

KILKA UWAG O NARRACJACH HERSTORYCZNYCH W PROZIE POLSKIEJ OSTATNICH LAT

JOANNA SZEWCZYK*

www.orcid.org/0000-0002-3486-9455

Podjęcie namysłu nad narracjami herstorycznymi we współczesnej prozie polskiej musi wiązać się z nakreśleniem obszaru, na którym spotyka się historia kobiet i literatura, gdzie zbiegają się inspiracje herstorycznofeministyczne i teoretycznoliterackie. Mapowanie tego terytorium nie jest jednak proste, o czym świadczą liczne metafory odnoszące się do kulturowego umiejscowienia kobiet – bezdroży, białych plam, czarnego ładu, ziemi niczyjej lub obiecanej. Pozostając w kręgu metaforyki spacjalnej należałoby więc przyjrzeć się ukształtowaniu terenu o niejednolitej strukturze, a przy tym jego skomplikowanej tektonice, na którą wpływ miały przemiany ponowoczesnej historiografii.

Początkowy cel, jaki przyświecał omawianej praktyce historiograficznej, polegał na ustanowieniu kobiet jako przedmiotów poznania, chodziło zatem „o ukazanie ich zapomnienia w porządku wiedzy, oddanie im właściwej/własnej przestrzeni, czyli zdefiniowanie ich specyficzności”¹. Ukonstytuowanie tej dyscypliny badawczej wiązało się z czynnikami o charakterze społecznym, naukowym i politycznym². Odzyskiwanie historii kobiet stało się częścią procesu, który Pierre Nora określił jako wewnętrzną dekolonizację grup społecznych zepchniętych na margines Wielkiej Historii³. Tym samym ustanowiła ona ścisły związek z kategoriami tożsamości i pamięci, stając się niezbywalnym elementem tożsamościowej metamorfozy, proponując taki obraz przeszłości, który kobiety – jako emancypujący się podmiot społeczny – mogłyby uznać za swoją pamięć i w nim się rozpoznawać⁴.

* Joanna Szewczyk – dr, Wydział Polonistyki UJ.

¹ M. Solarska, *Kobiety i historia* [w:] M. Solarska, M. Bugajewski, *Współczesna francuska historia kobiet: dokonania – perspektywy – krytyka*, Bydgoszcz 2009, s. 85.

² Tamże, s. 29.

³ P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa”, lipiec 2001, s. 41.

⁴ M. Bugajewski, *Historiografia kobiet jako projekt metamorfozy tożsamości* [w:] M. Solarska, M. Bugajewski, *Współczesna francuska historia kobiet: dokonania – perspektywy – krytyka*, Bydgoszcz 2009, s. 143.

Ponadto ze względu na transdyscyplinarność i potencjał autokrytyczny, historię kobiet uznać można za proberz ponowoczesnej historiografii⁵, podlegającej procesom tekstualizacji i antropologizacji. Nierozzerwalny związek omawianej praktyki historiograficznej z ruchami feministycznymi można dostrzec w jej wewnętrznych przeobrażeniach, odzwierciedlających zmiany zachodzące na gruncie feministycznej krytyki literackiej w latach 70. Odwołując się do różnic poczynionych przez Elaine Showalter, początkową fazę historii kobiet kojarzoną z historiografią kompensacyjną i konceptualizowaną za pomocą metafory „wypełniania białych plam”, można uznać za herstorię rewizjonistyczną, zaś jej późniejszy etap, ustanawiający kobiety nie tylko w roli przedmiotów, ale przede wszystkim podmiotów narracji historycznej i aktywnych kreatorów rzeczywistości, za herstorię ginokrytyczną⁶. Z kolei zaproponowany przez Showalter kulturowy model badania odmienności kobiecego pisarstwa okazał się równie adekwatny wobec kobiecej historiografii, pozostającej w ścisłym związku z kulturą, w obrębie której jest tworzona⁷.

Przyjęcie perspektywy feministycznej w badaniach historycznych wiązało się z uznaniem nierówności istniejących między płciami i dążeniem do zmiany tego stanu rzeczy, rodziło ono jednak wątpliwość, czy postrzeganie kobiet jako ofiar nie stanowi w istocie takiego ugruntowania ich pozycji⁸. Ponadto historiografia kompensacyjna okazała się niewystarczająca, gdyż nie oferowała odpowiedzi na pytanie o przyczyny marginalizowania kobiecego doświadczenia w opowieści o przeszłości. W tym stanie rzeczy przyjęcie perspektywy badania relacji między płciami okazało się znacznie bardziej adekwatne. Szczególnie istotną rolę odegrały tu prace Joan Wallach Scott, Joan Kelly, Natalie Zemon Davies, uznających kategorię gender za przydatną dla analizy historycznej⁹. Reorientacja perspektywy badawczej i przeprowadzenie zmian w obrębie samej metodologii historii doprowadziły do przekształcenia się historii kobiet w historię gender, kładącą nacisk na relacje między płciami i ich symboliczne reprezentacje.

Na gruncie polskim badawcze eksploracje historii kobiet rozpoczęły się dwie dekady później, na początku lat 90. z inicjatywy Anny Żarnowskiej i zaowocowały klasycznymi już pracami zbiorowymi pod wspólnym tytułem *Kobieta i...*, przedstawiającymi historię kobiet w rozmaitych interdyscyplinarnych kontek-

⁵ M. Solarska, *Wprowadzenie* [w:] M. Solarska, M. Bugajewski, dz. cyt., s. 11.

⁶ Por. E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I Kalinowska-Blackwood [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, t. IV, cz. 2, s. 429–468.

⁷ Tamże.

⁸ M. Solarska, *Kobiety i historia*, dz. cyt., s. 71.

⁹ Por. J. W. Scott, *Gender jako przydatna kategoria analizy historycznej*, Biblioteka online Think Tanku Feministycznego <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0064scott.pdf> [data dostępu: 20.07.2019]; M. van Tilburg, *Historia kobiet czy historia gender? Poststrukturalistyczne inspirowanie w badaniach nad dziejami płci*, „Historyka” 2000, t. XXX, s. 27–37.

stach¹⁰. Rozwój historii kobiet nie pociągnął jednak za sobą jej zdecydowanego przeobrażenia w historię gender, który dokonał się na Zachodzie w momencie, kiedy ta praktyka historiograficzna stawiała w Polsce pierwsze kroki. Zwraca na to uwagę Dobrochna Kałwa, pisząc w przedmowie do monograficznego numeru „Rocznika Antropologii Historii” poświęconego historii gender, że:

zważywszy na lokalną specyfikę rozwoju badań historycznych w Europie Środkowo-Wschodniej [...] nie powinien dziwić fakt, że do ukształtowania i rozwoju polskich badań historii gender droga jest jeszcze daleka. Specyfiką polskich badań jest bowiem wyraźna odrębność – paradygmaticzna i epistemologiczna – badań historycznych i feministycznych, które składają się na konkurencyjne, dalekie od komplementarności konceptualizacje przeszłości.¹¹

Mimo to badaczka zwraca uwagę, że pierwsze próby konceptualizacji historii gender miały już miejsce, co daje nadzieję na rewizję historii w obrębie humanistyki¹². W tej sytuacji na szczególną uwagę zasługują powstające na gruncie literaturoznawstwa prace dotyczące literackich form tematyzacji upłciowionego doświadczenia historii i badań nad jej genderowym wymiarem, zapoczątkowane przez prekursorskie studium Marii Janion *Kobiety i duch inności*¹³. W orbicie zainteresowań badaczek i badaczy znajduje się niezwykle szerokie spektrum tematów, spośród których wymienię tylko literackie reprezentacje kobiecego doświadczenia w granicznych i przełomowych momentach historii, badanie kobiecej traumy i postpamięci, namysł nad opozycją prywatne/publiczne określającą uczestnictwo kobiet w historii, mechanizmy wytwarzania i stabilizowania przez literaturę mitów kobiecych oraz ich literackie demitologizacje, konstrukcje kobiecych kontrnarracji historycznych, doświadczenie emigracji i repatriacji w prozie kobiet, wreszcie badania nad gatunkami literatury dokumentu osobistego¹⁴.

To z konieczności pobieżne nakreślenie procesu konstytuowania się historii kobiet na tle przemian ponowoczesnej historiografii oraz relacji między dyskursem herstorycznym a literackim służy mapowaniu obszaru, w którym sytuują się będące tematem moich rozważań narracje herstoryczne w najnowszej literaturze polskiej. Pod pojęciem tym rozumiem strategie umożliwiające tematyzację kobiecego doświadczenia historii, przy jednoczesnym eksponowaniu tego, co specyficznie literackie – językowości, fikcyjności i kreacyjności. W centrum narracji herstorycznej usytuowana jest postać kobiety-narratorki, aktantki i ucieleśnionego podmiotu historii. Zapropionowane przeze mnie wykadrowanie

¹⁰ D. Kałwa, *W stronę historii gender*, „Rocznik Antropologii Historii” 2014, rok IV, nr 2 „Historia i płeć”, s. 8.

¹¹ Tamże, s. 9.

¹² Tamże, s. 10.

¹³ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

¹⁴ Warto również odnotować, że na Uniwersytecie Gdańskim przy Instytucie Filologii Polskiej działa Pracownia Badań nad Historią Kobiet, kierowana przez Aleksandrę Ubertowską.

problemu badawczego zawęży zatem nieco zakres znaczeniowy tego pojęcia, wiążąc je ze sposobami uobecniania upłciowionego doświadczenia historii (a nie doświadczenia kobiecego w ogóle) oraz możliwościami, jakie w tym względzie oferuje literatura.

W niniejszym szkicu pragnę skupić się na szczególnym przypadku, w którym narracja herstoryczna łączy się z naśladowaniem figury kobiecej podmiotowości¹⁵, jak ma to miejsce w powieściach *Matka Makryna* Jacka Dehnela, *Sońka* Ignacego Karpowicza oraz *Tylko Lola* Jarosława Kamińskiego. Tym, co łączy analizowane powieści, jest w moim przekonaniu obecność sygnałów „herstoryczności”¹⁶, przede wszystkim zaś ujawnienie kobiecego głosu w męskim tekście, przy jednoczesnym eksponowaniu jego poziomu autotematycznego, metajęzykowego i metahistorycznego, co zresztą traktuję jako jeden z wyznaczników narracji herstorycznych. Zagadnienie naśladowania figury kobiecego podmiotu przez mężczyzn jest kwestią dyskusyjną i – jak się wydaje – dotąd niewystarczająco zbadaną przez krytykę feministyczną. Na trudności w zdefiniowaniu tej strategii narracyjnej trafnie wskazywała Thais E. Morgan, zastanawiając się, czy dla piszącego mężczyzny może być ona znakiem identyfikacji z kobietą, naśladowania/przedrzeźniania kobiecego podmiotu, czy też potwierdzeniem własnej tożsamości przez konfrontację z Innym¹⁷. I dalej: czy naśladowanie kobiecego głosu lub pisma wiąże się zawsze z uprawomocnianiem opowieści kobiety za sprawą męskiego autorytetu, z ustanowieniem mężczyzny na pozycji gwaranta jej słyszalności i prawdziwości?

Punktem wyjścia do skonceptualizowania tej autorskiej intencji jest dla mnie skądinąd oczywiste spostrzeżenie, że ujawniony w tekście rodzaj gramatyczny

¹⁵ Naśladowanie kobiecego głosu/pisma w tekście, zadomowione w historii literatury, wykorzystywane było przez pisarzy-mężczyzn na przestrzeni wieków w rozmaitych kontekstach. Przykładem mogą być między innymi powieści Daniela Defoe *Dola i niedola sławnej Moll Flanders* oraz *Roxana czyli szczęśliwa kochanka*, czy narracje o charakterze pamiętnikarskim bądź epistolograficznym (czego znakomitym przykładem jest II część powieści *Słowo i ciało* Teodora Parnickiego). W ostatnich dekadach naśladowanie głosu/pisma kobiety można zaobserwować w powieściach postmodernistycznych, metatekstowych, podejmującą intertekstualną grę z czytelnikiem (m. in. powieści J. M. Coetzee *Elizabeth Costello*, czy *Foe* nawiązująca do *Przypadków Robinsona Cruzo*e, gdzie narracja bohaterki Susan Barton jest symbolicznym oddaniem głosu tym, którzy zostali go pozbawieni – kobietom i niewolnikom). W literaturze polskiej naśladowanie kobiecej podmiotowości występuje w powieści Tomka Tryzny *Panna Nikt*, w *Mojrach* Marka Sobola i *Turnusie* Tomasza Lubińskiego, gdzie wiąże się z tematyzacją kobiecego doświadczenia, cieleśnej traumy i seksualności. Szerzej piszę o tym w studium *Historiografia i mitologia kobiecości. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*, Toruń 2017.

¹⁶ Nawiązuję tutaj do pojęcia „sygnałów historyczności”, związanych z obecnością faktów z przeszłości w strukturze świata przedstawionego. E. Konończuk, *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego*, Białystok 2009, s. 8.

¹⁷ T. E. Morgan, *Literature, Theory and the Question of Genders* [w:] *Men Writing the Feminine. Literature, Theory and the Question of Genders*, red. T. E. Morgan, New York 1994.

podmiotu mówiącego lub piszącego nie musi być korelatem płci biologicznej nadawcy komunikatu literackiego. Wyraźne wyartykułowanie żeńskiego rodzaju gramatycznego – bez względu na faktyczną płć biologiczną piszącego¹⁸ – traktuję zatem jako niezbywalny warunek naśladowania podmiotowości kobiecej na płaszczyźnie tekstu, które wiąże się z kreowaniem specyficznego genderlektu i wykorzystaniem praktyki cielesnego „sobąpisania”. Naśladowanie to jest zarazem czymś różnym i czymś więcej od narracyjnej strategii pisania z perspektywy kobiecej, która opiera się – by użyć terminu wprowadzonego przez Gerarda Genetta i Mieke Bal – na ogniskowaniu fabuły przez postać kobiety¹⁹. Rodzi to jednak z kolei pytanie, w jaki sposób w opowieść utrzymana w gramatycznej pierwszej osobie rodzaju żeńskiego może ujawnić obecność mężczyzny, wchodzącego często w rolę jej tłumacza, cenzora, uwiarygodniającego kobiece doświadczenie w oczach czytelnika?²⁰ Naśladowanie kobiecego głosu/pisma w tekście wiąże się bowiem również z problematyzowaniem – wpisanego w tekst lub nie – odbiorcy komunikatu literackiego, którym nie musi jednak być wyłącznie kobieta, nawiązująca empatyczną więź z jego nadawcą²¹. Odbiorca jest tu często angażowany w metajęzykową lub – jak w przypadku narracji herstorycznych – metahistoryczną grę, związaną także z rekonstruowaniem tożsamości podmiotu mówiącego lub piszącego.

Wyekspozowanie funkcji fatycznej przybliży zatem ten rodzaj komunikatu literackiego do strategii narracyjnej, jaką stanowi monolog wypowiedziany,

¹⁸ W tym miejscu należy zwrócić uwagę, że tekst sygnowany przez kobietę nie musi przynależć do specyficznego pojmowanego kobiecego pisarstwa, podobnie jak ujawniany w tekście rodzaj gramatyczny podmiotu nie musi być zgodny z płcią biologiczną piszącego. To zaś otwiera rozległą perspektywę na badanie związków autorskiej intencji naśladowania kobiecej podmiotowości z *écriture féminine*, dostępnego dla mężczyzny i ukształtowanego także pod wpływem męskich dyskursów. Por. H. Cixous, *Reaching the Point of Wheat, or Portrait of the Artist as a Maturing Woman*, „New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation” 1987, vol. 19; K. Budrowska, *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2; G. Borkowska, *Kobieta i mężczyzna w dyskursie feministycznym* [w:] *Kobiety w literaturze*, wstęp i red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 32; K. Kłosińska, *Écriture féminine. Rok 1974* [w:] *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003, s. 222.

¹⁹ J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 104.

²⁰ Takie postawienie problemu można potraktować jako inwersję ujawniania kobiecego głosu w męskim tekście, o którym pisze Anna Nasiłowska, komentująca teorię Luce Irigaray. Na te zagadnienia zwraca również uwagę Anna Łebkowska, analizując strategię narracyjne powieści Daniela Defoe *Dola i niedola sławnej Moll Flanders. Z jej własnych zapisków* oraz *Roxana, czyli szczęśliwa kochanka*. Por. A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza. Ucieczka od opozycji* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 212; A. Łebkowska, *Powieść wiecznie żywa*, „Konteksty Kultury” 2018, vol. 15, nr 4, s. 474–475.

²¹ Por. K. Budrowska, dz. cyt., s. 287.

o wyraźnie interpersonalnym charakterze, kumulujący rolę nadawcy i bohatera²². Według Michała Głowińskiego monolog wypowiedziany, eksponując wyraźnie rolę milczącego odbiorcy, zespała żywioł języka potocznego oraz elementy retoryki w celu przekazania istotnych treści – najczęściej przybiera on charakter spowiedzi, rozrachunku ze światem, historią, czy sobą²³. Nie ulega zatem wątpliwości, że powieści Dehnela, Karpowicza i Kamińskiego realizują – na pewnej płaszczyźnie – tę strategię narracyjną. W przypadku *Matki Makryny* przesądza o tym konfesyjny charakter utworu, w którym narratorka kieruje swe wyznania do Boga i uznając się za ofiarę reguł rządzących otaczających ją rzeczywistością dokonuje swoistej autosakralizacji²⁴. W *Sońce* na plan pierwszy wysuwa się – obok elementów spowiedzi – stale podtrzymywana przez mówiącą relacja nadawczo-odbiorcza. Tym samym monolog Sońki ujawnia swą teatralność²⁵ – tak istotną dla słuchającego jej opowieści Igora. W *Tylko Loli* natomiast dwugłos bohaterki nakierowany jest na refleksję nad mechanizmami historii. Jednocześnie nie sposób nie dostrzec, że w przypadku wymienionych powieści monolog wypowiedziany stabilizowany jest przez akt jego spisania i podlega zawsze – choć w różnym stopniu – przekształceniom dokonywanym przez męskiego odbiorcę, ingerującego zarówno w jego formę, jak i treść. Dobitym tego przykładem jest *Sońka*, w której wyznanie tytułowej bohaterki staje się tworzywem sztuki warszawskiego reżysera oraz *Tylko Lola*, gdzie chaotyczne przenikanie się różnych płaszczyzn czasowych w narracjach Niny i Lidii ulega ułożeniu na skutek ingerencji mężczyzny – wydawcy i redaktora²⁶. Nie zmienia to jednak faktu, że w analizowanych powieściach można dostrzec istotne podobieństwa z narracyjną formą monologu wypowiedzianego.

W przypadku tworzonych przez mężczyzn narracji herstorycznych, należy zauważyć, że szczególnego znaczenia nabiera w ich przypadku kategoria kobiecego głosu. Zajmuje ona bowiem wyróżnioną pozycję tak dyskursie feministycznym, jak i herstorycznym, gdzie mówienie własnym głosem, lub oddanie głosu

²² M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany* [w:] tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 115. Pisząc o monologu wewnętrznym i wypowiedzianym Bożena Witosz zwraca uwagę na relację między nadawcą a interlokutorem, wyrażającą się poprzez zaimki *ja* i *ty*. Wydaje się, że posiada ona również niezwykle istotne znaczenie dla narracyjnej strategii naśladowania kobiecego podmiotu, gdyż pozwala uchwycić na płaszczyźnie tekstu relację między *ja*, ujawniającym swój żeński rodzaj gramatyczny a *ty* słuchacza – mężczyzny, gwaranta słyszalności kobiecej opowieści. Por. B. Witosz, *O dwu rodzajach monologu w polskiej prozie współczesnej: zagadnienia struktury językowej tekstu*, „Język Artystyczny” 1990, nr 7, s. 13.

²³ M. Głowiński, dz. cyt., s. 124.

²⁴ Tamże, s. 141–142.

²⁵ Tamże, s. 109.

²⁶ Należy również zauważyć, że narracja Niny z powieści Jarosława Kamińskiego, którą cechuje niekonwencjonalny graficzny układ tekstu, arbitralność wykorzystania znaków interpunkcyjnych (bądź ich brak), wreszcie zaś obecność potoków składniowych sytuuje się na pograniczu monologu wewnętrznego i wypowiedzianego. Por. B. Witosz, dz. cyt., s. 27.

kobietom określanym metaforycznie jako „wielkie niemowy historii”²⁷ stanowi figurę centralną. W przypadku historii kobiet wiąże się ona z etycznym zobowiązaniem, odnosząc się do kategorii tożsamości, pamięci i podmiotowości. Kwestie te są bardzo dobrze znane, wystarczy więc tylko wspomnieć o formule stałej obecności kobiecego głosu Craiga Owensa, związanej z potrzebą prze-pisania teorii i historii²⁸, czy manifestem *écriture féminine* Hélène Cixous, nawołującym do przerywania milczenia i wprowadzenia dyskursu kobiecego w obręb narracji historycznej²⁹.

Naśladowanie figury kobiecej podmiotowości w tekście przez autorów-mężczyzn jest zarazem transgresyjne i somatyczne, wiąże się często z zacieraniem granicy między faktem a fikcją, nieokreślonością ram modalnych, w które ujęte są wydarzenia powieściowe, wreszcie zaś z przełamywaniem ugruntowanych schematów i konwencji oraz pogłębioną refleksją metatekstową. Na płaszczyźnie fabularnej natomiast pociąga ono za sobą próbę wystowienia tego, co marginalizowane, stłumione i cielesne. Strategia ta zyskuje więc szczególne znaczenie w przypadku analizowanych przeze mnie narracji herstorycznych, które tematyzują upłciwione doświadczenie historii, problematyzują sposób jej opowiadania i ujawniają – wyeksplikowaną bądź nie – refleksję metahistoryczną.

I

Jeżeli założeniem herstorii jest uczynienie słyszalnym głosu kobiety i zwrócenie uwagi na marginalizowane kobiece doświadczenie, to w powieści *Matka Makryna* Jacka Dehnela gest ten ulega podwojeniu. Autor rezygnuje tu całkowicie z nadrzędnej, porządkującej instancji nadawczej³⁰, „męskiego przywileju mówienia”, w zamian za to uobecniając kobiecy głos w podwójnym splocie opowieści. Pierwsza z nich stanowi literackie przetworzenie głośniejszego w środowisku Wielkiej Emigracji historycznej relacji matki Makryny Mieczysławskiej, XIX-wiecznej fałszywej zakonnicy, rzekomej przełożonej klasztoru bazylianek w Mińsku, która na skutek odmowy przejścia na prawosławie poddana została wraz z podległymi jej siostrami bestialskiemu torturom.

W powieści Dehnela relacja mistyfikatorki przeplata się z opowieścią podającą się za nią Iriny Wińczowej, pochodzącej z żydowskiej rodziny, pogrążonej w nędzy wdowy po carskim oficerze, ofiary przemocy fizycznej i seksualnej,

²⁷ M. Perrot, *Moja historia* kobiet, przeł. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2009, s. 12.

²⁸ C. Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedmowa R. Nycz, Kraków s. 425.

²⁹ Por. H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147.

³⁰ A. Chomiuk, *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*, Lublin 2009, s. 148.

którą tragiczna sytuacja życiowa skłoniła do podania się za prześladowaną przez rosyjskiego zaborcę zakonnicę. Wielowersyjność tożsamości narratorki zostaje dodatkowo wzmocniona przez przywołanie imion, które kolejno nosi, z Jutki stając się Julią, następnie Iriną, ostatecznie zaś przybierając imię Makryny na cześć zakonnicy, która niegdyś okazała jej litość. Imiona te pełnią rolę znaków transgresji bohaterki, związanych z dwukrotną konwersją religijną, poczytywanym za zdradę małżeństwem z Moskałem i wreszcie przyjęciem tożsamości przełożonej sióstr bazylianek.

Powieść Dehnela posiada formę kreowanego dokumentu osobistego, opartego na kobiecym dwugłosie i pozbawionym porządkującej perspektywy, wykreowanego za pomocą chwytu apokryfizacji, czyli jak pisze Aleksandra Chomiuk, tworzenia quasi-dokumentów, zastępujących autentyczne wypowiedzi, które nie dotrwały do czasów współczesnych, bądź nigdy nie powstały³¹. Umożliwiają one artykulację tego, co niewypowiedziane. Podwójny splot narracji herstorycznej w *Matce Makrynie* ujawnia dwa poziomy kobiecej wypowiedzi – dominujący, oficjalny oraz stłumiony, bezgłośny, który dzięki zabiegowi fikcjonalizacji staje się jednak słyszalny³². Dodać należy, że każda ze snutyh równolegle opowieści budujących ów herstoryczny dwugłos zyskuje status prawdziwej poprzez dwukrotnie powtórzoną, otwierającą je formułę przysięgi składanej przez opowiadającą. Tym samym zakwestionowaniu ulega możliwość odpowiedzi na pytanie „jak to było naprawdę”, by przywołać słynną formułę Leopolda von Ranke. Ważniejszy od niej okazuje się żywioł opowieści, upodabniającej się do palimpsestu i ukonstytuowanie się poprzez akt pisania kobiecego podmiotu, który kreując w aktywny sposób rzeczywistość, wkracza do historii.

Jednocześnie ponad herstorycznym dwugłosem kształtują się metahistoryczna i metaliteracka płaszczyzna sensów, związana z refleksją nad mechanizmami mitotwórczymi i zapotrzebowaniem na mit świętej męczennicy, budowany w oparciu o narodowo-patriotyczno-religijne fantazmaty:

Niczego tak im nie było trzeba jak męczennicy: raz, że Polka, dwa, że męczona, trzy, że kobita, cztery, że w zakonnej sukni. [...] Wszystko naraz, pospołu, broń idealna, bicz na Moskala z samego cierpienia i świętości ukręcony.³³

To właśnie potrzeba kobiecego mitu, wykorzystywanego przez mężczyzn – prawodawców sensu – do rozgrywek politycznych, sankcjonuje obecność w historii kobiety starej, brzydkiej i chorej, oraz wydobyć jej z historycznej przezroczystości. Z tego powodu narrację Iriny Wińczowej można odczytywać

³¹ A. Chomiuk, dz. cyt., s. 13.

³² E. Showalter zwraca uwagę, że pisarstwo kobiet to „wypowiedź dwugłosowa”, w którą wciela się zawsze społeczne, literackie i kulturowe dziedzictwo grup zarówno pozbawionych głosu, jak i dominujących. E. Showalter, dz. cyt., s. 462.

³³ J. Dehnel, *Matka Makryna*, Warszawa 2014, s. 138. Dalej cytuję to samo wydanie, lokalizując cytaty bezpośrednio w tekście.

jako opowieść o nakładających się na siebie wykluczeniach i dotyczącej kobietę zwielokrotnionej opresji:

Raz, że wdowa. Dwa, że biedna. Trzy, że stara. Cztery, że baba. Pięć, że przechrzta żydowska. Sześć, że brzydka. Z bliznami dawnymi na twarzy, a paroma jeszcze całkiem świeżymi, pomarszczona, przygarbiona, z nogami popuchniętymi, sapiąca, gdy po stopniach wchodzi – a przecież wchodziłam po stopniach coraz wyżej i wyżej, przez Poznań, przez Paryż, aż do samego Rzymu, a dalej w królestwo czynienia cudów i prorokowania [...]. Skąd mogłam wiedzieć, że dopiero po tylu latach z mierzwy się wydzwignę, że stopę na pewnym stopniu postawię – i to nie przez czyjeś miłosierdzie, któremu zawsze czekała, o które się modliłam [...] ale przez słowa? (MM, s. 379–380)

W powieści Dehnela to właśnie żywioł narracji pozwala wydobyć się z historycznej niewidzialności/niesłyszalności żyjącej w nędzy kobiecie, ofierze przemocy naznaczonej piętnem skrywanego żydowskiego pochodzenia. Dariusz Nowacki zwrócił uwagę, że Irina Wińczowa tworząc relację o męczeństwie Makryny Mieczysławskiej staje się XIX-wieczną Szeherazadą, dla której gest snucia opowieści jest strategią przetrwania i objawia swą życiodajną moc³⁴. Narrację herstoryczną Dehnela odczytywać można jako opowieść o pragnieniu władzy nad słowami – jest to zarazem „jedynę pożądaną rzecz ziemską” (MM, s. 366), do którego przyznaje się jego bohaterka. W porządku logocentrycznym władza nad słowem stanowi domenę mężczyźni, podczas gdy kobieta sytuuje się w przestrzeni milczenia. Dlatego zawarta w *Matce Makrynie* herstoria ma charakter subwersywny – kobiecy podmiot piszący „przechwytuje” męski gest pisania, kreuje opowieść, w której słowa nie tyle przylegają do rzeczy, ile stwarzają rzeczywistość, a tym samym objawiają swoją sprawczość. Wykorzystując destrukcyjne doświadczenia przemocy i upokorzenia, uwiarygodnia i umocowuje w nim opowieść o rzekomym męczeństwie mistyfikatorki.

Na szczególną uwagę zasługuje przedstawiona w powieści sfikcjonalizowana relacja Makryny/Iriny Wińczowej z księdzem Aleksandrem Jełowickim, jej opiekunem i tłumaczem, autorem spisanej na polecenie papieża relacji z prześladowań fałszywej zakonnicy. Burzliwy związek obu postaci służy Dehnelowi do ukazania nacechowanej genderowo relacji między mężczyzną – gwarantem słyszalności kobiecej opowieści, którą wykorzystuje w celach politycznych, a kobietą pozbawioną głosu tak w porządku symbolicznym, jak i rzeczywistym, poprzez nieznaną obcego języka. Jełowicki jest zatem tym, który korzysta z politycznego doświadczenia, wykształcenia i znajomości języka francuskiego, który – by tak rzec – zadomowiony jest w przestrzeni publicznej, w obszarze działań politycznych, a więc i w Wielkiej Historii. Tym, z czego czerpie Makryna Mieczysławska/Irina Wińczowa jest natomiast zapisane na jej ciele doświadczenie przemocy. Jej herstoria jest zatem somatyczna, gdyż jak píše Aleksandra Ubertowska, to wła-

³⁴ D. Nowacki, *Nowa powieść Jacka Dehnela. Jak Makryna czmut w oczy pukała*, http://wyborcza.pl/1,75410,17021375,Nowa_powiesc_Jacka_Dehnela__Jak_Makryna_czmut_w_oczy.html [data dostępu: 21.07.2019].

śnie w ciele, kategorii ułatwiającej ominięcie pułapek niewyraźnego doświadczenia granicznego, odciska się „sygnatura genderowa” dziejowości³⁵.

Bo jak siedziałam w kościołach, ze spuszczonym wzrokiem, jak przesuwałam paciorki różańca, to przecie kątem oka dojrzeć mogłam, jak on na kazalnicy rośnie, a ja się umniejszam: ja byłam tylko kobita, stara, brzydka, dla Francuzów nadto niema [...]; on – mężczyzna, więc mógł być sobie każdym: i żołnierzem, i drukarzem, i księdzem [...] i głosem, głosem donośnym moją opowieść niósł dalej, niżbym ja potrafiła. (MM, s. 168)

Podczas gdy – jak twierdziła Cixous – mężczyzna jako wychowanek starożytnej retoryki mówi za pomocą warg, kobieta mówi całym ciałem³⁶. Relacja rzekomej zakonnicy z księdzem Jełowickim jest w istocie relacją kobiety jako „niemowy historii” z mężczyzną posiadającym przywilej jej reprezentowania. Dlatego też obecny w powieści Dehnela, oparty na inwersji tej relacji gest samodzielnego spisywania własnej stłumionej opowieści przez Irinę Wińczową sprawia, że zaczyna ona dominować nad oficjalną relacją Makryny Mieczysławskiej – zgodnie z feministyczną wykładnią palimpsestu, spod stabilizowanego w obrębie androcentrycznej kultury tekstu dominującego, zaczyna prześwitywać tekst wymazany. Wyrotowy potencjał analizowanej narracji herstorycznej przejawia się również i w tym, że w miarę utrwalania kobiecego mitu świętej męczennicy ironicznemu przenicowaniu ulegają męskie mity romantyczne – wieszczka, emigranta, powstańca, patrioty³⁷. Dzieje się tak na skutek genderowego przepisywania historii Wielkiej Emigracji – Irina Wińczowa, podając się za Matkę Makrynę wchodzi w relacje z jej najwybitniejszymi przedstawicielami i dostrzega przede wszystkim targające tym środowiskiem animozje i wewnętrzne spory, które obnaża i próbuje wykorzystać.

Doświadczenie przemocy, bólu i upokorzenia legitymizuje historię XIX-wiecznej mistyfikatorki, żydowskiej przechrztzy, która w swej opowieści wymyśla siebie na nowo, przyjmując upragnioną od momentu konwersji religijnej fikcyjną tożsamość zakonnicy i obdarzając swym cierpieniem postaci bazylianek, pojawiających się na kartach jej relacji.

I kiedy po tym kłamałam, to przecie po wierzchu jeno. W środku zaś mówiłam najszczerszą, najszczerszą prawdę, tylko w inne słowa owiniętą; [...] i każdy kawałek bólu, który opowiedziałam, cierpienie każdej z tych siostrzyczek to cierpienie moje, do szpiku kości odczute: i Rypińska Zuzanna, co od różek skonała, to ja, i Tarnowska Klotylda, zgruchotana murem, to ja [...] o żadnym nie powiedziałam ciosie, żadnym razie, którego bym wcześniej na własnej nie poczuła skórze. (MM, s. 381–382)

³⁵ A. Ubertowska, *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości* [w:] *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości*, red. K. Bałżewska, D. Korczyńska Partyka, A. Wódkowska, Gdańsk 2015, s. 18.

³⁶ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, dz. cyt., s. 153.

³⁷ Por. A. Bağla je wski, *Rewizje romantyczne w prozie najnowszej*, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 1, s. 147–186.

W ten właśnie sposób jako podmiot historii bohaterka Dehnela przekracza jej monolityczną wersję, odciskając swój ślad w języku i procesie historycznym.

II

Dla odczytania herstorycznej narracji w *Sońce* Ignacego Karpowicza kluczowe znaczenie posiada zamykający powieść odautorski komentarz wyjaśniający, że „jakiegokolwiek podobieństwo do rzeczywistych miejsc, osób i zdarzeń drugiej wojny światowej jest zamierzone, a także całkowicie nieuprawnione³⁸. To aporetyczne stwierdzenie odnosi się do metahistorycznej i metatekstowej płaszczyzny powieści, która problematyzuje sam akt opowiadania/przedstawiania przeszłości, historii przemilczanej i stłumionej, podnosząc zarazem kwestię etycznego wymiaru tego gestu.

Inspiracją do powstania *Sońki* była przekazana pisarzowi przez jego wuja, Leona Tarasewicza, opowieść o zamieszkującej jego rodzinne strony kobiecie, która w czasie wojny miała romans z Niemcem³⁹. Powieść autora *Ballady i romansów* kreowana jest na quasi-dokument, ocalający to, co niewypowiedziane i mierzący się z tym, co niewyraźne. Herstoryczną narrację przenika tu głęboka relacyjność, gdyż jest ona rozpięta między dwoma spotkaniami tytułowej bohaterki z najważniejszymi mężczyznami jej życia – oficerem SS Joachimem, z którym latem 1941 roku przeżywa płomienny romans, oraz z warszawskim dramatopisarzem i reżyserem Igozem Grycowskim, któremu po wielu latach zawiera opowieść o miłości, naznaczającej ją piętnem zdrady i hańby.

Osią powieści Karpowicza jest zatem zderzenie centrum i peryferii, dokonujące się poprzez spotkanie przybywającego z Warszawy wziętego literata i starej niepiśmiennej kobiety, mieszkającej na skraju opustoszałej podlaskiej wsi. Umieszczenie *Sońki* jako szeptuchy, dziwaczki i dziwki jest nieprzypadkowe, stanowi metonimię wykluczenia, którego figurą w polskiej literaturze może być właśnie chata za wsią. *Sońka* zamieszkuje pogranicze polsko-białoruskie, marginesy lokalnej społeczności, języka i wreszcie historii. Żyje w swoistym mitycznym bezczasie, znieruchomiałej przestrzeni, której tradycyjnie odmawiano historyczności. Zarazem jednak Wielka Historia brutalnie włamuje się w ową czasoprzestrzeń w czasie II wojny światowej, unicestwiając żyjące w niej jednostki, co w spektaklu Igora, osnutym na motywach opowieści *Sońki*, komunikuje dobiegający spoza sceny głos: „Czas małych zdarzeń jeszcze nadejdzie. Ale nie dla was. Dla was już nie. Was już zmiotło duże” (S, s. 113).

³⁸ I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 199. Dalej cytuję to samo wydanie, lokalizując cytat bezpośrednio w tekście.

³⁹ D. Karpiuk, *Bóg, horror, ojczyzna*, <https://www.newsweek.pl/kultura/sonka-ignacy-karpowicz-newsweekpl/xc5rp4w> [data dostępu: 21.07.2019].

Więź, która łączy oboje bohaterów *Sońki*, przebiega niejako w poprzek jej fabularnej, symbolicznej i metatekstowej płaszczyzny i stale warunkowana jest poprzez gest opowiadania. Dla Sonii Igor staje się ostatnim słuchaczem, któremu pragnie przed śmiercią zawierzyć swoją opowieść, dla Igora Sonia jest ostatnią świadkinią, której opowieść chce on uczynić tworzywem swej najnowszej sztuki teatralnej. Równoprawnymi i najważniejszymi bohaterami Karpowicza są jednak język i historia. Język Sonii to język somatyczny, pozostający w bezpośredniej bliskości ciała, który staje się żywą tkanką jej opowieści o doświadczeniu granicznym, stawiającym opór artykulacji:

Dawno, dawno temu – tak Sonia zaczynała szczególnie zdania, w których nie pojawiały się krowy, kury i świnię, święta, chleb i podatki, sianokosy, wykopki i gradobicia; tak zaczynała zdania, które więzły gdzieś w krtani, zatrzymywały się na gładkich bezzębnych dziąsłach, by ześlizgnąć się na powrót w ciało; do płuc, serca i kurzu, zbijającego się w kłębki pośród starych, zużytych narządów. Ale niekiedy, po tym „dawno, dawno temu”, niekiedy jednak słowa pokonywały opór, przebijały tkankę mięsa i czasu, wybrzmiewały do końca i dopiero wtedy na powrót zagłębiały się w ciele [...] (S, s. 7)

Język *Sońki* uwidacznia ekwiwalencję między ciałem a znakiem, o której pisze Adam Dziadek w swoim projekcie krytyki somatycznej⁴⁰, odnoszącej się do reprezentacji ludzkiego doświadczenia w tekstach, gdzie ciało stanowi główny punkt odniesienia. Wykreowana przez Karpowicza narracja herstoryczna jest somatekstem w dwojakim sensie – po pierwsze, tematyzując ciało kobiety doświadczające rozkoszy i przemocy, ciało gwałcone, zmęczone i krwawiące, stare i chore, ale ulegające także metaforyzacji. Po drugie, zgodnie z założeniami krytyki somatycznej, poprzez silne wyeksponowanie płaszczyzny metatekstowej, autotematyzm, analizę aktu pisania, refleksję na temat możliwości i granic reprezentacji językowej⁴¹, wreszcie zaś testowanie granic opowiadalności.

Powieść Karpowicza ujawnia swój transgresyjny potencjał związany z nieustanną destabilizacją i ruchem znaczeń, grą liryzacją, patosem i kiczem, ironicznym przenicowaniem konwencji baśniowej i biblijnej oraz problematyzacją przedstawialności opowieści *Sońki*, której podejmuje się Igor w sztuce *Królowe Stojło*, wystawianej – nieprzypadkowo – na scenie Teatru Narodowego. Nasuwa się tu pytanie, czy ceną za uobecnienie jednostkowego doświadczenia *Sońki* musi być jego uniwersalizacja, lub unieruchomienie go pod postacią alegorii? Jakie są granice jego przekładalności w kategoriach literackich, co zatracza herstoria ujęta za pomocą kulturowych klisz i złapana w sieć intertekstualnych nawiązań?

Kwestia ta nabiera szczególnego znaczenia, jeśli zderzyć ze sobą ironicznie potraktowaną w *Sońce* konwencję baśniową, opartą na motywie przybycia królewicza, i metaforę używaną przez Rankego (uznawanego za fundatora historii naukowej), wskazującego na miłosny charakter relacji historyka ratującego

⁴⁰ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 20.

⁴¹ Tamże, s. 21.

piękną księżniczkę, czyli ukryty w dokumentach źródłowych fakt⁴². W narracji Karpowicza przenicowaniu ulega zarówno baśniowa konwencja, jak i przywołana historiograficzna metafora – bohaterem powieści nie jest wszak historyk, lecz pisarz określany jako piękny królewicz, którego celem nie jest ocalenie faktu historycznego, ale herstorii opowiadanej przez starą kobietę, by następnie w procesie jej literackiego przetworzenia zacierać granicę między faktem a fikcją, prawdą a zmyśleniem. Jeśli, jak pisze Bonnie Smith⁴³, pisarstwo historyczne od XIX wieku było okopem tożsamości męskiej, to relacja Igora z Sońką prowadzi do dekonstrukcji, przemyślenia projektu tożsamościowego mężczyzny. Awangardowy reżyser Igor Grycowski był niegdyś Ignacym Gryką, wywodzącym się z tych samych stron co Sońka i posługującym się używanym przez nią dialektem. Na potrzeby warszawskiego środowiska wymyślił nową tożsamość, budowaną w oparciu o odrzucenie przeszłości, którą wchodząc w rolę powiernika opowieści Sonii odpomina i włącza na powrót w obręb swojego życiowego doświadczenia. Tym samym *Sońka* staje się opowieścią o widowisku historii, spektaklu teatralnym i tożsamościowym.

W powieści Karpowicza reprezentacja kobiecego doświadczenia historii jest problematyczna. Trudno bowiem rozstrzygnąć, gdzie kończy się prawdziwa opowieść Sońki, a zaczyna jej przepracowanie przez Igora/Ignacego. Awangardowy reżyser i literat pełni rolę mediatora herstorii, to dzięki jego praktykom literackim i scenicznym uzyskuje ona status słyszalnej i widzialnej. Nasuwa się jednak pytanie o etyczność jego artystycznych działań, o uczynienie tkanki doświadczenia Sonii i jej somatycznego języka obiektem doświadczeń w laboratorium sztuki. Przefiltrowanie herstorii przez modne dyskursy niesie zagrożenie instrumentalizacją i ideologizacją, odbierającą kobiecemu głosowi autentyczność, ale może też okazać się koniecznym zabiegiem umożliwiającym przekładalność jednostkowego doświadczenia. O etyczności działań Igora przesądza wykorzystanie narracji samoświadomej, szereg występujących w tekście odautorskich, autokrytycznych wtrąceń, wreszcie zaś ujawnianie narracyjnych szwów opowieści Sońki i obnażanie scenicznych praktyk wykorzystanych w inscenizacji *Królowego Stojła*.

Z perspektywy Sońki krótki czas spędzony z Joachimem latem 1941 roku jest najszczęśliwszym okresem jej życia, po którym następuje już tylko oczekiwanie na śmierć, poprzedzoną powierzeniem Igorowi swojej opowieści. Karpowicz w swojej narracji herstorycznej proponuje więc wywrotowe prze-pisanie historii związane z dehierarchizacją wydarzeń historycznych i nadaniem im nowych znaczeń, o czym świadczy okrzyk jego bohaterki: „Ach [...] jak ja tęsknię do wojny! Czemuż się skończyła!” (S, s. 67). Pozornie Sońka trwa poza historią,

⁴² M. Solarska, *Kobiety i historia*, dz. cyt., s. 50.

⁴³ B. Smith, *Gender, Objectivity and the Rise of Scientific history* [w:] *Objectivity and Its Other*, red. W. Nader, University of Kentucky Press, Lexington 1993 [cyt. za:] M. Solarska, *Kobiety i historia*, dz. cyt., s. 50.

„w zwyczajnym świecie bez przemarszu wojsk, bez słów wielką krzyczanych literą, bez godziny W i innych cmentarzy” (S, s. 160). Opowiada jednak swoje życie z miejsca, „gdzie ludzie za krótko żyli, bo wplątała ich w szprychy historia” (S, s. 160). Ta zaś w metahistorycznej refleksji Igora postawiona zostaje w stan oskarżenia jako przydarzające się jednostkom absolutne zło, ta, która jest „zawsze przeciwko ludziom, a najbardziej – kobietom” (S, s. 160) Ujawniająca splot seksualności i przemocy Historia jawi się jako wstrętna i obrzydliwa, odciskająca się na kobiecym ciele piętnem gwałtu, jak dzieje się w przypadku bohaterki karanej w ten sposób za wykroczenie przeciw wiejskiej wspólnotcie, i w tym sensie obnaża swój abjektalny charakter. Herstoria Sońki okazuje się s/przeciw historią⁴⁴, objawiającą swój krytyczny wymiar, kwestionującą porządek patriarchalny i wywołującą z milczenia głosy wykluczonych i zdominowanych. Narracja Karpowicza dopełniona przez wypowiedziane w języku białoruskim słowa bohaterki „To wszystko nie moje, zupełnie”, demonstracyjnie eksponuje autokrytyczny namysł nad trudnościami, jakie sprawia przełożenie granicznego doświadczenia historycznej traumy na język literacki i zarazem poprzez nieustanne destabilizowanie znaczeń ujawnia swój palinodyczny charakter.

III

Tylko Lola Jarosława Kamińskiego, podobnie jak powieść Jacka Dehnela oparta jest – choć nieco inaczej – na formule kobiecego dwugłosu, również upodabniając się do kreowanego dokumentu osobistego. Jednak w odróżnieniu od *Matki Makryny*, pozbawionej nadrzędnej instancji nadawczej, powieść Kamińskiego opatrzona została epilogiem w formie fikcyjnego listu wydawcy. Stanowi on swoisty komentarz do wspomnień Lidii Kowal i Niny Molskiej, przedłożonych mu przez tę ostatnią do oceny wydawniczej, ujawnia jego ingerencje w ostateczny układ tekstu oraz – co szczególnie znaczące – jest wykładnią odmiennych, reprezentowanych przez obie bohaterki powieści, sposobów rozumienia mechanizmów rządzących, jak pisze sam wydawca, „historią przez duże H”⁴⁵. O ile w *Sońce* Ignacego Karpowicza opowieść tytułowej bohaterki zostaje przefiltrowana przez warsztat pisarski Igora Grycowskiego, o tyle w przypadku powieści *Tylko Lola* wspomnienia Niny i Lidii zachowują autonomię, choć dla większej czytelności poprzedzone zostają dodanymi przez fikcyjnego wydawcę datami opisywanych wydarzeń.

Tym jednak, co pozwala odróżnić i zidentyfikować wspomnienia obu kobiet, jest właściwy każdej z nich specyficzny idiolekt, będący odzwierciedleniem ich

⁴⁴ M. Solarska, *Sprzeciw – historia. Wymiar krytyczny historii kobiet*, Bydgoszcz 2011, s. 72.

⁴⁵ J. Kamiński, *Tylko Lola*, Warszawa 2017. Dalej cytuję to samo wydanie, lokalizując numer strony bezpośrednio w tekście.

uwikłanych w wydarzenia polityczne osobistych doświadczeń, lecz także prób zrekonstruowania własnej tożsamości. Powieść Kamińskiego to swoista podróż przez przestrzeń i czas, obejmującą Wrocław, Warszawę, Barcelonę i Nowy Jork i rozciągającą się od lat 30. do lat 80. XX wieku. Jest to również peregrinacja przez przecinające się biografie bohaterek, o których kształcie decydują wydarzenia historyczne – wojna domowa w Hiszpanii oraz narastająca nagonka antysemitka w Polsce w roku 1967. Alinearna struktura powieści rozpięta jest między dwoma zestawionymi na zasadzie inwersji datami – rokiem 1968 w relacji Lidii i 1986 we wspomnieniach Niny. Dwie ostro ze sobą skonstrastowane, odmienne perspektywy kobiece naznaczone są radykalnie odmiennym sposobem rozumienia wydarzeń poprzedzających marzec 1968 roku. Obie bohaterki łączą wspólna praca w telewizji oraz kluczowa postać charyzmatycznej anarchistki Loli, kuzynki ojca Niny oraz przyjaciółki i kochanki Lidii.

Powieść Kamińskiego można odczytywać przy tym jako historię rodzinną, naznaczoną tajemnicą odrzuconego żydowskiego pochodzenia, ale też odsłaniającą nierozzerwalny spłot tego, co prywatne i publiczne, oraz płynnych granic między nimi. W znakomity sposób unaocznia to kluczowa dla powieści scena przyjęcia odbywającego się 10 czerwca 1967 roku w gmachu telewizji z okazji pogodzenia się jednej z pracujących tam kobiet ze swoim narzeczonym. Podczas imprezy wznoszone są nawiązujące do metaforyki militarnej toasty za pokój między kochankami i zawieszenie broni między nimi. W donosie na Ninę Molską alias Moel, „osobę pochodzenia żydowskiego”, przyjęcie przedstawione zostaje jako inspirowana przez nią libacja odbywająca się w dniu zawarcia sojuszu kończącego wojnę izraelsko-arabską. Nina oskarżona zostaje o chwalenie pokoju na Bliskim Wschodzie i wyrażanie poparcia dla Izraela i Ameryki, co ostatecznie skutkuje usunięciem jej z pracy, a następnie opuszczeniem przez nią kraju. Militarna metaforyka wojen i manewrów miłosnych, strategii uwodzenia i kampanii podboju, odsyłająca do tego, co prywatne, do relacji między płciami, zostaje w powieści Kamińskiego wprzęgnięta w działania o charakterze politycznym i umożliwia uruchomienie mechanizmu antysemitkiej nagonki.

Narracje herstoryczne Lidii i Niny są zarazem narracjami inicjacyjnymi – wiążą się bowiem z ujawnieniem lesbijskiego pożądania w przypadku pierwszej z nich, oraz odkryciem żydowskiego pochodzenia swej rodziny przez drugą. Zapiski Lidii Kowal są ściśle związane z jej umiejscowieniem w szpitalu psychiatrycznym, do którego trafia na skutek wydarzeń 1968 roku. Są one zaleconą jej przez lekarkę formą terapii, przepracowania straty, jaką była dla niej śmierć Loli podczas wojny domowej w Hiszpanii. Akt pisania Lidii zostaje całkowicie zdominowany przez materię języka, nad którym bohaterka nie potrafi zapanować. Początkowo jej notatki pozbawione jakichkolwiek znaków przestankowych, pełne błędów ortograficznych, gramatycznych i składniowych, tworzą beładny komunikacyjny szum, który stopniowo stabilizuje się na tyle, by można go było deszyfrować. Jednak nawet wówczas fraza Lidii pozostaje

rwana i kaleka, naznaczona rozchwianiem struktur znaczeniowych i wywołuje asocjacje z rewolucyjnym projektem *écriture féminine*. Skojarzenie to nie jest przypadkowe, lecz odsyła do przeszłości Lidii – wychowanej w nędzy córki księdza i odrzuconej przez katolicką społeczność kobiety.

Podróż Lidii i Loli przez Europę jest w rzeczywistości poszukiwaniem republiki wolności, pragnieniem wcielenia w życie marzenia o republice kobiet, obalających patriarchalne relacje władzy i dominacji. Na płaszczyźnie tekstu odpowiada jej zrewoltowany akt pisania Lidii, rozsadzający reguły składniowe i gramatyczne. Pismo Lidii to pismo anarchistyczne, afektywne i transgresyjne, komunikujące jej homoerotyczne pożądanie. Jak bowiem trafnie zauważyła Inga Iwasiów: „kobiecy homoerotyzm, jedno z najściślej przestrzeganych tabu, korzysta z mówienia półprywatnego, marginalnego, wyciszanego. Często towarzyszy mu odium szaleństwa i grafomanii”⁴⁶. Utopijny projekt republiki wolności unicestwiony zostaje po przybyciu bohaterki do Hiszpanii, gdzie marzące o czynnym udziale w walce młode kobiety zostają skierowane do pracy w kuchni. Podobnie jak w przypadku przyjęcia w telewizji, moment ten posiada kapitalne znaczenie dla narracji herstorycznej w powieści Kamińskiego – rewolucjonistki pragnącej przekroczyć narzucone im role społeczno-kulturowe, zostają na powrót osadzone w strukturze dominacji:

I zamiast na front skierowali nas do kuchni i robić posiłki dla żołnierzy. My i gary my i patelnia my i widelec. Czysty sjurrealizm. I gdzie pistolet karabin granaty. Gdzie mundury. I my. Po szyję w obierkach w odpadkach w brudnych talerzach. (TL, s. 126)

W tej sytuacji kobieca rewolucja dokonuje się w przestrzeni prywatnej, poprzez lesbijską miłość między dwoma bohaterkami. Moment, w którym Lidia zostaje jednak skierowana na front i musi opuścić chorą kochankę, wyznacza kres ich relacji, gdyż Lola zostaje rozstrzelana podczas komunistycznej czystki. Dlatego w Lidii nie ma zgody na metaforykę militarną w dyskursie o miłości między kobietą a mężczyzną, między kobietą a kobietą. Rwana narracja Lidii to narracja melancholijna, stale zwrócona ku przeszłości, rzucająca wyzwanie stracie przez obsesyjne powtarzanie imienia zmarłej, zapewnianie o wręcz namacalnej bliskości Loli towarzyszącej jej przez całe życie.

Obie bohaterki powieści Kamińskiego doświadczają wykluczenia – Lidia zgodnie z logiką narracji melancholijnej, nie może odnaleźć swojego miejsca w porządku symbolicznym i języku. Opuszczająca kraj w 1968 roku Nina pragnie na nowo skonstruować swoją tożsamość, unikając zakorzenienia w miejscu i strukturze rodzinnej. Mimo wyrażanego nieustannie w celu potwierdzenia swej decyzji zachwytu wielokulturowością i wieloetnicznością, przejawiającym się wplataniem w tekst licznych zapożyczeń z języka angielskiego, zaświadczających także o jej kosmopolityzmie, nie jest w stanie odnaleźć się w roli nomadki.

⁴⁶ I. Iwasiów, *Gatunki i konfesje w badaniach gender*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 42.

Projekt nomadycznej tożsamości kobiecej, transnarodowej, transhistorycznej i transkulturowej, okazuje się iluzoryczny, nie pozwala na przeformułowanie wyrażającej wściekłość i bunt figury wariatki na strychu⁴⁷, którą w symboliczny sposób ucieleśnia Lidia, postrzegająca się jednak jako ofiara procesu historycznego – monstrum, które odebrało jej Lolę i marzenie o wolności.

W powieści Kamińskiego szczególnie interesujący jest stosunek obu kobiet do mechanizmów Historii, opatrzony komentarzem przez fikcyjnego wydawcę Jana Marię Kunę, który w kierowanym do Niny liście pisze:

Dla Lidii zjawisko czystki urasta do głównego procesu historycznego. Czystka zmiata z powierzchni Życia pokolenie za pokoleniem, czyniąc z nich jedynie pozbawione indywidualności warstwy tektoniczne przeszłości. [...] Historia ma to w nosie. Kieruje się własnym interesem, by tak rzec.

Pani z kolei widzi w czystce szansę na indywidualne odrodzenie. Na pozbycie się balastu narzuconej z zewnątrz, bo przez akt urodzenia i wychowania, tożsamości.

Dla Pani Historia tworzy szansę na wyzwolenie jednostki, dla Lidii jest siłą łamiącą życiorysy, nad którą żaden człowiek nie jest w stanie zapanować. Czy trzeba wybierać między jedną wizją a drugą? Moim zdaniem nie. (TL, s. 379–380)

Stosunek Niny i Lidii do Historii i rządzących nią procesów może być ujęty w logice „albo-albo” oraz „zarówno-jak i”. Ostatnie słowo należy jednak do mężczyzny, fikcyjnego wydawcy powieści *Tylko Lola*, który opatruje metahistoryczną wykładnią narracje obydwu kobiet. Trudno zatem jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy ujawnienie męskiego głosu jest podyktowane pragnieniem empatycznej refleksji, czy też tłumionym przekonaniem, że to mężczyźni jako nadrzędnej instancji nadawczej przysługuje dysponowanie sensem, a narracja herstoryczna nie tłumaczy się sama przez się?

*

W podsumowaniu moich rozważań pragnę raz jeszcze zaznaczyć, że w literaturze polskiej ostatnich dekad ważne miejsce zajmują narracje herstoryczne, tematyzujące upłciowione doświadczenie historii, przy jednoczesnym ekspozowaniu tego, co specyficznie literackie, powiązane z fabulacyjnością, kreacyjnością i testowaniem granic opowiadalności. Obok powieści Joanny Bator, Ingi Iwasiów, Sylwii Chutnik, Izabeli Filipiak, Martyny Bundy, Magdaleny Tulli i wielu innych, które można potraktować jako reprezentacje narracji herstorycznych, bardzo istotne miejsce zajmują omówione przeze mnie powieści Jacka Dehnela, Ignacego Karpowicza i Jarosława Kamińskiego. Pomimo odmiennego statusu ontologicznego bohaterki – postaci historycznej (Matka Makryna/Irina

⁴⁷ Por. M. Świerkosz, *Przestrzeń we współczesnej filozoficznej refleksji feministycznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 91.

Wińczowa), sfikcjonalizowanej (Sońka) oraz całkowicie fikcyjnych (Lidia i Nina) – analizowane przeze mnie opowieści łączy figura naśladowania kobiecej podmiotowości w tekście oraz wyraźnie zarysowana płaszczyzna metahistoryczna i metatekstowa, namysł nad możliwościami i ograniczeniami fikcji literackiej jako medium doświadczenia historycznego oraz przełamywaniem konwencji literackich. Jednocześnie prowokują one pytanie o etyczną stawkę naśladowania kobiecego głosu lub pisma, związaną z uznaniem roli mężczyzny jako gwaranta sensu i słyszalności herstorii. To zaś musi rodzić wątpliwości, czy oddanie głosu kobiecie nie jest ostatecznie gestem podszytym protekcjonalnością? Bez wątplenia jednak analizowane narracje stanowią znaczące punkty orientacyjne na mapie inspiracji herstorycznych i literackich. Odpowiedź na pytanie, czy historia kobiet jest możliwa, nie powinna wzbudzać dziś żadnych wątpliwości: „Świat historii bez kobiet jest światem bez historii”⁴⁸. Wychodząc od tego stwierdzenia można powiedzieć, że historia polskiej literatury najnowszej nie jest możliwa bez narracji herstorycznych.

Joanna Szewczyk

HERSTORY NARRATIONS IN CONTEMPORARY POLISH FICTION

Summary

This article deals with recent Polish herstory narrations, i.e. works of fiction that, while relying on distinctly literary techniques and devices, foreground the feminine experience of history, and moreover, may be associated with the so-called Herstory Turn in Polish humanities and cultural studies. This category of fictions includes also novels in which the herstory narration belongs to a female subject created by a male author, notably Jacek Dehnel's *Abbess Macryna* (*Matka Makryna*), Ignacy Karpowicz's *Little Sonya* (*Sońka*) and Jarosław Kamiński's *Just Lola* (*Tylko Lola*). These three novels are analyzed with the aim of showing how their narrative strategy foregrounds the women narrators/main characters (acting as history's true subjects), identifying the marks of authorial imitation of the feminine discourse, and, finally, asking the question about man's status in an ostensibly feminine text. It seems that one way of answering it would be to point to the male author's validating the feminine experience of history and ensuring that it can be heard.

Słowa kluczowe: narracje herstoryczne, zwrot herstoryczny, podmiot kobiecy, Jacek Dehnel, Ignacy Karpowicz, Jarosław Kamiński.

Key words: Contemporary Polish literature – herstory narration – the Herstory Turn – the feminine subject – Jacek Dehnel (b. 1980) – Ignacy Karpowicz (b. 1976) – Jarosław Kamiński (b. 1968).

⁴⁸ M. Solarska, M. Bugajewski, dz. cyt., s. 143.