

**ANNA PEKANIEC**  
Uniwersytet Jagielloński\*



## **Babizna? Babcie jako bohaterki rodzimej prozy kobiet po 2010 roku**

Grandmotherhood? Grandmothers as Heroines in Polish Women's Prose  
After 2010

### **Abstract**

The text was conceived as a review, combined with an analysis and interpretation, of texts written by Polish women authors after 2010, especially novels and short story collections in which the grandmother is an important character. Women authors from the 1970s and 1980s, who in creating various herstories, make the eldest women in the family the disposers of narratives, responsible for building specific bridges between the past and the present, as well as the guardians of memory and guides through the labyrinth of interpersonal relations. The numerous representations of grandmothers in post-2010 literature is directly related to the 'family turn' in domestic prose announced over a decade ago, as well as to the transformations within women's literature, in which the mother-daughter relationship is being replaced by a granddaughter (rarely grandson) — grandmother relationship. Granddaughters become narrators, through them the grandmothers' stories taking verbal shape. The established bond enables the creation of alternative versions of herstories in which grandmothers, as delegates of the past, teach granddaughters in the present how to cope with the future. "The grandmotherly turn", however, marks above all the emergence of the figure of the Polish grandmother, enabling granddaughters to speak about themselves (and them also) in their own voice.

**ANNA PEKANIEC**

 <https://orcid.org/0000-0001-7516-1413>

Literaturoznawczyni pracująca jako adiunktka z habilitacją w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierowniczka Pracowni Badań Biografii i Autobiografii (tamże), członkini Ośrodka Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej (tamże). Autorka dwóch monografii: *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (Kraków 2013), *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet* (Kraków 2020) oraz licznych artykułów publikowanych w punktowanych czasopismach naukowych, np. w „Pamiętniku Literackim”, „Wielogłosie”, „Ruchu Literackim”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Er(r)go”, oraz wielu tekstów w monografiach zbiorowych. Naukowo interesuje się autobiografistyką i epistolografią kobiet, prozą kobiet od XIX do XXI wieku, literaturą przedziału 1890–1939 oraz pisaną po 1989 roku, feministyczną krytyką literacką, historią krytyki literackiej.



Babka Celina Belska z *Domu kobiet*, dramatu Zofii Nałkowskiej wydanego w 1930 roku, cierpliwie tłumaczyła córkom i synowym meandry relacji międzyludzkich. Dystyngowana, taktowna, poważna, w miarę rozwoju akcji urastała do rangi matriarchini, przekazującej niełatwą wiedzę: „Natura cierpienia, natura miłości — wszystko, co jest od człowieka do człowieka, to jest już tylko ciemność” (Nałkowska 1990: 78). W 1936 roku Maria Kuncewiczowa opublikowała *Cudzoziemkę*. Różę Żabczyńską, przez całe życie mającą poczucie niedopasowania, radykalnego niespełnienia, poznajemy w momencie, gdy jest już babką, apodyktyczną, niestabilną emocjonalnie, głęboko zranioną. Obie bohaterki są jednymi z najciekawszych postaci literatury tworzonej przez autorki w dwudziestoleciu międzywojennym. Czy po 1989 roku można znaleźć podobne, wyraziste kreacje babek? Odpowiedź brzmi: tak. Są to m.in. Parka z *Ostatnich historii* (2004) Olgi Tokarczuk, wydeptująca na śniegu wiadomość o śmierci męża, a jednocześnie rekonstruująca własną przeszłość, czy słynna Lala Bienicka z niezwykle dobrze przyjętej przez środowisko czytelnicze i krytycznoliterackie *Lali* (2006)<sup>1</sup> Jacka Dehnela. Tytułowa bohaterka zostaje przedstawiona jako dysponentka narracji:

Do uroków babci — w czasach, kiedy jeszcze mówiła — należały początki opowieści. W gruncie rzeczy była (i jest) to zawsze jedna i ta sama opowieść, zawikłana i pociemniała nie do poznania pod warstwami różnorakich werniksów i sadzy, zaczynająca się w mnóstwie miejsc i w zasadzie nigdy się nie kończąca, najwyżej przerywana z końcem wizyty lub z zapadnięciem zmroku.

(Dehnel 2007: 7–8)

Wymienione wyżej literackie babki, wyraziste i konkretne, są depozytariuszkami rodzinnej oraz jednostkowej pamięci. U Nałkowskiej, Kuncewiczowej i Tokarczuk widziane są z perspektywy narratorskiej, bliskiej wszechwiedzy, u Dehnela portret babci tworzy wnuczek. Różnica wieku, doświadczeń, języków pomiędzy opisującymi i opisywanymi wpływa na

<sup>1</sup> Dopowiedzeniem do niej jest wydany z 2017 roku kolaż tekstów Heleny Karpińskiej *Życie Lali przez nią samą opowiedziane*.

idiomatyczność babek, czyni je niewralgicznymi postaciami powieściowych światów, nie rzadko stanowiących rozmaite warianty rodzinnych historii. Pisał o nich Jerzy Jarzębski w szkicu poświęconym debiutom prozatorskim po 1989 roku, wskazując, że w tekstach debiutantek, pisarek przeważnie urodzonych w latach 80. i 90. XX wieku, często jako motyw przewodni pojawia się rodzina<sup>2</sup>. Zgadając się z badaczem, proponuję jednak bardziej precyzyjny ogląd, pozostając przy prozie pisanej przez kobiety. Ze względu na jej niebagatelny emancypacyjny i ginokrytyczny potencjał, chcę skupić się na postaciach babek konstruowanych przez młode pisarki w powieściach i opowiadaniach, szczególnie tych publikowanych po 2010 roku. Pozwoli to na jednoczesne udowodnienie tezy Jarzębskiego oraz wskazanie, że wybrana cezura jest specyficznym punktem uwidaczniającej się „zmiany warty”<sup>3</sup> (niczym sroka-złodziejka ze *Śmiechu Meduzy* Hélène Cixous pożyczam termin od Jana Błońskiego) w polu literackim pisarstwa kobiet.

Na prozatorskiej scenie coraz pewniej zaczęły czuć się przedstawicielki roczników 70. z XX wieku, np. Agnieszka Jelonek, Martyna Bunda, Sylwia Chutnik, Zośka Papużanka; stopniowo dołączały do nich autorki urodzone w latach 80. (przesuwam więc granice czasowe wyznaczone przez Jarzębskiego), debiutujące przeważnie w okolicach lat 2014–2015 i później. Grupę tę (nieformalną, powstającą na potrzeby niniejszego tekstu) tworzą: Joanna Lech, Anna Ciarkowska, Urszula Honek<sup>4</sup>, Anna Cieplak, Paulina Józwick, Dominika Słowik, Małgorzata Boryczka. Pisarki z dwóch bliskich, następujących po sobie dekad, o przyrastającym dorobku lub debiutantki, choć tak różne, łączy świadome tworzenie herstorii, w których babki funkcjonują jako te, które reprezentują przeszłość, tradycję, doświadczenie życiowe. Bywają synonimem niezmienności (choć nie zawsze miewa ona pozytywny wydźwięk), często oferują niemalże bezwarunkowe wsparcie, mniej lub bardziej bezpośrednio skłaniają do refleksji, uwrażliwiają na rzeczywistość. Innymi słowy, pisarki z dwóch bliskich, ale jednak różnych pokoleń, łączy figura babki. Warto też pamiętać, że autorki z obu pokoleń odtwarzają herstorie babć od II wojny światowej, przez PRL, lata 90. aż po współczesność. Narracje opisujące świat bliski dzieciństwu prozaiček miewają więc rys nostalgiczny, co przenosi się na portrety starszych kobiet.

<sup>2</sup> Zob. Jarzębski 2020. W monograficznym numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” (2014, nr 1–2) „Powieść rodzinna dziś?” postawiłam następującą hipotezę:

Przegląd (o)powieści o rodzinie, ich miejsce w krytyce literackiej, udowadnia, iż „zwrot rodzinny” w prozie polskiej (ale i po części w autobiografistyce) powstałej po roku 1989 jest faktem, choć z pewnością nie należy go rozpatrywać w mocnych kategoriach gatunkowych. Realizowany w różnorodnych wariantach, nieustająco poszerza swoje możliwości. Przemysław Czapliński kończąc *Polskę do wymiany* stwierdzał [...]: „Wiemy, co jest niemożliwe; nie wiemy, co jest możliwe. Czas wymienić narracje” (Czapliński 2009: 368 — uzup. moje). Może powieść rodzinna, ewentualnie powieść o rodzinie, jest jedną z nowych, lub starych, lecz starannie zmodyfikowanych, wciąż funkcjonalnych, mikronarracji, czy też narracji średniego zasięgu? (Pekaniec 2014: 14–15)

<sup>3</sup> Z tego powodu nie biorę pod uwagę *Gorzko, gorzko* (2020) Joanny Bator, wnikliwej matrylinearnej sagi rodzinnej, w której wnuczka, Kalina Serce, opowiada historię prababki, babki i matki, przy czym srodkiem z nich, Barbara (osoba tajemnicza i nieszablona), jest dla najmłodszej najważniejsza, a jej nieobecność jest dla niej szczególnie dotkliwa:

Ta, która opowiada, i jedna z bohaterek, najmłodsza, Kalina Serce, to ta sama postać. Tylko tak udaje mi się uchwycić to rozrzedzone istnienie, jakim jestem, i połączyć je z nią, nie do końca znaną mi dziewczynką, która czekała na chłopca imieniem Konrad i tęskniła za babcią Bunią. (Bator 2021: 12)

<sup>4</sup> Pamiętam, że Joanna Lech debiutowała nieco wcześniej (2009, tomik *Zapaść*) jako poetka, podobnie jak Urszula Honek (2015, tomik *Sporysz*); nie zapominam również, że Sylwia Chutnik wydała świetnie przyjęty *Kieszonkowy atlas kobiet* w 2008.

W wydanych w 2012 roku *Cwaniarach*, wartkiej opowieści o warszawskich wojownikach, Sylwia Chutnik następująco charakteryzuje babcię ciężarnej Haliny Żylety:

A tymczasem na Malczewskiego zapachy z okna smakowite, aż się apetyt zaostrza.  
To babcia Haliny, Gienia po prostu, gotuje późny obiadek. [...] Tu czasu jest  
ponad miarę, tu czas trwa w miejscu i czeka przyczajony na swój koniec.

Instytucja babci znana jest w Polsce jako instytucja służącej. Starsza pani na  
kłęczkach zbiera klocki wnuków i robi im przeciery z działkowych zapasów.  
Na spacerzy chodzi, chociaż nogi ma napuchnięte, ledwo się w rajstopy mieszczą,  
ledwo buty można wzuć. Babcia w wolnych chwilach szydełkuje, piecze, pożycza  
pieniądze i dźwiga zakupy spod hali, bo rodzina przyjdzie na niedzielę i trzeba  
nagotować. [...]

Wyszperanie resztek emerytury, zakupy, kolejki, tachanie. Wieczorem, kiedy  
połknie się już wszystkie leki przepisane i te na własną rękę, bo się przecież swój  
organizm dobrze zna, to w tle leci telewizor i w tym serialu są takie problemy, jak  
on mógł ją tak zdradzić.

(Chutnik 2012: 163–164)

Babcia Gienia, wdowa, początkowo przypomina zbiorczą figurę ilustrującą społeczne postrzeganie babć. W kolejnych rozdziałach zostaje opisana bardziej jednostkowo. Jest pracowitą zarządczynią codzienności, składającej się z troski o wnuczkę oraz przygotowania solidnych posiłków: „Babcia poprawia podomkę [...] i wrzuca do zupy garść ziół. Żadne tam zerwane o zachodzie słońca, zwykle z torebki, z przeceny, dwa w jednym pakowane i wciśnięte do ręki przez hostessy hipermarketu” (Chutnik 2012: 170). Na pierwszy rzut oka mogłaby kojarzyć się z wiedźmą, warzącą tajemnicze mikstury, w rzeczywistości jest oszczędną klientką wielkopowierzchniowych sklepów, która nie omija promocji. Gienia jest też była powstanką, a razem z Haliną, jej przyjaciółkami i zebraną drużyną, bierze udział w walce z deweloperem. Wylałamuje się z nakreślonych wcześniej ram — ponownie wychodzi z przestrzeni domowej, angażuje się w działalność anarchistyczną. Jej relacja z wnuczką jest pełna czułości i bezwarunkowej akceptacji. Takie przedstawienie zgadza się z tezami Ewy Kępy dowodzącej, że starość kobiet bywa postrzegana jako opiekuńczość<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Niekiedy wektor opiekuńczości zmienia kierunek, wnukowie/wnuczki dbają o dobrostan babć. W *Potopie* Salci Hałas Zośka Konkel (zmagająca się z depresją) porzuca pracę i własne plany, by skupić się na babce Jagnie (Norze Cwinkiel, przechrzczonej Żydówce, zob. *Potop* 2019: 84–87, 126–129), zastępującej jej matkę. Oschła, skąpa, zapewniła wnuczce przetrwanie, ale nie miłość i wsparcie, których sama nie zaznała. Żyjąc w stałym lęku, w tajemnicy przed wszystkimi gromadziła zapasy — znalazła je Zośka po jej śmierci. Konieczność opieki nad babcią spada też na Janka i Piotra, wnuków z *Rozpływaj się* Anny Cieplak. Dorosli wychowankowie mierzą się nie tylko z konsekwencjami udaru starszej kobiety, dokonują nowych, nie zawsze fortunnych wyborów, ale przed wszystkim zmagają się z coraz realniejszą perspektywą utraty: „Matka jest chora, ale nie umiera. — Mówię do nich, że chodzi o matkę, choć to babcia, żeby dali mi urlop. Mówimy na nią przecież od dziecka Omama. Oma to babcia, mama to mamulka. Omama to jedno i drugie. Nie chce mi się tłumaczyć, że Omama nas wychowała” (Cieplak 2021: 40).

połączona z jednoczesną świadomością przemijania (Kępa 2005: 32–44). Potencjalna finalność troski, realizująca się nie tylko w ustaniu wsparcia, ale i odejściu kochanej osoby, u Chutnik jest zaledwie markowana, ale u innych pisarek (o których poniżej) widoczna jest wyraźniej, naznaczając narracje o babcjach poczuciem nadchodzącej lub doświadczonej straty. Większość opowiadań/powieści, w których babcie pojawiają się jako ważne bohaterki, opisuje ich śmierć, ewentualnie czas, w którym jej nieuchronność zaczyna być dostrzegana. Tak otwiera debiutanckie *Strupki* Paulina Józwiak:

Cichą śmierć miała moja babka Hanna. Cichą śmierć miał jej brat Stefan. W ciszę zamienialiśmy nasze rozmowy. W milczenie wkładaliśmy to, co nas najbardziej bolało. Po cichu kochaliśmy tych, którzy byli nam przeznaczeni. Sprawy załatwialiśmy tak, żeby nikt przypadkiem nie usłyszał. To, co ważne, nosiliśmy w sobie, jak najcenniejszy skarb ukryty w koszach pełnych zboża, w które nikt nie miał odwagi włożyć ręki.

(Józwiak 2019: 5)

Ilustratorka Apolonia Maj wraca na wieś, by wraz z siostrą pochować babcię. Przed pogrzebem i niedługo po nim rekonstruuje ich historie, splecione ze sobą ściśle po śmierci matki dziewczyny. Jej rolę przejęła Hanna, matka ojca; w dzieciństwie babciny pokój był dla Poli azylem, a gdy jako młoda kobieta znalazła się w nim ponownie, stał się przestrzenią rozwiązywania rodzinnych zagadek, przyspieszonego dojrzewania i układania na nowo relacji z siostrą.

Wspominając o powieści Józwiak, sygnalizuję kwestię oczywistą, niemniej mającą konsekwencje w konstrukcjach narracyjnych — inaczej opisywane są babcie z miast, inaczej te ze wsi. Pierwsze (przeważnie) są bardziej mobilne, dynamiczne, otwarte, zaradne, natomiast te z mniejszych miejscowości raczej są pogodzone z tym, co przynosi im życie, skupiają się na tych, którymi się opiekują, na najbliższym otoczeniu — jak babcia Poli czy zastępująca całą rodzinę ciekawskiej Dorotce babka z opowiadania *Dzwoneczek* Urszuli Honek z tomu *Białe noce*. Uczy dziewczynkę, jak radzić sobie ze stratami, a jednocześnie, nieco szorstko, ale z wielką troską, uczuła ją, by wystrzegą się zbyt szybkiego wchodzenia w świat dorosłych. Dorosłość bowiem, według niej, oznacza przede wszystkim konieczność zmierzenia się z samotnością: „To się zawsze tak kończy — mówi babcia. — Zostaje się samemu i nikt nawet nie zapyta, czy się rano wstało albo jaki kolor się lubi. Kiedyś zobaczysz” (Honek 2022: 16). Babcie mieszkające na wsi nie polemizują, bywają surowe, nie zawsze też dysponują adekwatnym językiem, by opowiedzieć o tym, co je boli, czego doświadczyły<sup>6</sup>. Jedne

---

Macierzyńskość u Cieplak jest pojęciem niezwiązanym z biologiczną funkcją, ale z realnym działaniem i wspieraniem.

<sup>6</sup> Współczesną prozę kobiet (re)konstruuje życie na wsi, szczególnie tę pisaną po 2010 roku (np. *Guguly* Wioletty Grzegorzewskiej i *Po trochu* Weroniki Gogoli), badaczki kulturowe włączają w obręb historii ludowej jako przestrzeni odtwarzania doświadczenia społecznego z żeńską, długo pomijaną sygnaturą. Zob. *Historia relacyjna. Rozmowa Małgorzaty Litwinowicz-Drożdźiel i Kornelii Sobczak*, „Dialog” 2021, nr 11–12. *Sztuczki* Joanny Lech oraz *Kąkol* Zofii Papużanki również zaliczają się do tego nurtu.

mówią za dużo, zbyt prosto, za dosłownie — jak babcia Dorotki<sup>7</sup>, opowiadająca o śmierci męża, nagłym braku, który zamienił się pochłaniający ją i jej córkę smutek, teraz niejako przelewany na wnuczkę. Przygaszone emocje stają się jej paradoksalną tarczą, chronią, gdy babcia umiera w nocy, a Dorotka przez cały dzień odsuwa od siebie ów fakt, udając, że starsza pani śpi. Inne babki przeważnie uparcie milczą, noszą w sobie gorycz, nieszczęścia i niemożliwe do przepracowania traumy, a zapytane o nie reagują gwałtownie, gniewem, oraz niedopowiedzeniami, markowanymi wyjaśnieniami. Tak postępuje Rozela z *Nieczułości* Martyny Bundy:

Cichła. Kurczyła się, siedząc przy piecu, milcząca i zamyślona, by nagle poderwać się i coś wykrzykiwać o Ruskich i żelazku. — A jacy Ruscy? — pytała czasem któraś z wnuczek. Truda nie mogła tego znieść i krzyczała na matkę — Wszystko to twoja wina, przestań straszyć dzieci!

Z cichości i odrętwienia wyrwać ją można było na dwa sposoby. Pytając o Ruskich — co dobrze wiedziało kolejne pokolenie dzieci — lub pytając o Matkę Boską.

(Bunda 2017: 243–244)<sup>8</sup>

Chroniąc siebie przed powtórką w pamięci, a bliskich przed dziedziczeniem jej krzywd, kocha członkinie swojej rodziny miłością surową, wymagającą, szorstką. Matka trzech córek — Ildy, Trudy i Gerty — a także babka wnuczek, uodparnia je, kontrolując, hartuje, ucząc tytułowej nieczułości. Jest ona tozsama z siłą, samowystarczalnością, trudną umiejętnością nieprzywiązywania się, ułatwiającą przeżycie. Rozela z biegiem czasu staje się coraz bardziej opresyjna emocjonalnie. Pokaleczona fizycznie i psychicznie, niejako przejmuje mechanikę opresji, by przestała być ofensywna, a stała się defensywna. Choć sprawia wrażenie chłodnej, pozbawionej złudzeń i niedostępnej, dba o najbliższych, jak umie. Zapobiegliwa, zawsze jest o kilka kroków przed wszystkimi, przewiduje niebezpieczeństwo bądź czuwa nad szczegółami organizującymi codzienność. Nawet w dniu swojej śmierci myśli proaktywnie, gotuje rosół na stypę, wydaje córkom dyspozycje. Umiera, uśmiechnięta, w śnieżną noc.

Zaproponowany powyżej podział nie ma sztywnego charakteru, możliwe są realizacje pośrednie czy bazujące na skonstrastowaniu postaw. Chwył ten wykorzystwała Dominika Horodecka w misternej debiutanckiej powieści o rodzinie, która zmagą się z alkoholizmem

<sup>7</sup> „»Józek nie żyje«. Słyszałam, przysięgam ci, słyszałam, choć były pozamykane wszystkie drzwi i okna, wysoki przeciągły płacz twojej matki, jak poszła do sadu, kiedy się dowiedziała, że jej ojciec, a twój dziadek, nie żyje. A potem, przysięgam ci, wszystkie psy zaczęły jej wtórować, a ja stałam i nie mogłam się ruszyć. Po nocach mi się śni ten płacz, to wycie w ciemności, kiedy chciałam pobiec, a nie mogę podnieść nawet ręki. Najgorsze, że to nagle cichnie, ale za chwilę z powrotem wybucha, jeszcze głośniejszy i głośniejszy. Twoja matka zapłakała wtedy za nas wszystkich, tak mi się teraz wydaje, więc się zastanawiam, czy ty też masz w sobie coś takiego, żeby wziąć do serca wszystko, nawet jeżeli twoje serce stałoby się od tego czarne jak ostatnie drewno w wygasającym ognisku” (Honek 2022: 19).

<sup>8</sup> Rozela w czasie II wojny światowej ukrywała tych, którym udało się uciec z obozu, raz matkę z córką, raz dwóch mężczyzn. Została zgwałcona przez radzieckich żołnierzy, a na brzuchu ma bliznę po przypalaniu gorącym żelazkiem. Jest więc bohaterką, bowiem narażała życie, nie wydając zbiegów. Jest także ofiarą, która nie zyskała od nikogo wsparcia — ponieważ była bękartem, sąsiedzi dystansowali się od niej.



i chorobą afektywną dwubiegunową ojca (na tle ważnej dla współczesnych, młodszych pisarek rekonstrukcji lat 80. czy 90. XX wieku). *Wdech i wydech*, błyskotliwa, zorganizowana zgodnie ze schematem inicjacyjnym historia o dzieciństwie, w którym matka ojca, Róża, za wszelką cenę stara się wymóc na Natalii (głównej bohaterce-narratorce, krążącej między Katowicami a Łodzią) i jej matce trwanie przy ojcu/mężu, nawet za cenę znoszenia przemo- cy. Emerytowana polonistka, żyjąca w toksycznej symbiozie z synem, pozornie miła, choć wyraźnie złośliwa, przez wnuczkę postrzegana jako „dziewczynka, tylko oczywiście już stara” (Horodecka 2020: 192) jest strażniczką patriarchy. Mistrzowsko stosuje retorykę pasywnej agresji. Babka ze strony matki, Łucja, szuka rozwiązań, wspiera i jednoznacznie oponuje wobec krzywd. W końcu Natalia buntuje się przeciwko Róży, gdy starsza z nich, zawiadamiając młodszą o próbie samobójczej ojca, stwierdza:

Powinnaś być szczęśliwa. Osiągnęłaś, co chciałaś. [...] Natalia, ja już dobrze wiem, jakie wy macie podejście z twoją mamusią do tego człowieka. Czy myślisz, że ja nie wiem, że on w ogóle was nie obchodzi?

(Horodecka 2020: 354).

Pełen wyrzutów, a jednocześnie przymilny ton babci wywołuje falę gniewu u dziewczyny: „Skończ! Skończ!!! To my go w ogóle nie obchodzimy! Słyszysz?! To on nas niszczy! Ten pijak! — krzyczałam całą sobą, każdą komórką swojego ciała, każdą mrówką, która obla- zła moje palce. Nienaturalnie i przeraźliwie” (Horodecka 2020: 354). Wykrzyczany sprze- ciw jest nie tylko gwałtownie uzewnętrznionym protestem, może być odczytany jako gest zerwania z konwencjonalną wizją rodziny, opartej na poświęceniu i tolerowaniu nadużyć, współzależnieniu.

W podobnym tonie wypowiedziała się w prozatorskim debiucie, *Pestkach*, Anna Ciar- kowska. Rozpisana na kilkadziesiąt niedługich, niemalże stenograficznych rozdziałów hi- storia o życiu w okowach norm, wymagań, oczekiwań, których niespełnianie skutkuje per- manentną krytyką i/lub ostracyzmem, jest także opowieścią o tym, jak depresja wykluwa się z serii osądów, zawstydzeń, wywoływania poczucia zbędności. W festiwalu codziennych małych i większych upokorzeń uczestniczy babka głównej bohaterki, dostrzegającej, że od (nie)umyślnej opresorki dzieli ją przepaść (niemożliwa do pokonania) lat — wnuczka do- piero zaczyna żyć, babcia zbliża się do finału życia. Deprecjonowanie, niby z uśmiechem, ale dojmujące: „Nie jesteś pępkiem świata” (Ciarkowska 2018: 45), bagatelizowanie pro- blemów: „Co wy tam młodzi wiecie, co wy przeżyliście, wasze sprawy są najwyżej główką od szpilki, ziarenkiem piasku, pyłkiem, który przypadkiem zatrzymuje się na powierzchni świata” (Ciarkowska 2018: 45) — rani wnuczkę. Z innej jednak strony, babka uspokaja: „Wszystko przed tobą” (Ciarkowska 2018: 45), co brzmi nieco jak frazes, ale i maskuje go- rycz starszej kobiety. Zapytana o to, kim chciałaby być, gdyby mogła zacząć od nowa, odpo- wiada: „Tym samym, co jestem” (Ciarkowska 2018: 53). Może babcia i wnuczka nie różnią się od siebie aż tak? Każda z nich nosi w sobie zadry, tai rozczarowania.

W przywołanej na początku szkicu prezentacji Gieni z *Cwaniar* Chutnik uchwytnie są przynajmniej dwa stereotypowe sposoby konstruowania bohaterek-babć. Pierwszy, łączy je z kuchnią (ich królestwem — co przypomina pojęcie matriarchatu kulinarnego Sławomiry



Walczewskiej [1999]), sferą domową rozumianą jako przestrzeń troski o bliskich (ale i pewnej władzy nad nimi). Drugi aktywuje postrzeganie starszych kobiet jako wiedźm, posiadających tajemną wiedzę<sup>9</sup> (a więc, znów, władzę), czyni je fascynującymi, jak i nieco przerażającymi (Dragun 2005: 128–138; Gajewska 2008: 274–275). Mimo schematyczności to ujęcia pozytywne. Babcia jest tą, która dba i wie, jak zaradzić złu, choć to drugie nie zawsze się udaje: „Babciu kochana, masz tam u siebie to, co ja zgubiłam” (Jelonek 2020: 24), retorycznie pyta po poronieniu Alicja, bohaterka niedługiej powieści Agnieszki Jelonek *Koniec świata, umyj okna*, zmarłą seniorkę rodu. Kilka stron dalej dodaje: „Przechadzam się z panią psycholog po dzieciństwie jak po mieście [...]. Na pewno było tam bardzo dużo babci. Dużo rosółu. Sporo krempliny. Całe tony betonu. [...] I mnóstwo lęku” (Jelonek 2021: 31). Cierpiąca na ataki paniki Alicja ciepło wspomina babcię — była jednym z niewielu jasnych punktów w życiu, kimś oznaczającym tak potrzebne stałość i skupienie. Nie dowiadujemy się o niej niczego więcej, starsza kobieta staje się tożsama z wywoływanymi wspomnieniami i uczuciami. Będąc opoką, jednocześnie znika jako osobny byt.

Wieloaspektowa niewidzialność łączy się z kulturowym postrzeganiem starszych czy starzejących się kobiet jako tych, których ciało gaśnie, coraz mniej sprawne, schorowane, traci atrakcyjność, przestaje być godne zaufania (o czym przejmująco pisała w *Sorge* Aleksandra Zielińska, portretując babcię Adelę, zauważając u siebie coraz poważniejsze symptomy choroby Alzheimera). Zawodzi swoją właścicielkę, wyłącza z ekonomii pożądania, zamieniając albo w bezcielesnego troskliwego anioła, albo odrażającą czarownicę<sup>10</sup>. Niewidoczność starsuszek nie koliduje z traktowaniem ich jako strażniczek tradycji i przeszłości (jeśli nie kraju, to przynajmniej rodziny), co jest gestem paradoksalnym. Wymazywanie starszych kobiet, zaburza trwanie historii, a także stopuje herstorię. Wyrugowane z trwania, nie mogą opowiadać<sup>11</sup>. Dlatego sytuacja niektórych babć w prozie po 2010 roku przypomina tę z *Kąkolu* Zośki Papużanki, powieści nasyconej detalami, będącej pięknym szkicem wspomnieniowym, dyskretnie nostalgicznym. Wakacje na wsi, zarazem wspaniałe i upiorne, stają się pretekstem do skonstruowania przenikliwych portretów najmłodszych, ale i najstarszych członków rodziny:

Babcia zawsze stała z tyłu, w drugim rzędzie, jakby jej właściwie nie musiało być. Miała ugotować. Miała podać. Do tego była potrzebna. Ale dziadek Antoni, nawet kiedy już zasiadł przed pełnym talerzem, bardziej zważał na obecność talerza niż żony. Dlatego też żona niewiele się odzywała, ponieważ jej nie było. Jak i co ma mówić ten, kogo nie ma.

(Papużanka 2021: 44–45)

<sup>9</sup> Wpisywałyby się w ten wzorzec babka Apolonia Szwajcerowa z *Potopu* Hałas, dość specyficzna (jest babcią tylko metrykalnie):

Babka Szwajcerowa jest Pierwszą, Która Wie./ Tak naprawdę to ona nie jest babką, bo nie ma wnuków,/ tylko jednego syna, który jest bezdzietny./ [...] Przez te prekognicje i ziołoleczenie mówią na nią „babka”./ Wszyscy. I to od dawna./ Mimo że jak zaczęli, wcale nie była aż taka stara./ Łońka jest czarownicą z dyplomem ukończenia/ z Gdańska Wrzeszcza./ Bo tam właśnie była szkoła czarownic, we Wrzeszczu./ Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. (Hałas 2019: 61)

<sup>10</sup> Por. Cieślak, Zubik, Bańczarowska 2005: 32–33.

<sup>11</sup> Zob. Solnit 2017: 75–88, rozdział *Babka-pająk*. O podobnej kwestii pisała już w *Blonach umysłu* Jolanta Brach-Czaina.

W kontrze do niej staje Adela z *Sorge*. Babcia dziewczyny, noszącej w sobie poczucie winy, że przeżyła wypadek, w którym zginęło kilkoro uczniów z jej dawnej szkoły (wróciła tam po latach jako nauczycielka), dba o ciało, traktuje jako widomy zapis życiowych doświadczeń. Zachodzące w nim zmiany obserwuje ze stałą uwagą: „Ale Adela lubi te wszystkie nieścisłości, ciało przypomina, przez co przechodziło, łatwiej zapamiętać. Adela czuje się piękna” (Zielińska 2018: 74). Ona i ciało to jedność; spięty kok, sukienka, fartuch, chustka — czynią ją tym, kim jest; dba o swój wygląd, ponieważ: „Póki jest Adelą, mają na nią patrzeć i ją widzieć” (Zielińska 2018: 138).

W analizowanych przeze mnie tekstach wnuczki patrzą na babki; uważnie, z wnikliwością, dostrzegają zarówno wady, jak i zalety, piękno i brzydotę (niekiedy są nią zafascynowane), zmiany zachodzące wraz z upływem czasu. Bohaterka Horodeckiej, opowiadając o spotkaniu z prababką (matką babci Róży), chorującą na demencję, nierozpoznającą bliskich, podkreśla zarówno niepokój towarzyszący zetknięciu z osobą, z którą prawie nie można nawiązać logicznego kontaktu, jak i współczucie. Pojawia się ono, gdy zauważa pogardę, odrazę i protekcjonalizm, z jakimi traktuje starszą kobietę ciotka Natalii. Dziewczyna nagle rozumie, że starość bywa słabością, powodującą: „[...] że zostaniesz potraktowana jak marionetka. Jak obiekt zniecierpliwienia i drwin” (Horodecka 2021: 237).

Wnuczki w prozie po 2010 bardzo często: „[...] pochłaniają dorosłych, rejestrują ich takimi, jakimi są (bez retuszu) i zabierają ze sobą te obrazy, nieraz przechowują całe życie [...]” (Horodecka 2020: 236). Niejako przejmują narracje od córek — ich głosem mówiła proza kobiet po 1989 roku (Mrozik 2012; Iwasów 2013) — czyli od swoich matek. Nie koncentrują się na relacjach z nimi, ale, przeskakując jedno pokolenie, zwracają się ku babkom, szukając u nich wsparcia, zdobywając wiedzę o przeszłości (nie zawsze bezkrytycznie się do niej odnosząc), czerpią od nich siłę do działań (choćby wewnętrznych buntów), uczą się mierzyć ze śmiercią i odchodzeniem. Wyjątkiem od tej złożonej reguły (rozumianej jako zbiór punktów wyjścia do dalszych ustaleń) jest Pchła, narratorka-bohaterka z opowiadania Zielińskiej *Wesoło jest w Bullerbyn*, mieszkająca z mamą i babcią na wsi, nie do końca odnajdująca się w realiach codzienności po ciężki zatruciu grzybami, ale nie na tyle, by nie wiedzieć, co lub kto jest dla niej ważny:

W zeszłym tygodniu kret próbował wykopać tunel pod progim, babcia nasypała mu do dziury kolorowych granulek na szczury i potem na gnojniku zobaczyłam truchło. Biedna babcia, teraz będzie musiała się z nim zaprzyjaźnić. Zamiast różowych granulek nasypałam jej garstkę suszonego tojadu. Konwalie, tojad, bielun, blekot szczwól.

(Zielińska 2017: 176)

Babcia umiera, a wnuczka chłodno relacjonuje jej pogrzeb, przyglądając się pozostałym członkom rodziny i znajomym, przekonana o słuszności swojego postępowania. Po śmierci babki siada w jej fotelu (symbolicznie przejmując przestrzeń), wspominając, jak metodycznie ją, niczego się nie spodziewającą, podtruwała. Zielińska tak konstruuje opowiadanie, że nie do końca wiadomo, czy owa zemsta naprawdę się wydarzyła, czy jest okrutną, ale tylko życzeniową projekcją, drastyczną, lecz nieprzekładającą się na realne działania.

Przeważnie jednak wnuczki — szczególnie te w wieku szkolnym i wczesnolicealnym są mocno związane z babciami, traktują ich obecność jako oczywistą, obligatoryjną. Dzięki nim czują się bezpieczniejsze, mają stabilny punkt odniesienia. Małgosia ze *Sztuczek* Joanny Lech (udany debiut prozatorski poetki) zauważa: „Babcia moja Halina jest kobietą z azbestu. Jest twarda jak kamień i spokojna jak drzewo” (Lech 2016: 37), i kiedy schorowana, słabnie, bohaterka rozpacza i buntuje się: „Zupełnie jakby niedołączyła przeciwko tobie. Jakby przez to, czym się stawiała, chciała ci coś odebrać: tamte wspomnienia, tamtą siebie zasypiającą przy piecu. Jakby starzała się na złość” (Lech 2016: 146–147). Babka była oparciem dla Kasi ze świetnego zbioru opowiadań *O perspektywach rozwoju małych miasteczek* (2021, debiut) Małgorzaty Boryczki — niemalże monolityczna, zawsze zastawana przez wnuczkę przy obieraniu ziemniaków, stanowi gwarancję istnienia świata. Dlatego Kasia z niepokojem i niedowierzaniem obserwuje rozdźwięk pomiędzy jej młodym głosem, emanującym siłą, a fizycznością starszej kobiety, z wyblakłymi oczyma, twarzą pooraną siecią zmarszczek. Obie mają tajemniczą umiejętność — słyszą modlitwy ludzi w kościele, a owa właściwość, przekazywana po kądzieli, mocniej wiąże je ze sobą: „Potem zobaczyła mnie na porodówce i wiedziała od razu. Podobno na mój widok dreszcz ją przeszedł całą, palce jej zdrętwiały u obu rąk i stóp” (Boryczka 2021: 19). Babka, która po II wojnie światowej pracowała jako lekarka, namawia wnuczkę, by po liceum wybrała studia medyczne, w pewnym sensie mianując ją swoją następczynią.

W dedykowanej dwóm babciom, Mariannie Czesławie i Stefanii, *Zimowli*, obszernej, inicjacyjnej sadze<sup>12</sup> Dominiki Słowik, narratorka-bohaterka przypomina, że babka Sarecka (matka matki, apodyktyczna, pracowita, zaradna, dawna pierwsza sekretarz partii komitetu miejskiego w Cukrówce, niedoszła łódzka szwaczka) zmusiła ojca dziewczynki, aby wnuczka nosiła jej nazwisko: „jak zresztą wszystkie kobiet w mojej rodzinie” (Słowik 2019: 352). Zapowiedziała, że tylko pod tym warunkiem przepisze na nią „babiznę” (koncept najstarszej Sareckiej) — czyli dom, działkę i niewielką ilość aktywów finansowych. Bohaterka Słowik, skądinąd słusznie, domyśla się, że „babizna” jest nie tylko przekazywanym majątkiem, materialnym zabezpieczeniem. To odczuwana, nawet mimo fizycznego oddalenia (towarzyszka Sarecka, zagorzała komunistka, w 1993 roku wyjechała do USA — to tylko jedna z opisujących bohaterkę sprzeczności), obecność babki, jej niezbędność, troska rozciągnięta w czasie. Słowik dodaje, że babizna jest pewnością siebie<sup>13</sup>, siłą przekazywaną po kądzieli, ujawniającą się stopniowo, motywującą do działania.

Powyższy arbitralny — niemniej, myślę, że reprezentatywny — przegląd traktuję jako kolekcję tekstów spinanych kłamrą babizny. Widać w niej wyraźny przeskok: pokolenie matek, do tej pory tak istotne, zastąpione zostaje pokoleniem babek portretowanych przez wnuczki. Niejako ponad matkami, za ich plecami, choć też niekiedy za ich mniej lub bardziej wyraźną zgodą, często dochodzi do porozumienia najstarszych z najmłodszymi. W ten sposób wnuczki-narratorki tworzą niebanalne wersje herstorii, ustanawiają alternatywne przebiegi tradycji, profilują opowieści tak, by wydobyć z nich dynamikę relacji babek i wnuczek. Pierwsze reprezentują przeszłość i kurczącą się terażniejszość, drugie terażniejszość przechodzącą w przyszłość, ale nie bez oglądania się wstecz. Babizna okala przestrzeń, w której autorki, każda na swój sposób, konstruują wielokształtną figurę

<sup>12</sup> Zob. Zatora 2017.

<sup>13</sup> Zob. Słowik 2019: 432.

współczesnej Babki Polki (co stanowi niezwykle ciekawy element „zmiany warty” (pożyczając metaakrytyczną frazę od Jana Błońskiego) wśród pisarek). Mogą to zrobić, a przede wszystkim chcą, ponieważ otrzymały od nich w spadku możliwość mówienia własnym głosem o sobie, ale i o nich. Na tym polega babizna w prozie autorek po 2010 roku.



## Bibliografia

- Boryczka Małgorzata (2021), *O perspektywach rozwoju małych miasteczek*, Nisza, Warszawa.
- Bator Joanna (2020), *Gorzko, gorzko*, Znak, Kraków.
- Bunda Martyna (2017), *Nieczułość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Ciarkowska Anna (2018), *Pestki*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków.
- Cieplak Anna (2021), *Rozpływaj się*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Cieślak Anna, Zubik Agnieszka, Bańczarowska Marta, „Starość” w narracjach kobiet w drugiej połowie życia [w:] *Starsze kobiety w społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz, przy współudz. A. Łysak, Wydawnictwo MarMar, Marian Kaczorowski, Wrocław.
- Cixous Hélène (2001), *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie — antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Chutnik Sylwia (2012), *Cwaniary*, il. M. Zabłocka, Świat Książki, Warszawa.
- Czapliński Przemysław (2009), *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Dehnel Jacek (2007), *Lala*, wyd. II, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Dragun Gabriela (2005), *Ta, która wie. Motyw starej kobiety-wiedźmy we współczesnej prozie* [w:] *Starsze kobiety w społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz, przy współudziale A. Łysak, Wydawnictwo MarMar, Marian Kaczorowski, Wrocław.
- Gajewska Agnieszka (2008), *Hasło: feminizm*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Hałas Salcia (2019), *Potop*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Honek Urszula (2022), *Białe noce*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Horodecka Dominika (2020), *Wdech i wydech*, Warstwy, Wrocław.
- Iwasiów Inga (2013), *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Jarzębski Jerzy (2020), *Prozatorskie debiuty w trzydziestoleciu* [w:] *Po transformacji? Literackie idiomy zjawisk i procesów rzeczywistości III Rzeczypospolitej*, red. H. Gosk, Ł. Pawłowski, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.

- Jelonek Agnieszka (2020), *Koniec świata, umyj okna*, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa.
- Jóźwik Paulina (2019), *Strupki*, Znak Literanova, Kraków.
- Kępa Ewa (2005), *Klimakterium a kulturowa tożsamość kobiet* [w:] *Starsze kobiety w społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz, przy współudziale A. Łysak, Wydawnictwo MarMar, Marian Kaczorowski, Wrocław.
- Lech Joanna (2016), *Sztuczki*, Nisza, Warszawa.
- Mrozik Agnieszka (2012), *Akuszarki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Nałkowska Zofia (1990), *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa.
- Papuzanka Zośka (2021), *Kąkol*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa.
- Pekaniec Anna (2014), *Rodzina w polskiej powieści po 1989 (rekonesans)*, „Nowa Dekada Krakowska” nr 1–2.
- Słowik Dominika (2019), *Zimowla*, Znak, Kraków.
- Solnit Rebecca (2017), *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Walczewska Sławomira (1999), *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, eFKa, Kraków.
- Zatora Anna (2017), *Saga rodzinna — próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 2.
- Zielińska Aleksandra (2017), *Kijanki i kretowiska*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Zielińska Aleksandra (2019), *Sorge*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

