązywało problemy, łagodziło konflikty. W *Gorzko, gorzko* kulinarny finał nabiera innego znaczenia – można go odczytywać jako symbol brania losu we własne ręce i walki kobiet o szczęście.

Liliana Hermetz także oddaje głos kobietom⁹ – w *Rozrzucanych*, choć wcieliła się w narratorkę znającą i losy, i myśli postaci, pozwala im opowiadać tak, jak

⁹ Warto wspomnieć, że Liliana Hermetz jest autorką *Alicyjki* (2014) – poruszającej temat trudnych relacji matki i córki, wyróżniającej się eksperymentalną formą powieściowo-teatralną.

potrafią, ponieważ przez całe lata milczały. Język okazuje się w powieści medium tym ważniejszym, że w dużej mierze określającym tożsamość kobiet rozrzucanych po świecie, przede wszystkim przez okrutną historię, ale i przy udziale własnej rodziny. Narracja jest wielowarstwowa, a przekazanie głosu postaciom nie sprowadza się jedynie do przytaczania ich wypowiedzi. Rozdziały z dopiskiem *Wysłuchana* to te części utworu, które w całości należą do Marysi-Irène i są opowiedziane jej językiem, pełnym francusko-alzackich wtrąceń, charakterystycznych błędów językowych, składniowych przestawek, mającym swoją melodię. Rozpoznawalne są również fragmenty poświęcone Kseni, zwłaszcza *Jeden dzień z życia Kseni* – rozdział w całości oddający rytm dnia i życia bohaterki, zaczynający się od słów „Ksenia budzi się o piątej” (Hermetz 2021: 57), po których następuje kilkustronicowe zdanie, szczegółowo opisujące kolejne wykonywane przez kobietę czynności, tak proste i typowe dla wiejskiego życia. Hermetz korzysta również z innych sposobów, by być bliżej swoich bohaterów:

Tymczasem w la Pologne śmierć rozpanoszyła się na dobre. Najpierw zabrała Anię, matkę Marty. Potem Janka, którego kiedyś Roland nazywał Jamesem Deanem. Spoczął na cmentarzu w Prazniku i nawet ksiądz go pochował i wyprowadził trumnę z domu, choć do kościoła trumny nie wpuścił, bo jednak bez przesady. Nie dość, że Janek pił, to w kościele był chyba ostatni raz z małą Lalą! Sąsiad Latoń prostował i przekonywał księdza, że to nie całkiem prawda. Był przecież na pogrzebie matki, Anastazji. Ale czy to się liczy? A poza tym to już nie ten sam ksiądz (Hermetz 2021: 225).

Narracja w wielu fragmentach, takich jak właśnie przywołany, choć trzecioosobowa i niekiedy wyraźnie prowadzona z dużej perspektywy czasu, zbliża się do relacji kogoś, kto bohaterów doskonale znał albo był jednym z nich, albo też spędził z nimi tak wiele czasu, że przejął ich sposób postrzegania świata i wyrażania myśli – Polska jest więc „la Pologne”, Janek, nazwany Jamesem Deanem, pozostaje nim dla czytelnika już do końca powieści, a panujące na wsi reguły obyczajowe wydają się oczywiste. Hermetz nie wartościuje przy tym i nie faworyzuje żadnej grupy, ani mieszkańców małej wioski na Kresach, ani Ukraińców czy Francuzów, choć na protagonistkę powieści zdaje się wyrastać Maria, czyli Marysia, Irène lub Madame, różnie określana zależnie od swojego okresu życia i bohatera przejmującego narrację. Narracja *Rozrzuczonych* przywodzi na myśl narrację *Piaskowej Góry* Bator: jest prowadzona przez narratora empatycznego, będącego blisko postaci, przy czym u Hermetz jeszcze silniejsza wydaje się jego służebna wobec bohaterów rola.

Przyjęta przez Lilianę Hermetz strategia oddawania głosu bohaterkom wydaje się tym istotniejsza, że *Rozrzuczone* dotyczą tematów bardzo trudnych. Jak pisze Adam Woźniak:

Tym razem rodowód traumy jest wojenny. Za zdeterminowaną zaszłością wojennymi można by uznać w gruncie rzeczy większość akcji *Rozrzuconych*, lecz uwikłanie to najdobitniej daje o sobie znać w historii Marysi. Jej wywózka do obozu pracy stanowi rodzinne tabu, do momentu, gdy okazuje się, że do Niemiec wysłana została w zamian za męża jednej z ciotek, a cała akcja zaplanowana została właśnie przez krewną. Historia ta pozostaje niewypowiedziana przez większość utworu, oskarżenia nie padają wprost, ale prawda wciąż wisi między bohaterami. Trauma związana z koniecznością tragicznego wyboru (w przypadku Anastazji) i obozowym życiem (w przypadku Marii) przekracza rodzinny język i skazuje kolejne pokolenia na wieczne niedogadanie. Rodzinna historia wstydu okazuje się natomiast – jak u Tuszyńskiej – rodzinną historią lęku (Woźniak 2021: b.s.).

Matrylinia, będąca osią sagi Hermetz, mogłaby stanowić punkt wyjścia do napisania historii o *stricte* rozliczeniowym charakterze i poetyce, po jaką sięga choćby Magdalena Tulli. *Rozrzuczone*, mimo że opowiadają o niewyobrażalnych traumach wojennych (obóz pracy, eksperymenty paramedyczne, morderstwo) i głębokim żalu, są pełne niedopowiedzeń i uzmysławiają, że często język okazuje się zawodnym medium. Pokazanie jego niewystarczalności stanowi nie tylko przejaw chęci oddania głosu milczącym przez lata kobietom, ale i świadomości na temat uprzywilejowanej pozycji, z jakiej mówimy dziś o wydarzeniach z przeszłości, które nas bezpośrednio nie dotknęły.

Powieść Hermetz jest również swego rodzaju rozliczeniem z polskością: mierzy się z przekonaniem Polaków o nich samych i o innych, ze stereotypami i kompleksami. Jak zauważa Marta Zdanowska: „Autorka świadoma polskiego mitotwórstwa wyciąga z ironią na światło dzienne całe rekwizytorium romantyzmu – od Mickiewicza po Marię Janion – tak boleśnie nieprzydatne przy zarabianiu pieniędzy na emigracji” (Zdanowska 2021: b.s.). W *Rozrzuconych* polskie gniazdo rodzinne, choć wytęsknione, okazuje się nierzadko zbyt odległe, by do niego wrócić.

Powieści Joanny Bator, Beaty Chomętowskiej i Liliany Hermetz dowodzą, że w analizowanym przeze mnie gatunku wciąż tkwi potencjał – i krytyczny, i badawczy. Droga do wolności nie jest ukończona, to ledwie rozpoczęty proces, a kolejne sagi rodzinne wciąż powstają, demonstrują nowe możliwości, w sposób twórczy czerpiąc z tego, co już znane. Agata Kula stwierdza:

Można powiedzieć, że polska literatura pisząca o rodzinie – taka, która nie obiera tematyki rodzinnej za tło, ale pozwala się jej napędzać: ulega jej, a przy tym twórczo ją przekształca – jest naznaczona myśleniem Gombrowicza. Przedzieranie się do własnej tożsamości przez zasieki form, nieustające przegrywanie walki z niechcianym dziedzictwem skazuje na pesymizm i samotność (Kula 2013: 32).

Każda forma walki z opresją sprawia, że jednostka skazuje się niejako na banicję – sprzeciw przynosi tylko częściową ulgę, ponieważ wciąż brakuje recepty na to, co po wyzwoleniu. Czym jednak jest rodzina bez rodzinnych uczuć? Jeżeli znana nam formuła nie sprawdza się, a zamiast poczucia bezpieczeństwa daje poczucie osaczenia, należy szukać nowej. Nawet jeśli oznacza to kryzys znanej nam narracji. Warto pamiętać – parafrazując słowa Ágnes Heller – że pracując nad arcynarracjami o rodzinie, pracujemy nad samą rodziną.

BIBLIOGRAFIA

Analizowany materiał literacki

- Bator Joanna (2010), *Piaskowa Góra*, W.A.B., Warszawa.
- Bator Joanna (2012), *Chmurdalia*, W.A.B., Warszawa.
- Dehnel Jacek (2011), *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*, W.A.B., Warszawa.
- Grabowska Albena (2014), *Stulecie Winnych. Ci, którzy przeżyli*, t. 1, Wydawnictwo Zwierciadło, Warszawa.
- Grabowska Albena (2015a), *Stulecie Winnych. Ci, którzy walczyli*, t. 2, Wydawnictwo Zwierciadło, Warszawa.
- Grabowska Albena (2015b), *Stulecie Winnych. Ci, którzy wierzyli*, t. 3, Wydawnictwo Zwierciadło, Warszawa.
- Kalicińska Małgorzata (2006), *Dom nad rozlewiskiem*, Zysk i S-ka, Poznań.
- Kalicińska Małgorzata (2007), *Powroty nad rozlewiskiem*, Zysk i S-ka, Poznań.
- Kalicińska Małgorzata (2008), *Miłość nad rozlewiskiem*, Zysk i S-ka, Poznań.
- Madeyska Ewa Anna (2017), *Rodzina O.*, Znak Literanova, Kraków.
- Szostak Wit (2010), *Chochoty*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.
- Tulli Magdalena (2011), *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa.
- Tulli Magdalena (2014), *Szum*, Znak Literanova, Kraków.

Dopowiedzenia

- Bator Joanna (2020), *Gorzko, gorzko*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Chomętowska Beata (2021), *Andreowia*, Wielka Litera, Warszawa.
- Hermetz Liliana (2021), *Rozrzucone. Powieść*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Opracowania i konteksty

- Adamczewska Izabella (2011), „Krajobraz po Masłowskiej”. *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*, Primum Verbum, Łódź.
- Adorno Theodor W., Horkheimer Max (1994), *Przemysł kulturalny*, [w:] M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, tłum. przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.
- Arcimowicz Krzysztof (2013), *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa.

- Arendt Hannah (2007), *Wprowadzenie w politykę*, [w:] tejże, *Polityka jako obietnica*, red., wpraw. J. Kohn, tłum. W. Madej, M. Godyń, posł. P. Nowak, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Ariès Philippe (2010), *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Artwińska Anna (2015), „Odrodziły się traumy z czasów Zagłady”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. 25.
- Arystoteles (1979), *O rodzeniu się zwierząt*, tłum., wstęp, komentarz, skorowidz P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Arystoteles (2005), *Polityka*, tłum., oprac. L. Piotrowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa.
- Autobiografia* (2009), red. M. Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Bachelard Gaston (1975), *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatariewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bachofen Johann Jakob (2007), *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Bachtin Michaił (1970), *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bachtin Michaił (1975), *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Gorenio, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Bachtin Michaił (1982), *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa.
- Badinter Élisabeth (1993), *XY. Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, wstęp M. Janion, W.A.B, Warszawa.
- Badinter Élisabeth (1998), *Historia miłości macierzyńskiej*, tłum. K. Choiński, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Balbus Stanisław, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj. Praca zbiorowa*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2000.
- Balcerzan Edward (1999), *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Balcerzan Edward (2002), „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, „Przestrzenie Teorii”, nr 1.
- Balcerzan Edward (2013), *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Baran Bogdan (1988), *Saga Heideggera*, Papiaska Akademia Teologiczna, Kraków.
- Bartmiński Jerzy (2012), *Jak opisywać gatunki mowy?*, „Języka a Kultura”, t. 23, *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*, red. A. Burzyńska-Kamieniecka.
- Bartoszyński Kazimierz (1991), *Konstrukcje czasu w literaturze polskiej XX wieku (Szkice syntetyczne)*, [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości*, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Barzycka-Paździor Agata (2019), *Ojcostwo w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. Szkice z dziejów rodziny galicyjskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Bator Joanna (2001), *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Bator Joanna, Czapliński Przemysław, Malińska Magdalena (2010), *Czy silne dobro jest możliwe? O „Piaskowej Górze” i „Chmurdalii” rozmawiają Joanna Bator, Przemysław Czapliński i Magdalena Malińska*, „Res Publica Nowa”, nr 11–12.
- Beauvoir Simone, de (2014), *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Bednarek Magdalena (2010), *Backlash po polsku – czyli jak wiedźmy znad rozlewisk polują na męża*, „Czas Kultury”, nr 5.
- Bednarek Magdalena (2020), *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Bednarek Zbigniew (2013), *Kategorie genologiczne ortogatunku, paragatunku i metagatunku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 20, nr 2.
- Bernhard Thomas (2004), *Wymazywanie. Rozpad*, tłum. S. Lisiecka, W.A.B., Warszawa.
- Bloom Harold (2002), *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Bogacz Józef (2008), *Rodzinne narracje wokół psychozy*, [w:] *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bogusławski Marcin (2014), *Po co gejowi normy?*, „Internetowy Magazyn Filozoficzny HYBRIS”, nr 25, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/35551> (dostęp: 04.08.2021).
- Bolecki Włodzimierz (2018), *Literackie historie kultury*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Borkowska Grażyna (1996), *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Borkowska Grażyna (2005), *Rodzina mityczna – archetypy rodzinne w literaturze polskiej XIX wieku (z rzutem oka na wiek następny)*, [w:] *Rodzina – prywatność – intymność. Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim. Zbiór studiów*, red. D. Kałwa, A. Walaszek, A. Żarnowska, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Borowczyk Jerzy, Skibski Krzysztof (2017), *Brak wiary w istnienie świata? Opowieść Magdaleny Tulli o pewnej matce i córce z Peerelem w tle*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 65, z. 1.
- Bourdieu Pierre (2004), *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Brzóstowicz-Klajn Monika (1998), *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań.
- Brzóstowicz-Klajn Monika (2011), *Świat rodziny i świat rzeczy*, [w:] *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Brzuchowska Zofia (2006), *Powieść rodzinna* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Budrowska Bogusława (2000), *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wydawnictwo Funna, Wrocław.
- Budrowska Kamila (2000), *Kobieta i stereotypy: obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.

- Budrowska Kamila (2004), *Powieść, cykl narracyjny, opowiadanie – postmodernizmu gatunki niemożliwe*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Burke Peter (2008), *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, tłum. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Buryła Sławomir (2012), *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, nr 10.
- Burzyńska Anna (2002), *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie”, nr 1/2.
- Butler Judith (2002), *Is Kinship Always Already Heterosexual?*, „A Journal of Feminist Cultural Studies” Vol. 13, No. 1, <https://read.dukeupress.edu/differences/article-abstract/13/1/14/60500/Is-Kinship-Always-Already-Heterosexual> (dostęp: 05.08.2021).
- Cambridge Advanced Dictionary* (2013), ed. C. McIntosh, Cambridge University Press, Cambridge.
- Castells Manuel (2008), *Siła tożsamości*, tłum. S. Szymański, red. M. Marody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Chmielewska Katarzyna (2011), *Hydra pamiątek. Pamięć historyczna w dekompozycji*, [w:] *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Chodorow J. Nancy (1979), *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley.
- Chodorow J. Nancy (1999), *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Chołuj Bożena (1992), *Matka Polka i zmysły*, „Res Publica Nowa”, nr 3.
- Chołuj Bożena (2001), *Matki i ich władza we współczesnej literaturze niemieckiej*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Cisowska Beata (2011), *Idylliczny obraz rodziny w powieściach Małgorzaty Musierowicz*, [w:] *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Collier Jane Fishburne, Rosaldo Michelle Zimbalist, Yanagisako Sylvia (2007), *Czy rodzina istnieje? Nowe ujęcia antropologiczne*, tłum. A.M. Ostrowska, [w:] *Gender. Perspektywa antropologiczna*, t. 1, *Organizacja społeczna*, red. R.E. Hryciuk, A. Kościańska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Collins Cobuild English Dictionary* (1995), ed. J. Sinclair, Harper Collins Publishers, London.
- Cudak Romuald, Ostaszewska Danuta (2007), *Polska genologia literacka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Czapliński Przemysław (2001), *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czapliński Przemysław (2003), *Kobiety i duch tożsamości*, „Opcje”, nr 3 (50).
- Czapliński Przemysław (2004a), *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czapliński Przemysław (2004b), [rec.] Olga Tokarczuk, *Ostatnie historie*, „Gazeta Wyborcza”, nr z 24.09, <https://wyborcza.pl/7,75517,2299093.html> (dostęp: 13.06.2022).

- Czapliński Przemysław (2009a), *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, W.A.B., Warszawa.
- Czapliński Przemysław (2009b), *Sny rodzinne. O powieści Wojciecha Kuczoka i prozie efektu rodzinnego*, „Kresy”, nr 1–2.
- Czapliński Przemysław (2015), *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Czermińska Małgorzata (1978), *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] *Przeźreń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Czermińska Małgorzata (2000), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Czernecka Julita (2011), *Wielkomiejscy single* [e-book], Wydawnictwo Poltext, Warszawa, <https://repozytorium.uni.lodz.pl/handle/11089/5077> (dostęp: 02.08.2021).
- Czerska Tatiana (2008), *Historia rodziny – rodzina w historii*, [w:] *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Czerska Tatiana (2011), *Między autobiografią a opowieścią rodzinną: kobiece narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Czesko-polski słownik terminów literackich (2006), red. J. Baluch, P. Gierkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Darska Bernadetta (2009), *Przytłoczone zwyczajnością*, „Kresy”, nr 1–2.
- Darska Bernadetta (2012), *Matka i córka, dziewczynka i kobieta*, „Twórczość”, nr 1 (794).
- Darska Bernadetta (2013), *Śledztwo i pleć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, Wydawnictwo Oficynka, Gdańsk.
- Darska Bernadetta (2014), *Kobiecego literatury popularna* [hasło], [w:] *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Darska Bernadetta (2016), *Złudzenie tworzenia. O tzw. popularnej prozie kobiecej*, „Opcje”, nr 1–2.
- Darska Bernadetta (2017), *Czy popularna powieść kobieca może być powieścią społecznie zaangażowaną? Kilka refleksji o tematach, gatunkach i stereotypach*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2 (20).
- Dąbrowski Stanisław (1974), *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk.
- Dehnel Jacek (2009), *Mażeństwo na wyczerpaniu*, „Krytyka Polityczna”, nr 16–17.
- Dehnel Jacek, Hajdysz Magdalena (2011), *Pisanie to nie masaż stóp*, „Gazeta Wyborcza”, nr z 3.04.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (2017), *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. 1, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Dom. Perspektywy i znaczenia* (2011), red. K. Kokot, A. Ładyżyński, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław.
- Domańska Ewa (1994), *Historia feminizmu i feministyczna historia*, „Odra”, nr 7–8.

- Duda Maciej (2015), *Powieść kobieca u progu XXI wieku*, [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.
- Duden *Deutsches Universalwörterbuch* (2015), bearb. W. Scholze-Stubenrecht, I. Pechschek Dudenverlag, Berlin.
- Dunin Kinga (2004), *Czytając Polskę*, W.A.B., Warszawa.
- Dunin-Wąsowicz Paweł (2013), *Fantastyczny Kraków*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Dwojnych Anna (2014), *Pożegnanie z Rysiem, czyli nowa twarz starych polskich seriali obyczajowych*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn.
- Dybel Paweł (2000), *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Dybel Paweł (2006), *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Dynkowska Julia (2016), *Ekfrazja jako apokryf. O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya” Jacka Dehnela*, [w:] *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Dziadak Milena (2012), „Chocholy” Wita Szostaka – antyrecenzja albo wrażenie, „reflektor. Ogólnopolskie czasopismo kulturalne rodem z Katowic”, nr z 2.07, <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2012/07/02/chocholy-wita-szostaka-antyrecenzja-albo-wrazenie/> (dostęp: 09.09.2019).
- Dziewit-Meller Anna, Grzela Remigiusz, Laparus-Mikulska Joanna, Plebanek Grażyna, Tubylewicz Katarzyna (2014), *Na czytelnym dniu*, „Krytyka Polityczna”, nr z 15.02, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/na-czytelnym-dniu/> (dostęp: 24.01.2022).
- Dzwonkowska-Godula Krystyna (2015), *Tradycyjnie czy nowocześnie? Wzory macierzyństwa i ojcostwa w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Eco Umberto (2012), *Innowacja w seryjności*, [w:] tegoż, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, tłum. J. Wajs, W.A.B., Warszawa.
- Eliade Mircea (1992), *Świat, miasto, dom*, [w:] tegoż, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków.
- Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* (2014), red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Engels Fryderyk (1949), *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane*, t. 2, Książka i Wiedza, Warszawa (brak nazwisk tłumaczy).
- Estés Clarissa Pincola (2001), *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, tłum. A. Cioch, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Families in Ageing Societies. A Multi-Disciplinary Approach* (2004), ed. S. Harper, Oxford University Press, New York.
- Fidelis Małgorzata (2015), *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, W.A.B., Warszawa.

- Filipowicz Halina (1993), *Przeciw „literaturze kobiecej”*, „Teksty Drugie”, nr 4/5/6.
- Flaker Aleksander (2001), *Cykl jako zaprzeczenie powieści*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Flandrin Jean-Louis (1998), *Historia rodziny*, tłum. A. Kuryś, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Florczyk Tomasz (2019), *Gatunkowe poszukiwania we współczesnej kulturze zaangażowanej. Kilka uwag na temat „Patriotyzmu jutra” duetu Siksa*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 1.
- Foucault Michel (1998), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Fowler Alastair (1982), *Kind of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford.
- Freud Sigmund (1986), *Pisarz i fantazjowanie*, tłum. M. Leśniewska, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, wyb. S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Freud Sigmund (1997), *Romans rodzinny neurotyków*, [w:] S. Freud, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Freud Sigmund (2009), *Dostojewski i ojcostwo (1928 [1927])*, [w:] S. Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Friedan Betty (2012), *Mistyka kobiecości*, tłum. A. Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Frindt Magdalena (2020), „Poruszała się w osobliwym rozdwojeniu na siebie i kogoś”. Joanna Bator powraca w mistrzowskim stylu, „Wprost”, nr z 25.12, <https://www.wprost.pl/kultura/10402659/porusza-sie-w-osobliwym-rozdwojeniu-na-siebie-i-kogos-joanna-bator-powraca-w-mistrzowskim-stylu.html> (dostęp: 29.01.2022).
- Frydrychs Anna (1965), *Problematyka roman-fleuve (powieści-rzeki)*, rozprawa doktorska, Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego.
- Frydrychs Anna (1967), *Problemy roman-fleuve (powieści-rzeki)*, „Biuletyn Polonistyczny”, z. 28.
- Gajewska Agnieszka (2004), „Macierzyństwo” – prezentacja pojęcia w dyskursie feministycznym w Polsce, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków.
- Gajewska Agnieszka (2008), *Hasło: feminizm*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Gajewski Wojciech (2007), *Dom i domostwo w Ewangeliach na tle badań nad kościołami domowymi*, [w:] *W kręgu badań przeszłości życia rodzinnego*, t. 1, red. B. Stawoska-Jundziłł, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.
- Galant Arleta (2010), *Zakochane bez pamięci. Szkic do lektury współczesnych kobiecych „narracji rodzinnych”*, „FA-art”, nr 1–2.
- Galant Arleta (2013), *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Galant Arleta (2018), *Zwroty krytyczne. Studia i szkice nie tylko o literaturze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Garncarek Emilia (2019), „Doświadczenia macierzyństwa i praktyki żalu” – o żalowaniu macierzyństwa w polskim dyskursie internetowym, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 71.

- Gawlik Karolina (2015), *Jeśli mąż ma kochankę, to nie jest wyłącznie jego wina. Rozmowa z Albeną Grabowską*, „Polska”, nr 14.
- Gawron Agnieszka (2016), *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Gawron Agnieszka (2020), *Matrifokalność a literackie dyskursy dziecięcej niepełnosprawności – wokół książek „Żeby umarło przede mną” Jacka Hohuba i „Kto ukradł jutro?” Olgi Ptak*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 63 (135), z. 3.
- Geertz Clifford (1998), *O gatunkach zmaconych*, tłum. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków.
- Gemra Anna (1998a), *„Kwiaty zła” na miejskim bruku. O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Gemra Anna (1998b), *Literatura popularna – literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Gender. Perspektywa antropologiczna*, t. 1, *Organizacja społeczna* (2007), red. R.E. Hryciuk, A. Kościańska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Geny, kultura i ewolucja człowieka. Synteza* (2009), red. L. Stone, P.F. Lurquin, wpraw. L.L. Cavalli-Sforza, tłum. W. Branicki, W. Więckowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Giddens Anthony (2001), *Socjologia*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gil Joanna (2019), *Rozpad wspólnoty a tożsamość zadana – „Chocholy” i „Fuga” Wita Szostaka*, [w:] *W stronę wspólnotowości*, red. D. Barłowski i in., Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Gilmore David D. (2001), *Mizoginia, czyli męska choroba*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Głowiński Michał (2013), *O gatunkach literackich – po latach*, [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Goffman Erving (2010), *Analiza ramowa*, tłum. S. Burdziej, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków.
- Goldstein Piotr (2016), *Wizerunek kobiety w filozofii Platona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Gosk Hanna (2005), *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Gosk Hanna (2011), *Fantazmat i fetysz ojczyzny w najnowszej prozie polskiej*, [w:] *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*, red. J. Wierzejska, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa.
- Gosk Hanna (2019), *Przemoc (w) opowieści. Ze studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Góra Sylwia (2021), *Z tajemnicą im do twarzy. O książce „Gorzko, gorzko” Joanny Bator*, „Kultura Liberalna”, <https://kulturaliberalna.pl/2021/06/29/sylwia-gora-recenzja-joanna-bator-gorzko-gorzko/> (dostęp: 28.01.2022).

- Grabowska Magdalena (2018), *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Graff Agnieszka (2000), *Poetyka polskiego patriarchy*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Greenblatt Stephen (2006), *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, tłum. M. Lorek i in., red. K. Kujawińska-Courtney, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Grochowski Grzegorz (2018), *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Gromkowska-Melosik Agnieszka (2019), *Kobiecość jako źródło społeczno-kulturowych niepokojów. Kryształizacje i rozproszenia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Grzemska Aleksandra (2020), *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Gulanowski Jacek (2011), *Poszukiwane, odnajdywane, utracone, nieodnalezione. Przedstawienia domu i rodziny w komiksie*, [w:] *Dom. Perspektywy i znaczenia*, red. K. Kokot, A. Ładyżyński, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław.
- Heimskringla Snorriego Sturlusona. Wstęp* (2019), red. A. Waśko, J. Morawiec, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Heller Ágnes (2005), *Europejskie arcynarracje o wolności*, tłum. A. Lipszyc, „Przegląd Polityczny”, nr 69.
- Hennard Dutheil de la Rochère Martine (2010), *Metamorfozy Kopciuszka...*, tłum. A. Arno, „Przekładaniec”, nr 22–23.
- Hirsch Marianne (2010), *Żaloba i postpamięć*, tłum. K. Bojarska, [w:] *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Historia ojców i ojcostwa* (1995), red. J. Delumeau, D. Roche, tłum. J. Radożycki, M. Paoletti-Radożycka, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Historia życia prywatnego* (2005), t. 1–5, red. P. Ariès, G. Duby, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Hoff Dagmar, von (2003), *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien.
- hooks bell (2013), *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Hryciuk Renata E., Korolczuk Elżbieta (2012), *Wstęp. Pożegnanie z Matką Polką?*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Hryciuk Renata E., Korolczuk Elżbieta (2015), *Konteksty upolitycznienia macierzyństwa i ojcostwa we współczesnej Polsce*, [w:] *Niebezpieczne związki. Macierzyństwo, ojcostwo i polityka*, red. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

- Illouz Eva (2015), *Hardkorowy romans. „Pięćdziesiąt twarzy Greya”, bestsellery i społeczeństwo*, tłum. J. Konieczny, wstęp A. Długolecka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Inteligencja emocjonalna. Fakty, mity, kontrowersje* (2008), red. M. Śmieja, J. Orzechowski, tłum. rozdz. 4, 5, 9 M. Sekerdej, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Irigaray Luce (2000), *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Araszkiewicz, eFKA, Kraków.
- Irigaray Luce (2001), *I jedna nie ruszy bez drugiej*, tłum. A. Araszkiewicz, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Irigaray Luce (2003), *Rynek kobiet*, tłum. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1.
- Irigaray Luce (2010), *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Iwasiów Inga (1994), *Ślady porządków represywnych*, „Pełnym Głosem”, nr 2.
- Iwasiów Inga (2002), *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Iwasiów Inga (2003), *Gender, tożsamość, stereotypy*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Iwasiów Inga (2008), *Gender dla średnio zaawansowanych*, W.A.B., Warszawa.
- Iwasiów Inga (2015), *Kobieta czytająca – wczoraj, dziś i jutro*, [w:] *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Iwasiów Inga (2017), *Zranienia, relacje, iluzje*, [w:] *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. A. Grzemska, I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Iwasiów Inga (2018), *W granicach herstorii. Korekta kanonu jako teoria i jako praktyka czytelnicza*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Wydawnictwa Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Iwasiów Inga (2021), *Sagownia*, „Dwutygodnik”, nr 3, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9444-sagownia.html> (dostęp: 30.12.2021).
- Izdebska Agnieszka (2014), *Opowieści o „miastach odzyskanych” – proza Stefana Chwina, Pawła Huellego, Joanny Bator i Ingi Iwasiów*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 5.
- Jabłkowska Joanna (2008), *Rozliczenie z narodowym socjalizmem w literaturze austriackiej*, [w:] *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych*, red. I. Hübner i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Jabłkowska Joanna (2012) *KKK & Matka Polka. Obecne – nieobecne. Modele kobiecości w polskiej i niemieckiej kulturze*, [w:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 3, *Paralele*, red. R. Traba, H.H. Hahn, współpr. M. Górny, K. Kończal, tłum. J. Górny i in., Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Jabłoński Daniel (2001), *Zarys wiedzy o rodzinie, małżeństwie, kohabitacji i konkubinacie: perspektywa antropologii kulturowej i ogólnej*, Adiaphora, Olsztyn.
- Jakowska Krystyna (2001), *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.

- Jakowska Krystyna (2005), *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Jakowska Krystyna (2011), *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Jakuboszczak Agnieszka (2016), *Rodzina i rodzinność szlachcianek wielkopolskich w XVIII wieku. Perspektywa kobieca*, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.
- Janiak Alicja (2015), *Wychowanie dziecka w pedagogii Janusza Korczaka*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin.
- Janicka Iwona (2006), *Kohabitacja a małżeństwo w perspektywie psychologicznej: studium porównawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Janion Maria (1991), *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa.
- Janion Maria (2006), *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (1992), *Gombrowicz – ucieczka z rodzinnego domu*, [w:] tegoż, *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo PEN, Warszawa.
- Jaxa-Rożen Hanna (2005), *Kontestacja i banal. Feminizm w kulturze współczesnej*, Wrocławskie Wydawnictwo Naukowe Atla2, Wrocław.
- Jawor Anna (2018), *Intymność cenzurowana. Panika moralna wokół rodziny na przykładzie rodzin nieheteronormatywnych w Polsce* [e-book], Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Jeziarska Agnieszka (2016), *Macierzyństwo a gwałt – „Cudzoziemka” Marii Kuncewiczowej i trylogia wałbrzyska Joanny Bator*, „Conversatoria Litteraria”, t. 10.
- Johnson Mark (2015), *Znaczenie ciała: estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Juchniewicz Andrzej (2021), *Z sągą jej do twarzy (Joanna Bator: „Gorzko, gorzko”)*, „art-PAPIER”, nr 412.
- Julkowska Violetta (2018), *Historie rodzinne. Narracje – narratorzy – interpretacje*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz.
- Kaczyński Paweł (2009), *Rodzina w literaturze stanisławowskiej. Motywy – konwencje – poglądy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Kałwa Dobrochna (2001), *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej. Dylematy środowisk kobiecych*, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kraków.
- Kaniewska Bogumiła (2001), *Między cyklem a powieścią*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Kaniewska Bogumiła (2010), *Cykliczność w powieści*, [w:] *Cykle i cykliczność*, red. A. Kiezuń, D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Karolak Sylwia (2015), *Utwory o matkach i córkach. Kobiecte narracje postmemorialne*, „Politeja”, nr 35.
- Karwowska Bożena (2011), *Matka Polka i jej wielokulturowe dzieci albo fantazmaty i fetysze polskiej kobiecości. Wygnańcze macierzyństwo w opisie polskich powojennych pisarek emigracyjnych*, [w:] *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*, red. J. Wierzejska, T. Wójcik, A. Zieniewicz, współpr. M. Czermazowicz, A. Kwaśniewska, P. Rosół, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa.

- Key Ellen (2005), *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa.
- Kępa Ewa (2012), *Historie wydobyte z cienia. Autobiograficzne relacje starszych kobiet oraz aneks (na który składają się biografie starszych mieszkank Bielska Podlaskiego)*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Kępa Jacek (2016), *Sacrum i profanum w twórczości Thomasa Manna*, [w:] *Antropologia kultury mieszczańskiej*, red. J. Ławnikowska-Koper, L. Rożek, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa.
- Kiejzik Lilianna (2012), *Kobiety w filozofii. Filozofowie o kobietach. Eseje subiektywne*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra.
- Kisielewska Alicja (2009), *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków.
- Klich-Kluczevska Barbara (2015), *Rodzina, tabu i komunizm w Polsce 1956–1989*, Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, Kraków.
- Klonowska Barbara (2012), *Gender & Genre: o „płci” gatunków literackich*, [w:] *Oblicza płci. Literatura*, red. M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Kłosińska Krystyna (1999), *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo eFKA, Kraków.
- Kłosińska Krystyna (2003), *„Janka” Gabrieli Zapolskiej. Patriarchat i miłość. Rodzinny grobowiec*, [w:] *Godność i styl. Prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*, red. M. Kisiel, współudz. P. Majerski, Z. Marcinów, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kłosińska Krystyna (2010), *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kłusek Olivia (2016), *Prawda o kobiecie – feminizm i trywializacja w kobiecej prasie segmentu luksusowego w Polsce*, „Media Biznes Kultura”, nr 1.
- Kochanowski Jacek (2004), *Fantazmat zróżnicowany: socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Korczak Janusz (2017a), *Prawo dziecka do szacunku*, Rzecznik Praw Dziecka, Warszawa.
- Korczak Janusz (2017b), *Teoria a praktyka: artykuły pedagogiczne (1919–1939)*, red. H. Kirchner, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Korolczuk Elżbieta (2009), *„Naturalna więź”? Wizerunki relacji matka–córka w wybranych tekstach polskiej kultury popularnej*, [w:] *Kobiety, feminizm, demokracja, wybrane zagadnienia z seminarium IFiS PAN z lat 2001–2009*, red. B. Budrowska, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.
- Korolczuk Elżbieta (2012), *Ciało z ciała matki? Konstruowanie macierzyństwa i seksualności w kontekście międzypokoleniowym*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Korolczuk Elżbieta (2019), *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Korsmeyer Carolyn (2008), *Trudne przyjemności*, [w:] *teje, Gender w estetyce. Wprowadzenie*, tłum. A. Nacher, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Korwin-Piotrowska Dorota (2011), *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Kostecka Weronika (2014), *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa.
- Kościańska Agnieszka (2012), *Twórcze odgrywanie Matki Polki i Matki Boskiej. Religia a symbolika macierzyńska w Polsce*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Kotlarska-Michalska Anna (2010), *Rodzinne role kobiet*, [w:] *Kobiety w polskiej transformacji 1989–2009. Podsumowania, interpretacje, prognozy*, red. M. Frąckowiak-Sochańska, S. Królikowska, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Koziołek Ryszard (2001), *Ciąża w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza. Próba lektury feministycznej*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Koziołek Ryszard (2014), *Śląska bestia*, „Tygodnik Powszechny”, nr z 1.12.
- Krajewska Joanna (2014), *Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań.
- Kralkowska-Gątkowska Krystyna (2011), *Męskość, dojrzałość, ojcostwo w powieści drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kraskowska Ewa (2000), *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Kraskowska Ewa (2001), *Kilka uwag o powieści kobiecej*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasilowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Kraskowska Ewa (2003), *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.
- Kraskowska Ewa (2007), *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.
- Kraskowska Ewa (2015), *Z dziejów badań nad polskim pisarstwem kobiet*, [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.
- Kraskowska Ewa (2018), *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX – projekt syntezy*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Kraskowska Ewa, Filipowicz-Tokarska Ksymena (2011), *Sarmatyzm, płęć, feminizm*, [w:] *Nowoczesność i sarmatyzm*, red. P. Czapliński, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Krzak Zygmunt (2007), *Od matriarchatu do patriarchatu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa.
- Kuhn Anna K. (1988), *Christa Wolf’s Utopian Vision from Marxism to Feminism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kula Agata (2013), *Rodzinna szopka*, „Tygodnik Powszechny”, nr 10.

- Kulesza Dariusz (2013), *Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku*, [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Kurkiewicz Juliusz (2010), *Joanna Bator: saga na opak*, „Gazeta Wyborcza”, nr z 1.06.
- Kusiak Alicja (1995), *O kobiecej historiografii*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, nr 1–2.
- Kuska Wojciech (2020), *Językowo-kulturowa kreacja rodziny w powieściach Wiesława Myślińskiego*, Akademia im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, Gorzów Wielkopolski.
- Kwak Anna (2014), *Współczesne związki heteroseksualne: małżeństwa (dobrowolnie bezdzietne), kohabitacje, LAT*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa.
- Kwiek Jadwiga (2005), *Telenowela a edukacja. Studium psychopedagogiczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.
- Lakoff George (1996), *Moral Politics. What Conservatives Know That Liberals Don't*, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Lakoff George (2011), *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*, red. E. Tabakowska, tłum. M. Buchta, A. Kotarba, A. Skucińska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Lasoń-Kochańska Grażyna (2014), *Za co kobiety kochają Christiana Greya? Fenomen popularności trylogii „Pięćdziesiąt Odcieni” E.L. James*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Legutko Grażyna (2014), *Od metafizyki do egzystencji. Wokół tematów i postaci literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce.
- Leitch Vincent B. (1992), *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, Columbia University Press, New York.
- Lemann Natalia (2008), *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Lemann Natalia (2012), *Saga* [hasło], [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Lemann Natalia (2019), *Historie alternatywne i steampunk w literaturze: archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Lévi-Strauss Claude (1993), *Spojrzenie z oddali*, tłum. W. Grajewski i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Lichański Jakub Zdzisław (2014), *Badania literatury popularnej. Tezy*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Lichański Jakub Zdzisław (2018), *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa.
- Lichy Marta (2013), *„A Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas [...] Wszystko przez Nie się stało; a bez Niego nic się nie stało, [z tego] co się stało” (J 1,14; 3–6), czyli queer theory w walce o wolność*, [w:] *Kultura spod znaku gender*, red. K. Kujawińska-Courtney, M. Sosnowska, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Łódź.
- Litak Stanisław (2011), *Historia wychowania*, Wydawnictwo WAM, Kraków.

- Literatura dla kobiet* [Zapis debaty z cyklu „Odcienie kobiecej polityki”] (2014), „Kultura Liberalna”, nr 310.
- Long Elizabeth (2012), *O społecznej naturze czytania*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Lüthi Max (1982), *Zabójca smoka. O stylu bajki*, tłum. J.M. Kasjan, „Literatura Ludowa”, nr 3.
- Lutz Catherine A. (2012), *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa*, tłum. J. Straczuk, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Liotard Jean-François (1997), *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Łaciak Beata (2008), *Obraz rodziny w polskich serialach obyczajowych*, [w:] *Media elektroniczne – kreujące obraz rodziny i dziecka*, red. J. Izdebska, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Ładoń Monika (2016), *Kłopotliwa kasetka z chorobami. O „Włoskich szpilkach” i „Szumie” Magdaleny Tulli*, [w:] *Kobieta, literatura, medycyna*, red. A. Galant, A. Zawiszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Ładyżyński Andrzej (2011), *Dom rodzinny jako miejsce, zbiorowość społeczna i symbol*, [w:] *Dom. Perspektywy i znaczenia*, red. K. Kokot, A. Ładyżyński, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław.
- Łebkowska Anna (1995), *Czy „płeć” może uwieść poetykę?*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Łebkowska Anna (2009), *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Łebkowska Anna (2011), *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Łebkowska Anna (2012), *Somatopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Łoch Eugenia (2001), *Kreacja postaci kobiecych matek w wybranych tekstach literackich i paraliterackich okresu Młodej Polski*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Macierzyństwo bez lukru. Antologia tekstów matek-blogerek* (2012), red. D. Smoleń, „Czas Kultury” (wydanie specjalne).
- Madeyska Ewa Anna, Padoł Emilia (2017), *Kłątwa Rodziny O. [Wywiad]*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/ewa-madeyska-klatwa-rodziny-o-wywiad/8y1bysx> (23.01.2019).
- Magentsa-Shaked Malka (1989), *Singer and the Family Saga Novel in Jewish Literature*, „Prooftexts”, Vol. 9, No. 1.
- Magnone Lena (2014), *Powieść kobieca* [hasło], [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Maison Dominika, Pawlikowska Katarzyna (2014), *Polki. Spełnione profesjonalistki, rodzinne panie domu czy obywatelki świata?*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

- Majewska Ewa (2009), *Feminizm jako filozofia społeczna. Szkice z teorii rodziny*, Difin, Warszawa.
- Majewska Ewa (2017), *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.
- Majka-Rostek Dorota (2014), *Macierzyństwo lesbijek – wybrane konteksty społeczne*, „Studia Socjologiczne”, nr 4 (215).
- Makuch Damian Włodzimierz (2015), *Zalety kulturowej teorii gatunku w pracy historyka literatury na przykładzie polskiej fantastyki naukowej drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Malinowski Bronisław (2002), *Aborygeni australijscy. Socjologiczne studium rodziny i inne prace przedterenowe*, tłum. K. Olechnicki i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Malinowski Bronisław (1958), *Naukowa teoria kultury*, [w:] *Szkice z teorii kultury*, tłum. H. Buczyńska, H. Stasiak, T. Świąćka, wstęp K. Judenko, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Martuszevska Anna (1981), *Romans po polsku: koncepcja miłości w powieści Marii Rodziewiczówny*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza”, nr 16.
- Martuszevska Anna (1989), *Jak szumi „Dewajtis”? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Martuszevska Anna, Pyszny Joanna (2003), *Romanse z różnych sfer*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Matuszek Gabriela (2008), *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza. Próba monografii*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Medecka Małgorzata (2007), *Apokryfrodziny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Melkowski Stefan (1994), *Powieść na rozdrożu: poetyka „Sławy i chwały” Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Melosik Zbyszko (2006), *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Mężczyzna w rodzinie i społeczeństwie – ewolucja ról w kulturze polskiej i europejskiej*, t. 1, *Od średniowiecza do początku XX wieku* (2010), red. K. Kabacińska, K. Ratajczak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Mężczyzna w rodzinie i społeczeństwie – ewolucja ról w kulturze polskiej i europejskiej*, t. 2, *Wiek XX* (2010), red. E. Głowacka-Sobiech, J. Gulczyńska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Michalik Anna (2017), *„Miasto dla wszystkich i dla nikogo”. Oblicze Krakowa w twórczości Wita Szostaka*, [w:] *Kraków zmitologizowany*, red. A. Grochowska, P. Żołądz, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Millett Kate (1984), *Sexual Politics*, Ballantine Books, New York.
- Minois Georges (1995), *Historia starości. Od antyku do renesansu*, tłum. K. Marczewska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Mips Magdalena (2013), *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą (na przykładzie „Włoskich szpilek” Magdaleny Tulli i „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej)*, [w:] *Se-kundy i epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, red. Ż. Nalewajk, M. Mips, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.

- Mitchell Kate (2012), *Gender and Sexuality in Popular Fiction*, [w:] *The Cambridge Companion to Popular Fiction*, eds. D. Glover, S. McCracken, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mitchell Stephen A., Black Margaret J. (2017), *Freud i inni. Historia współczesnej myśli psychoanalitycznej*, tłum. J. Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Mitosek Zofia (2001), *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. Z. Mitosek, W. Grajewski, B. Owczarek, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Mizerkiewicz Tomasz (2013), *Nowa zasada epickości („Piaskowa Góra” Joanny Bator)*, [w:] T. Mizerkiewicz, *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Mizelińska Joanna (2004), *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Mizelińska Joanna (2012), *Czy macierzyństwo jest już od zawsze heteroseksualne? Próba refleksji*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki, i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Mizelińska Joanna (2017), *Odmienne czy zwyczajne? Rodziny z wyboru w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Moczkodan Rafał (2001), *Cykl opowiadań czy powieść? – o „Murach Hebronu” Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Morawiec Jakub, Neubauer Łukasz (2015), *Wstęp*, [w:] *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*, red. J. Morawiec, Ł. Neubauer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Możdżeń Stefan Ignacy (2006), *Historia wychowania 1918–1945*, Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu, Sandomierz.
- Mrozik Agnieszka (2009a), *Bombowniczkini. Pożegnania z Matką Polką w prozie po 1989 roku*, [w:] *Napisać kobietę... (Dyskusje bułgarsko-polskie w latach transformacji)*, red. M. Karabelowa, A. Nasiłowska, Ośrodek Wydawniczy Bojan Penew, Sofia.
- Mrozik Agnieszka (2009b), *W babskim kregu dobrze jest. O „mazurskiej trylogii” Małgorzaty Kalicińskiej*, „Bez Dogmatu”, nr 79.
- Mrozik Agnieszka (2012a), *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Mrozik Agnieszka (2012b), *Polka, Europejka, obywatelka. Figura Matki Polki w najnowszej twórczości i działalności politycznej Manuelei Gretkowskiej*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Mrozik Agnieszka (2014), *Saga* [hasło], [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Nasiłowska Anna (2001), *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.

- Nasiłowska Anna (2010), *Rebelia w Krakowie*, „Polityka”, nr z 8.10.
- Nawrot-Borowska Monika (2010), *Wizerunek ojca w polskich rodzinach ziemiańskich w świetle pamiątek z lat 1850–1914*, [w:] *Mężczyzna w rodzinie i społeczeństwie – ewolucja ról w kulturze polskiej i europejskiej*, t. 1, *Od średniowiecza do początku XX wieku* (2010), red. K. Kabacińska, K. Ratajczak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Nęcka Agnieszka (2011), *Popfeminizm: Gretkowska, Plebanek, Samson*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Niemojewski Marcin (2005), *Wizerunek rodziny w polskich telenowelach*, [w:] *Polskie seriale telewizyjne 2005. Studium antenowe*, red. J. Uszyński, Telewizja Polska S.A., Warszawa.
- „Nowa Dekada Krakowska” (2014), numer monograficzny: *Powieść rodzinna dziś*, nr 1/2.
- „Nowa Dekada Krakowska” (2017), numer monograficzny: *Powieść historyczna dziś*, nr 1/2.
- Nowacki Dariusz (1996), *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*, „Fraza”, nr 11–12.
- Nowacki Dariusz (2010), *Dom i cegła. „Chochóły” Wita Szostaka*, „Gazeta Wyborcza”, nr z 21.09.
- Nowacki Dariusz (2015), *Ścieżki dostępu. Popularna proza kobieca i krytyka*, „Teksty i Konteksty. Proza Nowa i Najnowsza”, nr 5 (10).
- Nowacki Dariusz (2017), *Pierwszy sezon pierwszego serialu*, „Nowe Książki”, nr 9.
- Nowak Aldona (2002), *Pojęcie władzy ojcowskiej w rzymskim prawie kanonicznym*, „Studia Prawnoustrojowe”, nr 1.
- Nowakowska Magdalena (2017), *„Chochóły” Wita Szostaka jako utwór intertekstualny*, [w:] *Tekst – pretekst – paratekst. Tom pokonferencyjny*, red. E. Mikula, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Nycz Ryszard (1996), *Sylwy współczesne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Nycz Ryszard (2000), *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Ochędowska Monika (2017), *Miejsce mniej odporne*, „Dwutygodnik”, nr 12, <https://www.dwutygodnik.com/artypkyl/7530-miejsce-mniej-odporne.html> (dostęp: 14.01.2022).
- Okopień-Sławińska Aleksandra (2003), *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Okulska Inez (2010), *Popularna powieść kobieca? Nigdy w życiu!*, „Czas Kultury”, nr 5.
- Ostrowska Elżbieta (2004), *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej*, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków.
- The Oxford English Dictionary* (1991), Vol. 14, ed. J.A. Simpson, Clarendon Press, Oxford.
- Packalén Parkman Małgorzata Anna (2017), *Macierzyństwo bez lukru i retuszu. Wizerunek Matki Polki w literaturze polskiej po roku 2000 i blogach*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2 (20).
- Padół Emilia, Madeyska Ewa Anna (2017), *Kłątwa Rodziny O.*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/ewa-madeyska-klatwa-rodziny-o/8y1bysx> (dostęp: 20.09.2019).

- Pawelec Dariusz (2015), *Paradoksy zamierania gatunków*, [w:] *Zamieranie gatunku*, red. M. Ładoń, G. Olszański, SIW, Katowice.
- Pekaniec Anna (2013), *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Pekaniec Anna (2017), *Solidarne i/czy samotne? Relacje kobiet w prozie Sylwii Chutnik*, [w:] *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku*, red. A. Grzemska, I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Pekaniec Anna (2020), *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Piechota Dariusz (2015), *Reaktywacje dziewiętnastowieczności w najnowszej literaturze popularnej*, „Tematy i Konteksty. Proza Nowa i Najnowsza”, nr 5 (10).
- Pluciennik Jarosław (1995), *Presupozycje, intertekstualność i coś ponadto*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Pluciennik Jarosław (2004), *Literackie identyfikacje i oddźwięki: poetyka a empatia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Pluciennik Jarosław (2016), *Poliglotyczna analiza, pryzmatyczne teksty i sylwiczność języka*, [w:] *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane Ryszardowi Nyczowi*, red. Z. Łapiński, A. Nasiłowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Pochłódka Anna (2009), *Petarda ciepłych skarpetek*, „Dekada Literacka”, nr 2/3.
- Pochłódka-Wątołek Anna (2011), *Między konserwatyzmem a aktualnością – ideologiczne aspekty młodopolskich popularnych romansów*, [w:] *Polska literatura wysoka i popularna 1864–1918. Dialogi i inspiracje*, red. I. Koczkodaj, K. Lesicz-Stanisławska, A. Wietecha, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Pochylmy się nad dzieckiem: idea i dzieło Janusza Korczaka* (2014), red. M. Korczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Podgórska Joanna (2003), *Cień Matki Polki*, współpraca J. Kapecka, „Polityka”, nr 21.
- Polskie piarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy* (2015), red. E. Kraszkowska, B. Kaniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.
- Poprzeczka Maria (2011), *Nazywam się czerni*, „Gazeta Wyborcza”, nr z 8.03.
- Pospíšil Ivo (2012), *Powieść kronika* [hasło], [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pospiszyl Kazimierz (2013), *Dramaty rodzinne w mitach i opowieściach*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa.
- Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce* (2012), red. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Prokopowicz Piotr (2005), *Psychologiczne, społeczne oraz prawne aspekty wychowania dzieci przez pary homoseksualne*, [w:] *Homoseksualizm. Perspektywa interdyscyplinarna*, red. K. Slany, B. Kowalska, M. Śmietana, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków.
- Prywatne/publiczne. Gatunki piarstwa kobiecego* (2008), red. I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.

- Przemiany rodziny polskiej* (1975), red. J. Komorowska, przedm. J. Szczepański, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa.
- Przymuszała Beata (2015), „Włoskie szpilki” a „Szum” Magdaleny Tulli: re-lektura emocji, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Pyszny Joanna (2006), *Katarzyna Grochola* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- The Random House Collage Dictionary* (1984), red. J. Stein, Random House, New York.
- Reading Anna (1992), *Polish Women, Solidarity and Feminism*, Macmillan Academic and Professional Ltd, London.
- Reich Wilhelm (2009), *Psychologia mas wobec faszyzmu*, tłum. E. Drzazgowska, M. Abraham-Diefenbach, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Rembierz Marek (1998), *Egzystencjalne i aksjologiczne doświadczenie domu rodzinnego*, [w:] *Kultura dnia codziennego i świątecznego w rodzinie*, red. L. Dyczewski, D. Wadowski, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena (2005), *Family Nausea: Attitudes towards Family Values in Zofia Nałkowska’s „Snakes and Roses” and „The Impatient Ones”*, [w:] *Gender and Sexuality in Ethical Context*, eds. U. Phillips, K.A. Grimstad, Bergen.
- Rey-Radlińska Marta (2020), *Ku poetyce pátr*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Rich Adrienne (2000), *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Ritz German (2002), *Ni w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, tłum. B. Drag i in., Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Roszczyńska Magdalena (2009), *Twórczość Katarzyny Grocholi. Szkicując kierunki lektury*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, z. 9 (67).
- Rusek Marta (2016), *Niewysłuchany krzyk. Infantyizm à rebours w powieściach Magdaleny Tulli*, [w:] *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacje w literaturze i kulturze*, red. M. Chrobak, K. Wądolny-Tatar, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Rutka Anna (2016), *Rodzina mieszczańska wobec historii – przemiany i kontynuacje. O najnowszych powieściach generacyjnych w literaturze niemieckiej i niemieckojęzycznej*, [w:] *Antropologia kultury mieszczańskiej*, red. J. Ławnikowska-Koper, L. Rożek, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa.
- Ryan Marie-Laure (1981), *On the Why and How of Generic Taxonomy*, „Poetics”, Vol. 10, No. 2–3.
- Rybczyński Witold (2015), *Dom. Krótka historia idei*, tłum. K. Husarska, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Rybicki Paweł (1963), *Arystoteles. Początki i podstawy nauki o społeczeństwie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Rzonca Agnieszka (2014), *Powrót lisa*, „Znak”, nr 714.

- Sagi islandzkie (1960), oprac. A. Górski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Saldecka Karolina (2013), „Żyjemy wciąż jeszcze na rusztowaniach...”. *Wizerunek kobiety w powieściach doby realizmu socjalistycznego*, Dom Wydawniczy DUET, Toruń.
- Sawicki Konrad (2016), *Zdolności ludzkie i ich urzeczywistnianie w rodzinie. Koncepcja Marthy C. Nussbaum*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Sawicki Stefan (1976), *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schlauch Margaret (1976), *Stare sagi islandzkie*, tłum. P. Niklewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Schneider David (1980), *American Kinship: A Cultural Account*, University of Chicago Press, Chicago.
- Schulz Bruno (1964), *Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, [w:] tegoż, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Segal Hanna (2005), *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*, tłum. Ł. Penderecki, wstęp W. Hańbowski, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Sendyka Roma (2006), *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Sendyka Roma (2010a), *Stephen Greenblatt i studia kulturowe*, [w:] *Kulturo-znawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, red. W.J. Burszta, M. Januszkiewicz, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Sendyka Roma (2010b), *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Sendyka Roma (2012), *Poetyka kultury: propozycje Stephena Greenblatta*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje* (2014), red. D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn.
- Sierakowska Katarzyna (2003), *Rodzice, dzieci, dziadkowie... Wielkomijska rodzina inteligentka w Polsce 1918–1939*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Sierotwiński Stanisław (1966), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Siewior Kinga (2013), *Tożsamość odzyskana? (Re)transkrypcje doświadczenia migracyjnego w powieści neo-post-osiedleńczej*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- Sikorska Małgorzata (2009), *Nowa matka, nowy ojciec, nowe dziecko. O nowym układzie sił w polskich rodzinach*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa
- Skrzypek Dominika (2015), *Sagi współczesne (samtiðasögur)*, [w:] *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*, red. J. Morawiec, Ł. Neubauer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Skubaczewska-Pniewska Anna (2001), *Czy istnieją gatunki intertekstualne?*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, t. 54, z. 342.
- Skwarczyńska Stefania (1933), *Ze studiów o istotności i o istocie rodzajów literackich*, „Pamiętnik Literacki”, z. 34, nr 1/4.

- Skwarczyńska Stefania (1954), *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Skwarczyńska Stefania (1987), *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 2, red. H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Slany Krystyna (2002), *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków.
- Sławkowa Ewa (2009), *Antyगतunek i metagatunek a struktura tekstu (kilka wybranych zagadnień)*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Słownik gatunków literackich* (2002), red. M. Bernacki, M. Pawlus, Wydawnictwo Park, Bielsko-Biała.
- Słownik literatury popularnej* (2006), red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich* (2011), red. P. Potrykus-Woźniak, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa-Bielsko-Biała.
- Słownik terminów literackich* (2008), red. M. Głowiński i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Snitow Ann Barr (2005), *Romans masowy: pornografia dla kobiet jest inna*, tłum. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna”, nr 9/10.
- Sobolewska Justyna (2009), *Plaster z czytadła*, „Polityka”, nr 28.
- Sokalska Małgorzata (2018), *Niż życia – niż narracji. O technice lejtomotywu w epickich opowieściach rodzinnych*, [w:] *Mojry. Początek – trwanie – koniec*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Siwiec, Avalon, Kraków.
- Stanisz Agata (2013), *Rodzina made in Poland. Antropologia pokrewieństwa i życia rodzinnego*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań.
- Stone Linda (2012), *Pokrewieństwo i płeć kulturowa*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Storey John (2003), *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Szajnert Danuta (2000), *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Szajnert Danuta (2014), *Apokryf literacki* [hasło], „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 2.
- Szargot Barbara (2010), *Tradycyjna i nowoczesna koncepcja rodziny w „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Rodzina w języku i kulturze*, red. J. Bujak-Lechowicz, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski.
- Szczap Agnieszka (2013), *Rodzina w poglądach starożytnych filozofów*, „Wychowanie w Rodzinie”, t. 7.
- Szczepan Aleksandra (2014), *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie”, nr 1.
- Szczepkowska Ewa (2017), *Tematyka kulinarna w polskiej współczesnej popularnej prozie kobiecej*, „Acta Neophilologica”, nr 19 (1).
- Szczukin Wasilij (2006), *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, tłum. B. Żyłko, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków

- Szewczyk Joanna (2010), *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*, „Ruch Literacki”, nr 6.
- Szlendak Tomasz (2015), *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Szmidt Olga (2011), *Polityczność, ale wciąż podmiotowość. „Chocholy” Wita Szostaka*, „FA-art”, nr 3–4.
- Szopa Katarzyna (2018), *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Szot Wojciech (2020), *Joanna Bator, „Gorzko, gorzko”*, <https://zdaniemszota.pl/3572-joanna-bator-gorzko-gorzko> (dostęp: 28.01.2022).
- Szapkowska Małgorzata (2003), *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, W.A.B., Warszawa.
- Szwajcowska Joanna (2006), *The Myth of the Polish Mother*, [w:] *Women in Polish Cinema*, eds. E. Mizierska, E. Ostrowska, with a suppl. chapter by J. Szwajcowska, Berghahn Books, New York–Oxford.
- Szybalska-Taraszkiewicz Mariola (2012), *Kulturowo-społeczny obraz rodziny w gimnazjalnych podręcznikach przedmiotu „Wychowanie do życia w rodzinie” oraz w wybranych polskich czasopismach młodzieżowych (1999–2007)*, Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa, Jelenia Góra.
- Szybowicz Eliza (2009), *Portret już nie małżeński z matką w tle. Wersja różowa i czarna*, „Krytyka Polityczna”, nr 16/17.
- Szybowicz Eliza (2013), *Od Zawrocia do Karpathos. PRL i uznanie w powieści kobiecej*, „Teksty Drugie”, nr 3 (141).
- Szymonik Danuta (1987), *Poetyka sagi rosyjskiej początku XX wieku. Czas i przestrzeń*, [w:] *Literatura rosyjska i radziecka a historia. Motywy, poetyka*, Międzynarodowa Konferencja Literaturoznawcza Rusycystów, Opole 18–19 września 1985 r., red. A. Wiczorek, Opole.
- Szymonik Danuta (1994), *Rosyjska kronika rodzinna początku wieku XX w kontekście „Nocy i dni” Marii Dąbrowskiej*, [w:] *Polsko-wschodniosłowiańskie powiązania kulturowe, literackie i językowe. Materiały z V Międzynarodowej Konferencji Naukowej („Perkoz” k. Olsztynka, 7–9 X 1993)*, t. 1, *Literatura i kultura*, red. A. Bartoszewicz, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie, Olsztyn.
- Szymonik Danuta (1997), *Rosyjska powieść rodowa lat dziesiątych XX wieku w kontekście narratologii*, [w:] *Ze studiów nad literaturą rosyjską XIX i XX wieku. Człowiek i przyroda w literaturze rosyjskiej*, t. 2, red. M. Cymborska-Leboda, Lublin.
- Szymonik Danuta (1999), *Kosmos rodowy w literaturach słowiańskich początku XX wieku. (Na materiale literatury bułgarskiej i rosyjskiej)*, [w:] *Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku*, red. W. Kowalczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Szymonik Danuta (2003), *Rosyjska powieść rodzinna Srebrnego Wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Szyszkowska Ewelina Maria (2003), *Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990–2000*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Śmieja Magdalena (2018), *W związku z inteligencją emocjonalną. Rola inteligencji emocjonalnej w relacjach społecznych i związkach intymnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Świda-Ziemia Hanna (2005), *Młodzi w nowym świecie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Talko Leszek K. (2009), *Co się podoba Polakom? Jeśli książka, to Małgorzaty Kalicińskiej*, „Duży Format”, nr 33.
- Taranowicz Iwona (2015), *Deinstytucjonalizacja czy nowa instytucjonalizacja rodziny? Małżeństwo i rodzina w społeczeństwie samolubnych jednostek*, [w:] *Rodzina w czasach ryzyka. Roczniki socjologii rodziny*, t. 24, red. A. Kotlarska-Michalska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.
- Taylor Charles (2001), *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Tenderenda-Ozóg Ewa (2006), *Europejski z miotłą. Literatura kobieca: produkt innego gatunku?*, „Książki. Magazyn Literacki”, nr 2 (113).
- Tengowska Maria (2014), *Poparzone, zatopione, lęk. Holokaust a relacja matka–córka we „Włoskich szpilkach” Magdaleny Tulli*, [w:] *Polacy – Żydzi. Kontakty kulturowe i literackie*, red. E. Prokop-Janiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Tęczowe rodziny w Polsce. Prawo a rodziny lesbijskie i gejowskie* (2010), red. M. Zima, Kampania Przeciw Homofobii, Warszawa, https://kph.org.pl/publikacje/raport2010_teczowe_rodzyzny.pdf (dostęp: 04.08.2021).
- Titkow Anna (2007), *Tożsamość polskich kobiet. Ciągłość, zmiana, konteksty*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.
- Titkow Anna (2012), *Figura Matki Polki. Próba demitologizacji*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R. E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Todd Emmanuel (1985), *The Explanation of Ideology. Family Structures and Social Systems*, trans. by D. Garrioch, Basil Blackwell, New York–Oxford.
- Todorov Tzvetan (1979), *O pochodzeniu gatunków*, tłum. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Tomczok Marta (2017), *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Tong Rosemarie Putman (2002), *Mysł feministyczna. Wprowadzenie*, tłum. J. Mikos, B. Umińska, tłum. przejr. M. Środa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Topolski Maciej (2010), *Wywiad z Jackiem Dehnelem*, <http://niedoczytania.pl/z-jackiem-dehnelem-rozmawia-maciej-topolski/> (dostęp: 17.07.2019).
- Trześniowski Dariusz (2006), *Rodzina w utopiach*, „Prace Polonistyczne”, t. 2.
- Trzynadłowski Jan (1967), *Kompozycja cyklu literackiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie 9”, nr 67.
- Tubylewicz Katarzyna (2014), *Rynkowy wygwizdów*, „Dwutygodnik”, nr 1, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5025-rynkowy-wygwizdow.html> (dostęp: 24.01.2022).
- Tulli Magdalena, Dąbrowska Justyna (2017), *Jaka piękna iluzja*, Znak Literanova, Kraków.
- Tulli Magdalena, Wapińska Malwina (2014), *Literatury, tak jak noża, można użyć w dobrym celu lub złym*, „Dziennik. Gazeta Prawna”, nr z 28.12.
- Uniłowski Krzysztof (2002), *Cała prawda o prozie środka*, „FA–art”, nr 4.
- Uniłowski Krzysztof (2003), *„Proza środka” lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotypy literatury nowoczesnej*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.

- Uniłowski Krzysztof (2006), *Granice nowoczesności. Polska proza i wyczerpanie modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Uniłowski Krzysztof (2009), *Sztuka cytatu: od powieści przez antypowieść do metapowieści*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Urbanik-Kopeć Alicja (2018), *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Urbańska Paulina (2018), *Trudna tożsamość („Hanemann” Stefana Chwina – „Piaskowa Góra” Joanny Bator)*, [w:] *O Gdańsku literackim 1945–2015. Archeologie miejsca, palimpsesty historii*, red. J. Mosakowski i in., Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Utracka Dorota (2011), *„Wielkie niekochanie”, czyli dziedzictwo traumy. Studium rodziny na przykładzie sagi kresowej Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz „Boża podszewka”*, [w:] *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralowska-Gątkowska, B. Nowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Vassileva-Karagoyzova Svetlana (2010), *Obraz „Matki-Polki” w polskiej powieści inicjacyjnej po 1989 roku*, [w:] *Polonistyka bez granic*, t. 1, *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- W kręgu badań przeszłości życia rodzinnego. Praca zbiorowa* (2007), red. B. Stawoska-Jundziłł, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.
- Walczeńska Sławomira (1992), *O potrzebie historii kobiecej*, [w:] *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, oprac. S. Walczeńska, wstęp A. Titkow, Convivium, Kraków.
- Walczeńska Sławomira (2000), *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFKa, Kraków.
- Wasąg Magdalena (2019), *W cieniu ojca. Awangarda prozatorska lat 30. XX wieku. Rudnicki, Napieralski, Schulz, Tarn*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Weston Kath (1991), *Families We Choose. Lesbians, Gays, Kinship*, Columbia University Press, New York.
- Węgiel-Wnuk Małgorzata (2015), *Varia: Proza moralitetem podszyta. O modalności utworów Magdaleny Tulli*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 1 (6).
- Wiegandt Ewa (2003), *„To” Magdaleny Tulli*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 22.
- Wierzbicki Jan (1975), *Miroslav Krleža*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Wilkoń Aleksander (2002), *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Wiśniewska Lidia (2001), *Cykl, czyli podwójność. Lema opowieść o Pirxie i Tichym*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Witosz Bożena (2001), *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Witosz Bożena (2005), *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Włodarczyk-Biały Anna (2006), *Sandemo Margit* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

- Wojciechowska Magdalena (2020), *Dwie matki jednego dziecka. Macierzyństwo nieheteronormatywne w doświadczeniu kobiet wychowujących dzieci poczęte w związku jednopłciowym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Wojtak Maria (2015), *Dylematy genologa*, [w:] *Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Wolny-Hamkało Agnieszka (2011), *Seks, kłamstwa i sztuka*, „Polityka”, nr z 11.03.
- Wołk Marcin (2004), *Autobiografizm i cykliczność*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok.
- Wołowicz Magdalena (2009), *Góra usypana z ziaren rodzinnych historii*, „Opcje”, nr 3.
- Woźniak Adam (2021), *Niepodobienstwa rodzinne*, „Dwutygodnik”, nr 7, <https://www.dwutygodnik.com/artypkyl/9570-niepodobienstwa-rodzinne.html> (dostęp: 14.01.2022).
- Wójtowicz-Zajac Agnieszka (2016), *Wypowiedzieć traumę. Choroba Alzheimera i narracja w prozie Magdaleny Tulli*, [w:] *Kobieta, literatura, medycyna*, red. A. Galant, A. Zawiszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Wróblewski Michał (2016), *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Wyka Kazimierz (1983), *Teoria czasu powieściowego. Wygląd problemu*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Wypustek Andrzej (2007), *Życie rodzinne starożytnych Greków*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Wyszyńska Grażyna (2014), *Rola ojca w rozwoju dziecka*, http://www.wyszynska.waw.pl/publikacje_doc/rola_ojca_w_rozwoju_dziecka.pdf (dostęp: 15.03.2015).
- Wyźlic Małgorzata (2007), *Model rodziny w telenowelach Delii Fiallo*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Yalom Marilyn (2019), *Historia żony*, tłum. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Yanagisako Sylvia, Collier Jane Fishburne (2007), *O ujednoczoną analizę płci kulturowej i pokrewieństwa*, tłum. E. Klekot, [w:] *Gender. Perspektywa antropologiczna*, t. 1, *Organizacja społeczna*, red. R.E. Hryciuk, A. Kościańska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Zatora Anna (2014), *Niekończące się rozliczanie. Proza Thomasa Bernharda jako dzieło nadpisywane*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe”, nr 2 (37).
- Zatora Anna (2015a), *Użycie konwencji. Instrumentarium grozy i jego misja w „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Acta Humana”, nr 6.
- Zatora Anna (2015b), *Współczesna (anty)saga rodzinna – nowy gatunek, nowe teorie? Szkic na przykładzie „Piaskowej Góry” Joanny Bator*, [w:] *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. M. Błaszowska i in., Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Zatora Anna (2017a), *Ikona w służbie literatury? Co robią obrazy Goi w „Saturnie” Jacka Dehnela*, [w:] *Tekst – pretekst – paratekst*, red. E. Mikula, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

- Zatora Anna (2017b), *Kant i hejterzy. O krytycyzmie literackim i hejterstwie w oparciu o powieść „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, [w:] *Hejterstwo. Nowa praktyka kulturowa? Geneza, przypadki, diagnozy*, red. J. Dynkowska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Zatora Anna (2017c), *Saga rodzinna – próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 2.
- Zatora Anna (2021), [rec.] Anna Jawor, *Intymność cenzurowana. Panika moralna wokół rodziny na przykładzie rodzin nieheteronormatywnych w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 1.
- Zdanowska Marta (2021), *Najgorzej, jak nie wiesz, do kogo należysz. O „Rozrzuconych” Liliany Hermetz*, „Kultura Liberalna”, <https://kulturaliberalna.pl/2021/06/08/marta-zdanowska-recenzja-rozrzuczone-liliana-hermetz/> (dostęp: 28.01.2022).
- Zielińska Iwona (2015), *Panika moralna. Homoseksualność w dyskursach medialnych*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków.
- Zieniewicz Andrzej (2007), *Opowieści rodzinne*, [w:] *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. B. Owczarek, J. Frużyńska, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Złatanowa Nadia (1993), *Genealogie jako przedmiot badań humanistycznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. 37, nr 1.
- Zuchorow Anna (2010), *Sienkiewicz czasów patriarchatu*, „Wprost”, nr 47.
- Zwolińska Barbara (2018), *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Zych Konrad (2016), *Domy złe*, „Dwutygodnik”, nr 199, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6872-domy-zle.html> (dostęp: 16.09.2017).
- Żabski Tadeusz (2006), *Literatura popularna* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Żak Stanisław (1973), *Maria Kuncewiczowa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Żmudzka Monika (2010), *Stoicka postawa mężczyzny na przykładzie postaci Bogumiła Niechcica, bohatera „Nocy i dni” Marii Dąbrowskiej*, [w:] *Mężczyzna w rodzinie i społeczeństwie – ewolucja ról w kulturze polskiej i europejskiej*, t. 2, *Wiek XX*, red. E. Głowacka-Sobiech, J. Gulczyńska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Żórawska Natalia (2016), *Na początku był Chaos i... Żydówka. O „Włoskich szpilkach” Magdaleny Tulli*, [w:] *Literatura i chaos. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Żynis Bernadetta (2017), *Mam prawo być tym, czym jestem – konieczności i wybory w kształtowaniu tożsamości we „Włoskich szpilkach” i w „Szumie” Magdaleny Tulli*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, t. 1, red. B. Morzyńska-Wrzošek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.

STRESZCZENIE

Niniejsza publikacja redefiniuje gatunek sagi rodzinnej, konfrontując najnowsze reprezentacje literackie z modelem tradycyjnej powieści rodzinnej i bada zależności między ewolucją gatunku a przeobrażeniami zachodzącymi w modelu rodziny. Dotychczas funkcjonujące w nauce definicje sagi rodzinnej (powieści rodzinnej) są niewystarczające, by określać najnowszy materiał literacki, czyli powieści o tematyce rodzinnej powstające na początku XXI wieku.

Saga rodzinna jako gatunek silnie związany z kontekstami pozaliterackimi rozwija się wraz ze zmianami zachodzącymi w modelu rodziny na przestrzeni wieków – zmiany te stanowią konieczne kulturowe zaplecze badań, w których wykorzystano metodologię zarówno literaturoznawczą (genologia, poetyka), jak i z zakresu studiów kulturowych czy nauk społecznych (m.in. feminizm i *gender studies*). Analizie poddano wybrane polskie utwory literackie, powstałe w latach 2005–2015: *Piaskowa Góra* (Joanna Bator), *Saturn* (Jacek Dehnel), *Stulecie Winnych* (trylogia; Alben Grabowska), *Dom nad rozlewiskiem* (trylogia mazurska; Małgorzata Kalicińska), *Rodzina O.* (Ewa Anna Madeyska), *Chochoły* (Wit Szostak), *Włoskie szpilki* i *Szum* (Magdalena Tulli).

Badania wskazują na dwie drogi ewolucji gatunku: pierwsza stanowi kontynuację tradycyjnego modelu sagi rodzinnej, a należące do niej przykłady literackie (sagi konwencjonalne) zachowują wierność wypracowanemu wówczas modelowi rodziny i powielają większość elementów poetyki; druga obejmuje utwory (sagi kontestacyjne), które czerpią z tradycji genologicznej, ale jednocześnie dokonują jej krytycznej reinterpretacji. W zakończeniu zaproponowano wprowadzenie terminu antysaga, dotąd niefunkcjonującego w dyskursie naukowym. Analiza materiału literackiego pozwala wykazać znaczący związek między rozwojem badań kulturowych i ewolucją modelu rodziny a gatunkiem sagi rodzinnej.

Słowa kluczowe: saga rodzinna, powieść rodzinna, saga konwencjonalna, saga kontestacyjna, genologia kulturowa, literatura kobieca, antysaga

ABSTRACT

This publication redefines the family saga genre, confronting recent literary representations with the model of the traditional family novel, and explores the relationship between the evolution of the genre and transformations in the family model. Academic definitions of family saga (family novel) to date are inadequate to describe recent literary material, i.e., family-themed novels written in the early twenty-first century.

The family saga, as a genre strongly associated with non-literary life, develops along with changes in the family model over the centuries – these changes provide the necessary cultural context for the research, which employs methodologies from both literary studies (genology, poetics) and cultural studies or social sciences (feminism and gender studies). Selected Polish literary works written between 2005 and 2015 were analyzed: *Piaskowa Góra* (Joanna Bator), *Saturn* (Jacek Dehnel), *Stulecie Winnych* (trilogy; Ałbena Grabowska), *Dom na rozlewiskiem* (trilogy; Małgorzata Kalicińska), *Rodzina O.* (Ewa Anna Madeyska), *Chochół* (Wit Szostak), *Włoskie szpilki* and *Szum* (Magdalena Tulli).

This research points to two ways in which the genre has evolved: the first is a continuation of the traditional model of the family saga, and the literary representations belonging to it (conventional sagas) remain faithful to the model of the family developed at the time and reproduce most of the poetic elements; the second way in which the saga has evolved includes works (contestation sagas) that draw on the genological tradition but at the same time critically reinterpret it. In conclusion, it is proposed to introduce for such representations of family sagas the term “anti-saga” hitherto unfunctional in scientific discourse. The analysis of the literary material allows us to demonstrate a significant relationship between the development of cultural research and the evolution of the family model and the genre of the family saga.

Keywords: family saga, family novel, conventional saga, contestation saga, cultural genology, women’s literature, anti-saga

INDEKS OSOBOWY

A

Adamczewska Izabella 103, 120, 127, 128, 293
Adorno Theodor W. 275, 276, 293
Alberti Leon Battista 32
Araszkiewicz Agata 50, 302
Arcimowicz Krzysztof 110, 182–184, 293
Arendt Hannah 47, 294
Ariès Phillippe 22, 26, 27, 31–34, 36, 40, 42, 266, 294, 301
Artwińska Anna 203, 294
Arystoteles 29, 30, 36, 44, 80, 294, 312
Atwood Margaret 140, 144, 145
Axelsson Majgull 150

B

Bachelard Gaston 239, 294
Bachtin Michaił 120, 247, 294
Badinter Élisabeth 35, 38, 41, 54–57, 61, 131, 221, 222, 227, 294
Balbus Stanisław 294
Balcerzan Edward 187, 188, 281–283, 294
Baluch Jacek 89, 297
Baran Bogdan 93, 294
Barclay Florence 123
Bartmiński Jerzy 80, 294
Bartoszyński Kazimierz 100, 294
Bartusik Grzegorz 93
Barzycka-Paździor Agata 38, 294
Bataille Georges 24, 25
Bator Joanna 9, 14, 15, 74, 99, 107, 121, 130, 132, 199, 200, 217–231, 269, 270, 276, 279–281, 283, 284, 286, 288–291, 293–295, 299, 300, 302, 303, 306, 309, 315, 317–319, 321, 323
Beauvoir Simone de 51, 295

Bednarek Magdalena 156, 164, 295
Bednarek Zbigniew 281, 295
Bernhard Thomas 117, 118, 120, 251, 295, 318
Bieńczyk Marek 129
Bieńkowski Dawid 74, 131
Black Margaret J. 45, 309
Bloom Harold 260–262, 268, 295
Boatright Mody Coggin 87
Bodin Jean 41
Bogusławski Marcin 66, 68, 295
Boguszewska Helena 126
Bolecki Włodzimierz 103, 294, 295, 302, 305, 307, 311, 314, 316
Bonda Katarzyna 146
Boniecka Anna 135
Borkowska Grażyna 113, 118, 120, 124, 295, 301, 305
Borowczyk Jerzy 206, 208, 214, 295
Bott Elisabeth 39
Bourdieu Pierre-Félix 47, 295
Boy-Żeleński Tadeusz 118
Brandys Kazimierz 90, 121, 133
Briffault Robert 53
Brzozowski Stanisław 118
Brzóstowicz-Klajn Monika 26, 88, 90, 101, 111, 112, 115, 118, 119, 121, 124, 125, 295
Brzuchowska Zofia 90, 99, 100, 106, 123, 295
Budrowska Kamila 221, 295, 296
Bunda Martyna 121
Burke Peter 103, 296
Buryła Sławomir 210, 211, 296, 310
Burzyńska Anna 104, 294, 296
Butler Judith 45, 49, 55, 59, 67, 296
Bystroń Jan Stanisław 22

C

Carter Angela (Stalker Angela Olive) 144
 Cavarero Adriana 99
 Chałasiński Józef 22
 Cherezińska Elżbieta 135
 Chmielewska Katarzyna 15, 109, 270, 296
 Chołuj Bożena 52, 71, 296
 Chomętowska Beata 270, 286, 287, 291, 293
 Christie Agatha (Christie Agatha Mary Clarissa Miller) 139, 158
 Chutnik Sylwia 72, 74, 130, 135, 270, 311
 Chwin Stefan 90, 129, 228, 302, 317
 Collier Jane Fishburne 23, 26, 39, 45, 296, 318
 Courths-Mahler Jadwiga (Courths-Mahler Hedwig) 106, 123
 Cygler Hanna 152
 Czapliński Przemysław 14, 15, 88, 109–111, 120, 121, 129, 130, 150, 166, 199, 200, 218, 230, 231, 280, 281, 285, 295–297, 305
 Czermińska Małgorzata 88, 113, 132, 133, 294, 297
 Czernecka Julita 62, 64, 65, 297
 Czerska Tatiana 38, 132–134, 297

D

Darska Bernadetta 88, 140, 142–144, 146, 148, 150–152, 173, 192, 297
 Dąbrowska Justyna 201, 215, 316
 Dąbrowska Maria 12, 91, 96, 97, 108, 113, 123, 126, 315, 319
 Dehnel Jacek 9, 14, 16, 57, 68, 74, 98, 107, 108, 199, 200, 251–269, 276, 279, 283, 293, 297, 298, 316, 318, 321, 323
 Deleuze Gilles 41, 42, 297
 Delumeau Jean 28, 32, 62, 301
 Derrida Jacques 83, 85
 Domańska Ewa 134, 297, 301
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 90, 294, 299
 Dowgielewicz Irena 135
 Duby Georges Michel Claude 22, 27, 301

Duda Maciej 150, 298
 Duhamel Georges 91, 96
 Dunin Kinga 150, 152, 166, 298
 Dunin-Wąsowicz Paweł 248, 298
 Dupâquier Jacques 22
 Dybel Paweł 55, 58, 59, 298
 Dynkowska Julia 251, 255, 265, 298, 319
 Dziadak Milena 247, 298
 Dzido Marta 74
 Dziewit-Meller Anna 152, 298
 Dzwonkowska-Godula Krystyna 40, 46, 62, 72, 73, 298

E

Eco Umberto 15, 185, 275, 276, 298
 Eliade Mircea 25, 298
 Enerlich Katarzyna 161
 Engels Friedrich 43, 298
 Estés Clarissa Pincola 53, 298
 Ewen-Zohar Itamar 82

F

Fabicka Joanna 150
 Ferrante Elena 12
 Ficner-Ogonowska Anna 161
 Fidelis Małgorzata 116, 298
 Fiedorczuk Natalia 52
 Fielding Helen 139
 Filipiak Izabela 74, 120, 129, 130, 150
 Filipowicz Halina 144, 299
 Flandrin Jean-Louis 22, 25, 28, 32–35, 37, 42, 299
 Fleszarowa-Muskat Stanisława 129
 Florczyk Tomasz 281, 299
 Foucault Michel 47, 68, 299
 Fourier Charles 44
 Fowler Alastair David Shaw 80, 299
 Freud Sigmund 30, 41, 44, 45, 50, 58, 59, 69, 104, 190, 260, 261, 298, 299, 309
 Friedan Betty (Goldstein Bettye Naomi) 58, 59, 72, 149, 159, 299
 Frindt Magdalena 289, 299
 Fryczkowska Anna 152
 Frydrychs Anna 88–90, 94, 96, 168, 299
 Fukuyama Francis 111

G

Gajewska Agnieszka 42, 44, 46, 51, 52, 299
 Gajewski Wojciech 28–31, 299
 Galant Arleta 130, 146, 299, 302, 307, 318
 Galsworthy John 11, 12, 90, 91, 94, 96, 97
 Garncarek Emilia 73, 299
 Gawlik Katarzyna 170, 172, 174, 175, 300
 Gawron Agnieszka 70, 73–75, 300
 Gazda Grzegorz 88, 302, 306, 311, 316
 Geertz Clifford James 13, 80, 82, 86, 104, 300
 Gemra Anna 105, 300, 306
 Giddens Anthony 61, 300
 Gierkowski Piotr 89, 297
 Gil Joanna 239, 244, 300
 Gilmore David D. 27, 54, 57, 300
 Girard René Noël Théophile 24, 25
 Głowiński Michał 79, 297, 300, 314
 Goerke Natasza 74
 Goffman Erving 84, 300
 Gogosz Remigiusz 93
 Gojawiczyńska Pola (Gojawiczyńska Apollonia z d. Koźniewska) 126
 Goldstein Piotr Paweł 29, 30, 300
 Gombrowicz Witold 101, 117, 119, 120, 126, 284, 291, 303
 Good William J. 22
 Gosk Hanna 74, 76, 128, 300
 Gould Davis Elizabeth 53
 Goya y Lucientes Francisco José de 251–253, 255–259, 261, 262, 264, 266–269
 Góra Sylwia 289, 300
 Górski Artur 92, 94, 313
 Grabowska Albena 13, 106, 152, 153, 167–180, 187, 189, 194, 195, 279, 280, 293, 300, 321, 323
 Grabowska Magdalena 116, 301
 Grabski Jan Władysław 132
 Greenblatt Stephen 84, 85, 301, 313
 Gretkowska Manuela 74, 129, 130, 193, 309, 310
 Grochola Katarzyna 106, 128, 129, 139, 150, 153, 157, 161, 166, 276, 312
 Grochowski Grzegorz 13, 79–84, 106, 132, 273, 278, 279, 284, 301

Gromkowska-Melosik Agnieszka 53, 74, 301
 Grosz Elizabeth 253
 Grynberg Henryk 204, 269
 Grzela Remigiusz 152, 298
 Grzemska Aleksandra 38, 116, 132, 133, 301, 302, 311
 Guattari Félix 41, 42, 297
 Gutowska-Adamczyk Małgorzata 106, 153, 195

H

Hajdysz Magdalena 256, 267, 297
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 42
 Heidegger Martin 93, 294
 Heller Agnes 110, 200, 292, 301
 Hennard Dutheil de la Rochère Martine 83, 301
 Hermetz Liliana 286, 288–291, 293, 319
 Hirsch Marianne 203, 301
 Hjorth Vigdis 12, 197
 Holender Małgorzata 130
 Hołub Jacek 75, 300
 hooks bell (Watkins Gloria Jean) 70, 301
 Horkheimer Max 43, 44, 275, 276, 293
 Hryciuk Renata E. 70, 71, 296, 300, 301, 304, 305, 309, 311, 316, 318
 Huelle Paweł 228, 302

I

Illouz Eva 149, 302
 Irigaray Luce 40, 44, 50, 51, 56, 58, 59, 65, 119, 213, 224, 226, 253, 263, 302, 315
 Iwasiów Inga 17, 19, 23–25, 44, 86, 88, 99, 106–109, 132–135, 146–148, 165, 221, 228, 229, 275, 279, 285–288, 297, 302, 311
 Iwazkiewicz Jarosław 115, 120, 132, 172, 173, 308, 319
 Izdebska Agnieszka 226, 228–230, 298, 302, 307

J

Jabłkowska Joanna 38, 71, 118, 302
 Jabłonowska Zofia 38
 Jabłoński Daniel 62, 302

- Jakowska Krystyna 88, 202, 204, 205, 215, 296, 299, 302, 303, 309, 317, 318
 Jakuboszczak Agnieszka 31, 303
 James E.L. (Mitchell Erika Lena) 148, 306
 Janiak Alicja 39, 303
 Janicka Iwona 62, 303
 Janion Maria 69, 269, 291, 294, 303
 Janiszewska Agnieszka 106
 Jan Paweł II (Wojtyła Karol) 73
 Jarzębski Jerzy 113, 119, 120, 303
 Jaucourt Louis de 35
 Jawor Anna 62, 64–68, 303, 319
 Jaxa-Rożen Hanna 150, 303
 Jax Joanna 151
 Jelinek Elfriede 118, 137, 145, 197, 217, 220
 Jezierska Agnieszka 217, 229, 230, 303
 Jędraszewski Marek 64
 Johnson Mark 46, 303
 Johnson Samuel 35
 Jong Erica 108, 145, 275
 Juchniewicz Andrzej 289, 303
 Julkowska Violetta 132, 303
- K**
- Kabat Mija 151
 Kaczyński Paweł 112, 303
 Kalicińska Małgorzata 13, 106, 107, 128, 129, 151–153, 155–169, 171, 172, 180, 193–195, 230, 244, 270, 276, 279, 280, 289, 293, 309, 316, 321, 323
 Kałwa Dobrochna 38, 295, 303
 Kaniewska Bogumiła 17, 202, 204, 205, 298, 303, 305, 311
 Kant Immanuel 45, 110, 319
 Kańtoch Anna 135
 Kareta Mirosława 151
 Karolak Sylwia 208, 215, 303
 Karpowicz Ignacy 74, 121, 128
 Key Ellen 39, 304
 Kępa Ewa 116, 304
 Kępa Jacek 117, 304
 Kiejzik Lilianna 30, 304
 Kijowski Andrzej 133
 Kisielewska Alicja 182–184, 189, 304
 Kisielewski Jan August 118, 127
 Kisiel Marta 135, 304
 Klein Melanie 45, 313
 Klich-Kluczevska Barbara 39, 116, 304
 Klonowska Barbara 142, 144, 304
 Kłosińska Krystyna 42, 119, 304
 Klusek Olivia 193, 304
 Knausgård Karl Ove 12
 Książnin Franciszek Dionizy 71
 Kochan Marek 131, 135
 Kochanowski Jacek 57, 69, 304
 Kochanowski Jan 111, 112
 Kofta Krystyna 145, 150, 275
 Konwicki Tadeusz 90, 120
 Korczak Janusz (właśc. Henryk Goldszmit) 39, 303, 304, 311
 Korolczuk Elżbieta 50, 52, 70, 71, 286, 301, 304, 305, 309, 311, 316
 Kormeyer Carolyn 224, 225, 304
 Korwin-Piotrowska Dorota 13, 85, 304
 Kostecka Weronika 163, 164, 282, 305
 Kościańska Agnieszka 73, 296, 300, 305, 318
 Kotlarska-Michalska Anna 73, 74, 305, 316
 Kowalewska Hanna 152
 Koziołek Ryszard 15, 109, 284, 305
 Krajewska Joanna 142, 305
 Kraskowska Ewa 17, 109, 132, 133, 141–145, 155, 298, 305, 311
 Kristeva Julia 59, 224, 253
 Krleża Mirosław 90, 317
 Krzak Zygmunt 28, 305
 Krzemiński Stanisław 280
 Krzywicki Ludwik 22
 Kuczok Wojciech 129, 131, 199, 285, 297
 Kula Agata 291, 305
 Kulesza Dariusz 13, 296, 300, 303, 306, 318
 Kumaniecka Janina 107
 Kuncewiczowa Maria 51, 126, 303, 313, 319
 Kurkiewicz Juliusz 15, 218, 306, 319
 Kuryluk Ewa 133, 145, 269
 Kusiak Alicja 134, 306
 Kuska Wojciech 121, 306
 Kuśniewicz Andrzej 90
 Kwak Anna 62, 63, 306
 Kwaśniewska Agata 303

L

Lacan Jacques-Marie-Émile 41, 50, 55, 58, 298
 Lakoff George Philip 46, 72, 81, 306
 Laparus-Mikulska Joanna 152, 298
 Lasoń-Kochańska Grażyna 190, 306
 Laupold Dagmar 118
 Legutko Grażyna 125, 306
 Leitch Vincent B. 84, 306
 Lemann Natalia 89, 90, 92–94, 101, 246, 269, 306
 Lemańska Hanka (właśc. Hanna Lemańska-Węgrzecka) 128
 Le Play Pierre Guillaume Frédéric 37
 Leśniakiewicz-Drzymała Renata 93
 Lévi-Strauss Claude 22–26, 38, 45, 306
 Lichański Jakub Zdzisław 114, 140, 141, 195, 275, 276, 300, 306
 Lichy Marta 45, 306
 Ligocka Roma 133
 Long Elizabeth 143, 307
 Lüthi Max 163, 307
 Lutz Catherine A. 56, 257, 258, 307
 Lyotard Jean-François 11, 110, 111, 307

Ł

Łaciak Beata 183, 184, 307
 Ładoń Monika 203, 205, 206, 213, 307, 311
 Ładyżyński Andrzej 25, 39, 297, 301, 307
 Łebkowska Anna 55, 220, 253, 295, 297, 302, 305, 307, 312

M

Madej Wojciech 294
 Madeyska Ewa Anna 13, 107, 120, 130, 152, 153, 181, 184–192, 194, 199, 275, 276, 293, 307, 310, 321, 323
 Madicus Thomas 118
 Maison Dominika 72, 307
 Majewska Ewa 36, 40–45, 47, 49, 50, 301, 308
 Majka-Rostek Dorota 67, 68, 308
 Malewska Hanna 90, 109
 Malinowski Bronisław 22–26, 308

Malińska Magdalena 218, 230, 231, 295
 Małecki Jakub 107, 121
 Mankell Henning 158
 Mann Thomas 11, 90, 91, 94, 96, 97, 115, 117, 118, 218, 304
 Markiewicz Henryk 313, 314
 Marks Karol (Marx Karl) 43, 298
 Martuszevska Anna 114, 123, 148, 149, 308
 Masłowska Dorota 74, 293
 Matuszek Gabriela 125, 126, 308
 Mead Margaret 22, 59
 Medecka Małgorzata 88, 90, 95, 96, 98, 101, 308
 Melkowski Stefan 115, 308
 Melosik Zbyszko 56, 57, 131, 258, 260, 308
 Michalak Katarzyna 146, 161
 Michalik Anna 241, 248, 308
 Mickiewicz Adam 71, 113, 122, 291
 Miecznicka Magdalena 131
 Millett Kate (Millet Katherine Murray) 42, 308
 Miłosz Czesław 172, 276
 Miłoszewski Zygmunt 135
 Mips Magdalena 202, 205, 207, 308
 Miszczuk Joanna 106
 Mitchell Kate 139, 309
 Mitchell Stephen A. 45, 309
 Mizerkiewicz Tomasz 219, 309
 Mizieleńska Joanna 61–63, 65, 67, 68, 309, 312
 Molinier Alain 35
 Montaigne Michel de 36
 Morawiec Jakub 92–94, 301, 309, 313
 Morgan Lewis Henry 22
 Morris William 93
 Mroziak Agnieszka 44, 46, 70, 71, 88, 93, 96, 98, 99, 105–108, 128, 129, 131–133, 147, 150, 160, 270, 297, 298, 307, 309
 Mrozek Sławomir 51
 Müller Herta 217
 Musierowicz Małgorzata 108, 128, 166, 296
 Muszyński Andrzej 121
 Mycielska Dorota 113, 124, 125, 295
 Myśliwski Wiesław 121, 306

N

Nalkowska Zofia 126, 312
 Nasiłowska Anna 74, 109, 129, 237, 249,
 296, 302, 305, 309, 310, 311
 Nawrot-Borowska Monika 38, 310
 Neubauer Łukasz 92, 94, 309, 313
 Nęcka Agnieszka 130, 310
 Niemojewski Marcin 184, 310
 Nora Pierre 110
 Noszczyńska Danuta 152
 Nowak Aldona 29, 310
 Nowak Samuel 193
 Nowakowska Magdalena 237, 310
 Nussbaum Martha 22, 59, 313
 Nycz Ryszard 81, 83, 98, 104, 297, 300,
 307, 310, 312, 313, 317

O

Odojewski Włodzimierz 120
 Ogawa Yōko 150
 Okopień-Sławińska Aleksandra 83, 297, 310
 Okulska Inez 151, 310
 Olczak-Ronikier Joanna 91, 94, 101, 107,
 133, 269
 Opacki Ireneusz 81
 Opfer Halszka 129, 285
 Orbitowski Łukasz 128
 Orzechowski Jarosław 56, 302
 Orzeszkowa Eliza 91, 113, 122, 125
 Ostrowska Elżbieta 74, 296, 310, 315

P

Packalén Parkman Małgorzata Anna 70, 74,
 310
 Padoł Emilia 185, 188, 307, 310
 Papużanka Zośka 107, 135, 270
 Parandowski Jan 132
 Parnicki Teodor 90, 109
 Paszkiewicz Joanna 115
 Pawlikowska Katarzyna 72, 307
 Pekaniec Anna 17, 38, 88, 109, 132–134,
 311
 Perzyński Włodzimierz 127
 Plebanek Grażyna 130, 150, 152, 193, 298,
 310

Plutarch 110

Plaza Maciej 121
 Pluciennik Jarosław 17, 83, 220, 303, 311
 Pochłódka Anna (Pochłódka-Wątopek
 Anna) 157, 163, 165, 194, 311
 Podgórska Joanna 70, 72, 311
 Pollack Martin 118
 Poprzęcka Maria 252, 256, 311
 Pospíšil Ivo 90, 311
 Prokopowicz Piotr 67, 311
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowac-
 ki) 113, 114, 125, 188
 Przybyszewski Stanisław 118, 125, 126, 298,
 308
 Przymuszała Beata 203, 312
 Ptak Olga 75, 300
 Pyszny Joanna 148, 149, 308, 312

Q

Quignard Pascal 256, 265

R

Rabelais François 87, 294
 Reich Wilhelm 44, 312
 Rej Mikołaj 111
 Rembierz Marek 26, 312
 Rembowska-Pluciennik Magdalena 126, 312
 Rey-Radlińska Marta 92, 93, 312
 Reymont Władysław 113
 Rich Adrienne Cecile 49–54, 70, 312
 Richardson Samuel 123
 Rittner Tadeusz 118, 127
 Ritz German 54, 57, 312
 Roche Mazo de la 28, 91, 96, 301
 Rodziewiczówna Maria 114, 123, 124, 149,
 190, 194, 308
 Rosaldo Michelle Zimbalist 23, 26, 39, 45,
 296
 Roszczynialska Małgorzata 150, 157, 312
 Rottenberg Anda 133
 Rousseau Jean-Jacques 36, 37, 41
 Rowling Joanne K. (Murray Joanne) 91
 Rudan Vedrana 217
 Rudzka Zyta 130
 Rusek Marta 214, 312

Rutka Anna 117, 118, 312
 Ryan Marie-Laure 84, 312
 Rybaltowska Barbara 106
 Rybczyński Witold 37, 312
 Rychliński Stanisław 22
 Rydzewska Nina 135
 Rzonca Agnieszka 215, 312

S

Sabaliauskaitė Kristina 12
 Sałdecka Karolina 116, 127, 313
 Sandemo Margit 91, 94, 148, 317
 Sapkowski Andrzej 91, 106
 Sawicki Konrad 22, 59, 313
 Sawicki Stefan 81, 82, 313
 Schlauch Margaret 92, 313
 Schmitt Carl 41, 42
 Schneider David M. 22, 27, 313
 Schulz Bruno 69, 126, 127, 238, 313, 317
 Segal Hanna 45, 313
 Sendyka Roma 80–86, 284, 313
 Sienkiewicz Henryk 113, 124, 125, 173, 305, 314, 319
 Sierakowska Katarzyna 22, 26, 313
 Sierotwiński Stanisław 89, 90, 93, 313
 Sikorska Liliana 301, 305
 Sikorska Małgorzata 62, 313
 Sinclair John 296
 Skibski Krzysztof 206, 208, 214, 295
 Skrzypek Dominika 93, 313
 Skubaczewska-Pniewska Anna 77, 81, 274, 282–284, 313
 Skwarczyńska Stefania 12, 79, 82, 89, 96, 215, 273, 297, 299, 313, 314
 Slany Krystyna 26, 39, 62, 311, 314
 Sławkowa Ewa 282–284, 314
 Słowacki Juliusz 113
 Snitow Ann Barr 147, 148, 314
 Sobolewska Justyna 155, 162, 314
 Sokalska Małgorzata 115, 314
 Sowa Izabela 128, 150, 161
 Srholec-Skórzewska Joanna 93
 Stacey Judith G. 64
 Stanisz Agata 27, 314
 Stojowski Andrzej 132
 Stoller Robert Jesse 54
 Stone Linda 21, 44, 53, 300, 314
 Storey John 103, 149, 314
 Strug Andrzej (właśc. Tadeusz Gałęcki) 125
 Sukenick Lynn Luria 52
 Syrwid Marta 150
 Szajnert Danuta 90, 314
 Szargot Barbara 124, 314
 Szczap Agnieszka 30, 314
 Szczepkowska Ewa 161, 162, 314
 Szczukin Wasilij 110, 314
 Szewczyk Joanna 219, 220, 229, 230, 315
 Szlendak Tomasz 21, 31, 62, 315
 Szmidt Olga 233, 237, 240, 243, 244, 249, 315
 Szołochow Michaił Aleksandrowicz 91
 Szopa Katarzyna 50, 51, 315
 Szostak Wit 14, 107, 199, 200, 233–249, 269, 270, 287, 293, 298, 300, 308, 310, 315, 321, 323
 Szot Wojciech 289, 315
 Szpakowska Małgorzata 116, 315
 Sztadynger Jan Izydor 132
 Szwaja Monika 128, 161
 Szybalska-Taraszkiewicz Mariola 31–33, 35–39, 105, 111, 112, 115, 122, 123, 128, 315
 Szybowicz Eliza 147, 158, 161, 166, 194, 220, 270, 315
 Szymonik Danuta 87–89, 96, 97, 99, 100, 285, 315
 Szyszkowska Ewelina Maria 148, 315

Ś

Śmieja Magdalena 56, 302, 315
 Świda-Ziemia Hanna Maria 39, 316

T

Talko Leszek K. 155, 162, 163, 316
 Tasso Torquato 32
 Taylor Charles Margrave 36, 316
 Tenderenda-Ozóg Ewa 145, 150, 316
 Tengowska Maria 203, 212, 316
 Terakowska Dorota (Terakowska Barbara Rozalia) 74

- Titkow Anna 38, 40, 62, 71, 74, 75, 112, 316, 317
 Todd Emmanuel 40, 316
 Todorov Tzvetan 82, 316
 Toeplitz Krzysztof Teodor 99, 107
 Tokarczuk Olga 15, 121, 129, 145, 150, 152, 218, 296
 Tokarz Bożena 104
 Tomczok Marta 194, 195, 316
 Tong Rosemarie Putman 43, 316
 Topolski Maciej 268, 316
 Tremblay Paul G. 131
 Tryzna Tomek (Tomasz) 129
 Trzeźniowski Dariusz 40, 316
 Tubylewicz Katarzyna 152, 298, 316
 Tulli Magdalena 14, 74, 107, 129, 145, 171, 199–215, 240, 265, 269, 271, 279, 284, 291, 293, 295, 307, 308, 312, 316–319, 321, 323
 Tuszyńska Agata 99, 107, 133, 269, 291, 308
 Twardoch Szczepan 15, 284
 Twardowski Samuel ze Skrzypny 112
 Tynecka-Makowska Słowinia 88
- U**
 Ugrešić Dubravka 217
 Umińska-Keff Bożena 74, 316
 Undset Sigrid 91, 94
 Uniłowski Krzysztof 109, 152, 282, 316, 317
 Urbanik-Kopeć Alicja 44, 317
 Urbanowski Maciej 109
 Urbańska Paulina 228, 229, 317
- V**
 Vance James David 12
 Vassileva-Karagyozyova Svetlana 116, 317
- W**
 Wackwitz Stephen 118
 Wajda Katarzyna 109
 Walczewska Sławomira 71, 72, 134, 161, 162, 317
 Wańkowicz Melchior 132
 Wapińska Malwina 209, 316
 Wasąg Magdalena 69, 70, 127, 317
 Waszut Sabina 152
 Waśko Anna 92, 93, 301
 Weitz Morris 81
 Weston Kath 66, 317
 Weysenhoff Józef 124
 Wiegandt Ewa 201–204, 209, 210, 214, 317
 Wierzbicka Anna 82
 Wierzbicki Jan 90, 317
 Wilde Oscar 261
 Wildstein Bronisław 195
 Wiśniewska Katarzyna 75
 Wiśniewski Janusz Leon 144
 Witkiewicz Magdalena 151
 Witosz Bożena 81, 317
 Wittgenstein Ludwig Josef Johann 81
 Wojciechowska Magdalena 62, 67, 318
 Wojtak Maria 80, 81, 83, 308, 318
 Wojtaszczyk Kuba 131
 Wolny-Hamkało Agnieszka 262, 318
 Wołk Marcin 204, 318
 Woolf Virginia 142
 Woźniak Adam 290, 291, 318
 Wróblewski Michał 82, 318
 Wydra Justyna 151
 Wyka Kazimierz 100, 318
 Wypustek Andrzej 28, 318
 Wypiański Stanisław 237, 238, 249
 Wyzlic Małgorzata 182, 183, 318
- Y**
 Yalom Marilyn 28, 318
 Yanagisako Sylvia 23, 26, 39, 45, 296, 318
- Z**
 Zabuzko Oksana 12, 150
 Zapolska Gabriela (Janowska Maria Gabriela z domu Piotrowska herbu Korwin, primo voto Śnieżko-Błocka) 118, 119, 127, 304
 Zatora Anna 15, 66, 87, 118, 217, 230, 251, 255, 318, 319

Zborowski Wiktor 280
Zdanowska Marta 291, 319
Zielińska Aleksandra 107, 121, 131, 270
Zielińska Iwona 66, 319
Zieniewicz Andrzej 107, 300, 303, 319
Złatanowa Nadia 87, 88, 93, 319
Znaniński Florian 22
Zwolińska Barbara 115, 319
Zych Konrad 131, 319

Ż

Żabski Tadeusz 123, 139, 295, 312, 314,
317, 319
Żak Stanisław 126, 319
Żeromski Stefan 113, 125, 126
Żmudzka Monika 123, 319
Żórawska Natalia 207, 212, 319
Żukowska Izabela 152
Żylińska Jadwiga 132

Saga rodzinna to nie tylko odmiana powieści (słuchowiska, serialu, komiksu), ale też sposób na opowiedzenie relacji społecznych, zranień i pragnień, codzienności, intymności, historii. Jej trwanie w kulturze i oddziaływanie na praktyki życiowe skłaniają do podejmowania badań transdyscyplinarnych. Anna Zatora wykorzystuje ustalenia i narzędzia przede wszystkim literaturoznawcze, antropologiczne, kulturoznawcze i socjologiczne, wychodząc śmiało poza definiowanie gatunku. Interesuje ją bowiem nie tylko „jak”, lecz „co” i „dlaczego” opowiada się w powielanych i rekombinowanych bez końca narracjach o pokrewieństwie. Wybiera znakomite przykłady, udowadniając, iż podział na teksty popularne i wysokoartystyczne co prawda nadal pomaga skalować kulturę, ale w XXI wieku został skutecznie rozszczelniony.

Wraz ze zmianami wzorów, ról i statusu rodziny przeobrażeniom ulegają sposoby opowiadania. Autorka proponuje usankcjonowanie kategorii antysagi – narracji krytycznej wobec dziejów rodu i zakorzenienia, ale też bardziej reprezentatywnej dla współczesnej wrażliwości i praktyki życiowej. Ta porządkująca i prognostyczna książka pojawia się w czasach intensywnego, afirmatywnego i rozliczeniowego, buntowniczego i nostalgicznego opowiadania o rodzinie.

prof. dr hab. Inga Iwaszów

ISBN 978-83-8220-815-3

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

