

KOBIECE NARRACJE KRYZYSU.

DOŚWIADCZENIE ŻAŁOBY W „SORGE” ALEKSANDRY ZIELIŃSKIEJ

Joanna Szewczyk

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-3486-9455

Sorge (2019) to kolejna powieść Aleksandry Zielińskiej, którą określić można jako narrację kobiecego kryzysu¹. W swoich poprzednich książkach *Przypadek Alicji* (2014) oraz *Bura i szal* (2016) autorka konsekwentnie podejmowała próbę sondowania kobiecej traumy i szaleństwa², kreując bohaterki zmagające się z tajemniczą chorobą psychiczną, wpłątane w destrukcyjne relacje rodzinne. *Sorge* stanowi dopełnienie tego swoistego tryptyku, skupiając się na reprezentacji kobiecej żałoby oraz jej kulturowych uwikłań.

W swoim szkicu proponuję podwójne odczytanie *Sorge*. Po pierwsze, jako narracji bliskiej patografii, zogniskowanej wokół kobiecych podmiotów defektywnych, doświadczających dotkliwej straty i żałoby, mierzących się z indywidualną i zbiorową traumą, przenikającą przestrzeń tytułowego, prowincjonalnego miasteczka. Trop drugi wiąże się natomiast z (post) pandemiczną interpretacją ostatniej powieści Zielińskiej. Kobiecte podmioty naznaczone traumatycznym zranieniem, sytuują się w przestrzeni będącej swoistą heterotopią kryzysu, zaś figurę rozprzestrzeniającej się żałoby stanowi w *Sorge* epidemia, nakazująca separację jednostki uznanej za jej roznosicielkę. Taki tryb czytania powieści Aleksandry Zielińskiej uruchamia epidemiczna wykładnia wplecionej w jej narrację legendy o Szczurołapie z Hameln.

¹ D. Nowacki, „Aleksandra Zielińska i «Sorge» czyli rozpacz, depresja, żałoba”, *Gazeta Wyborcza* (11 lipca 2019), <https://wyborcza.pl/7,75517,24982933,rozpacz-depresja-zaloba-aleksandra-zielinska-z-niezwyklym.html?disableRedirects=true> [dostęp: 01.12.2021].

² J. Szewczyk, „Afekt – defekt – szal. Narracje o kobiecym szaleństwie w prozie Aleksandry Zielińskiej”, *Ruch Literacki*, 359, z. 2 (2020), s. 167.

TROSKA I TRZASK

Losy bohaterki powieści pozostają nierozdzielnie splecione ze sobą oraz z przestrzenią miasteczka Boża Wola, nazywanego przez swoich mieszkańców niemieckojęzycznym mianem 'sorge', gdyż „Sorge oznacza albo zmartwienie, albo troskę, a ludzie w Bożej Woli zarówno są troskliwi, jak i martwią się na zapas”³. Podwójność wpisana w nazwę miasta, przywodzącą na myśl Boskie wyroki, jak również zmartwienie i niepokój, wydaje się odsyłać do dwóch przełomowych wydarzeń w jego historii. Pierwszym z nich jest trwale obecny w pamięci mieszkańców brutalny mord dokonany przez okupanta na ziemiańskiej rodzinie Czyżewskich w czasie drugiej wojny światowej. Materialnym znakiem tej traumy jest zrujnowany dworek należący niegdyś do ofiar, usytuowany w samym sercu miasta i przypominający niezagojoną ranę w organizmie Sorge. Figurę drugiego wydarzenia – tragicznego wypadku samochodowego, w którym zginęło dwanaścioro miejscowych dzieci – stanowi w tekście „trzask”, będący zarazem wyraźną czasową cezurą w życiu bohaterki powieści – dziewczyny, Tuli i Adeli. Narracja *Sorge* prowadzona z trzech różnych, nakładających się na siebie kobiecych perspektyw, opiera się na oddaniu głosu bohaterkom, uchwyceniu ich wzajemnych relacji i zmagania z szeroko pojmowaną stratą.

Zielińska konsekwentnie buduje poetykę żałoby wymykającej się ugruntowanym wzorcom, odwołując się do zaburzonego przeżywania straty, określanego mianem żałoby patologicznej czy też nierozwiązanej⁴. Narrację *Sorge* można uznać za polemiczną względem opisanego przez Zygmunta Freuda wzorca zdrowego przeżywania żałoby, zakładającego jej pomyślne zakończenie wraz z podjęciem wysiłku „przepracowania straty”⁵. Tony Walter zwrócił uwagę, że klasyczne prace poświęcone żałobie czytane są według klucza zakładającego, że jej celem jest rekonstrukcja autonomicznej jednostki zdolnej do emocjonalnego odseparowania się od osoby zmarłej⁶. W przypadku bohaterki *Sorge* nie sposób mówić o dokonywaniu się pracy żałoby. Sytuację każdej z nich można przyrównać do liminalnego stanu „już nie – jeszcze nie”, w którym zawieszeniu ulega ich jednostkowa i społeczna tożsamość. Postaci wykreowane przez Zielińską kontestują akceptowalne kulturowo-społeczne modele przeżywania żałoby i jej współczesną „niestosowność”, będącą zdaniem Philippe’a Arièsa pochodną przemian cywilizacyjnych i kulturowych, a także postępującej medykalizacji społeczeństwa, odrzucającego emocjonalne przeżywanie straty. Zdaniem badacza „osoba uparcie pozostająca przy swojej żałobie jest bezlitośnie wykluczona ze społeczeństwa i traktowana jak ktoś, kto postradał zmysły”⁷. Żałoba zaczyna zatem funkcjonować jako choroba, a przeżywająca ją osoba poddana zostaje społecznej kwarantannie.

Odzwierciedleniem stanu bohaterki *Sorge* jest także sama atmosfera sennego, prowincjonalnego miasteczka, które pod naskórką apatii i bezruchu skrywa traumatyczne doświadczenie wraz z towarzyszącymi mu afektami. Kreując przestrzeń Sorge, Zielińska wy-

³ A. Zielińska, *Sorge* (Warszawa: W.A.B., 2019), s. 6.

⁴ U. Bielecka, „Mity na temat zdrowej i patologicznej żałoby”, *Psychiatria i Psychologia Kliniczna*, 1, nr 12 (2012) s. 63.

⁵ Z. Freud, „Żałoba i melancholia”, w: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, red. K. Walewska, J. Pawlik (Warszawa: PWN, 1992), s. 148.

⁶ T. Walter, „Nowy model żałoby: strata i biografia”, w: *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, red. A. E. Kubiak, M. Zawila (Kraków: NOMOS, 2015), s. 210.

⁷ P. Ariès, „Śmierć odwrócona”, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przeł. J. Cichowicz i J.M. Godzimirski (Warszawa: PWN, 1993), s. 252.

korzysta konwencję mrocznej baśni, bliskiej legendzie o Szczurołapie z Hameln. Sorge to miasto położone na siedmiu wzgórzach, które „rośnie na gruzach i trupach”⁸ i posiada także swoją opowieść o zbrodni – na rodzinie Czyżewskich – stopniowo przeistaczającą się w legendę. Jednocześnie jest ono wielokrotnie przyrównywane do żywego organizmu, który niechętnie przyjmuje obcych i trwale przywiązuje do siebie swych mieszkańców. Trauma z czasów drugiej wojny światowej zapisuje się na ciele miasta pod postacią zrujnowanego dworku. Właśnie to miejsce posiada szczególne znaczenie dla trzech bohaterek powieści, będąc dla nich schronieniem i przestrzenią przeżywania własnej żałoby. Dworek Czyżewskich można uznać za formę Foucaultowskiej heterotopii kryzysu⁹. Sorge jest miastem „potrzaskanych”, doświadczających żałoby kobiet, w którym mężczyźni pozostają niemal niewidoczni. Ich symbolicznymi reprezentantkami są trzy powieściowe protagonistki: bezimienna dziewczyna, która jako jedyna przeżyła „trzask” i dlatego mierzy się z poczuciem winy za śmierć dwanaściorga dzieci oraz własnej martwo urodzonej siostry bliźniaczki; Tula, jedna z dwunastu żałobnych matek, pogrążona w głębokiej zapaści po śmierci córki oraz Adela, legenda Sorge i podpora lokalnej społeczności, doświadczająca żałoby po stracie męża i kochanka, nienarodzonych dzieci oraz jedynej córki, która odeszła wkrótce po narodzinach dziewczyny i jej martwej siostry. Dla nich wszystkich Sorge jest miejscem przeklętym i zarazem jedyną możliwą przestrzenią życia.

PŁEĆ ŻAŁOBY

Każda z wykreowanych przez Aleksandrę Zielińską kobiet mierzy się z matrylinearną stratą matki, siostry (dziewczyna) lub córki (Tula, Adela). Zdaniem Adrienne Rich utrata córki przez matkę i matki przez córkę stanowi podstawową, archetypową kobiecą tragedię. Jak zauważa autorka *Zrodzonych z kobiety*, rozpoznanie szczególnej relacji między matką i córką wyrażone zostało niegdyś w religijnym misterium Eleusis, poświęconym Demeter i Korze, najbardziej zakazanym rytuale dostępnym jedynie dla wtajemniczonych¹⁰. Luce Irigaray pisze o symbiotycznej więzi tych dwóch kobiet, określając ją formą bycia „ciało w ciało z matką”¹¹. W eseju *I jedna nie ruszy bez drugiej* francuska myślicielka odnosi się do ich wzajemnej utraty, relacji pozbawionej swojej historii i wzorca w kulturze patriarchalnej:

Z twoim mlekiem moja matko dałaś mi lód. I jeśli odchodzę, ty tracisz obraz życia, twojego życia. A jeśli zostaję, czyż nie jestem depozytem twojej śmierci? Jednej i drugiej brakuje swego przedstawienia. Jej twarzy, ruchom całego ciała czegoś brakuje. I jedna nosi żałobę po drugiej. [...] I jedna nie ruszy bez drugiej. Ale tylko razem się poruszamy. Gdy jedna przychodzi na świat, druga zapada się pod ziemię. Kiedy jedna niesie życie, druga umiera. Ale oczekiwałam od ciebie tego, abys, pozwalając mi się narodzić, także żyła dalej¹².

Według Héléne Cixous relacja matki i córki – „pierwsza utrata” – w sposób szczególny

⁸ Zielińska, *op. cit.*, s. 212.

⁹ M. Foucault, „Inne przestrzenie”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2005), s. 121.

¹⁰ A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska (Warszawa: „Sic!”, 2000), s. 326.

¹¹ L. Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, przeł. A. Araszkiwicz (Kraków: „eFKa”, 2000).

¹² Eadem, „I jedna nie ruszy bez drugiej”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2000), s. 112-113.

wiąże się z „pracą żałoby”, rozumianej jako proces odrywania się podmiotu od utraconego obiektu przywiązania. Autorka Śmiechu Meduzy wskazuje na różnice kobiecej i męskiej żałoby, przebiegających wedle odmiennych ekonomii odpowiednio – akumulacyjnej i rozpraszającej¹³. W tej perspektywie żałoba męska byłaby przede wszystkim „żałowaniem siebie”, podszytym lękiem przed utratą części własnego „ja”. Wbrew teorii Freuda, męski podmiot dążyłby do spieszego wycofania libidalnej energii z utraconego obiektu w imię podtrzymania spójnej podmiotowości i konsolidacji własnych granic¹⁴. Zgodnie z psychoanalityczną wykładnią Cixous, kobieca żałoba ma charakter rozproszony. W odróżnieniu od mężczyzny kobieta nie odżałowuje: „Kiedy się odżałowało, po roku koniec – już się nie cierpi. Kobieta nie żałuje! Z gruntu odśłania wyzwanie, jakie zawiera się w utracie, w tym, że żyje dalej: żyje nią, daje jej życie, zdolna do utraty, której się nie zaoszczędza. Nie oszczędza straty: traci, nie oszczędzając straty”¹⁵.

Tekstowym ekwiwalentem kobiecego, ekspansywnego sposobu przeżywania żałoby rozproszonej byłoby ciało o przepuszczalnych granicach – wylewające, ociekające, wymiotujące, przeciwstawione męskiemu, absorbującemu „ja”. Interpretująca myśl Cixous Krystyna Kłosińska zauważa, że kobiece „życie utratą” byłoby zarazem „dawaniem utracie życia”, zgodnie z paradoksalną ekonomią daru¹⁶.

W jaki sposób tak rozumiana kobieca żałoba zostaje wpisana w narrację *Sorge*? W prologu powieści, w którym zabierają głos trzy kobiety, jako pierwsza mówi dziewczyna, której imię nie pada w tekście ani razu. Jak wyznaje bohaterka: „Nie lubię swojego imienia, bo nie sądzę, żeby do końca było moje. Wiem, że rodzice mieli wybrane dwa i zdecydowali się na jedno, zwycięskie. Drugie wyryli na grobie. [...] Poczęłam się jako jedna z dwóch, urodziłam już sama”¹⁷. Nieobecne imię dziewczyny stanowi figurę żałoby po jej martwo urodzonej siostrze. Dopełnieniem „zwycięskiego” imienia na życie jest imię na śmierć zapisane w nagrobnej inskrypcji. Brak imienia dziewczyny stanowi odzwierciedlenie jej niedookreślonej, pękniętej tożsamości. Na biografii bohaterki cieniem kładzie się pierwotna trauma narodzin, przepelniająca ją poczucie winy z powodu przekonania o odebraniu szans życiowych siostrze. Bohaterka jako kobiecy podmiot doświadczający żałoby nie odrzuca obiektu straty – przeciwnie, „mroczna bliźniaczka” cały czas jej towarzyszy. W tym cieniu przebiega egzystencja dziewczyny, która usiłując żyć podwójnie, za siebie i za siostrę, w rzeczywistości nie żyje.

Enigmatyczna figura „mrocznej bliźniaczki” obecna jest w polskiej literaturze przede wszystkim za sprawą twórczości Joanny Bator¹⁸. Jej genealogii można upatrywać w niemieckich wierzeniach dotyczących sobowtóra (niem. *doppelgänger*), traktowanego jako zapowiedź nieszczęścia lub śmierci¹⁹. Sobowtór stanowi także jedną z kluczowych figur w psychoanalizie – jako projekcja pragnień bohatera lub ekspresja negatywnych stron jego osobowości. Jego żeńska forma przyswojona została przez feministyczną krytykę literacką, za sprawą pracy *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) Sandry M. Gilbert i Susan Gubar. Badaczki skupiły się na powtarzalności metafor

¹³ K. Kłosińska, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), s. 19.

¹⁴ *Ibidem*, s. 20.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zielińska, *op. cit.*, s. 5.

¹⁸ Por. J. Bator, *Piaskowa Góra* (Warszawa: W.A.B, 2009), *Wyspa Łza* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2015), *Rok królika* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016).

¹⁹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury, t.3* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2017), s. 206.

i tematów zasiedlających wyobraźnię dziewiętnastowiecznych angielskich i amerykańskich kobiet-twórczyń. Krystyna Kłosińska pisze, że „obie autorki znajdują u swoich pisarek obsesyjną skłonność do prezentacji kobiecych postaci w rozdźwięku, w rozłupananiu na sobowtóra, dublera bądź dublerkę”²⁰. Sobowtór jako „społeczny surogat potulnej jaźni” stanowił rewers bohaterki, akceptującej oczekiwania społeczne i w tym kontekście przybierał postać wariatki, czarownicy lub demona²¹. Według Gilbert i Gubar, zarówno dziewiętnastowieczne autorki, jak i ich bohaterki, obdarzone drugim, mrocznym obliczem, nie potrafią zdefiniować swojego „ja”, nieustannie poszukując własnej tożsamości, usiłując uwolnić swą kreatywność, wściełość i bunt wobec zastanej rzeczywistości.

Bezimienna bohaterka *Sorge* jest rozdartym, kobiecym podmiotem defektywnym, odczuwającym nieustannie współobecność demonicznej siostry, doświadczanej w sposób psychiczno-somatyczny. Dla cierpiącej na anoreksję dziewczyny gest odrzucenia pokarmu stanowi swoistą ekspiację za odebranie siostrze możliwości przeżycia, może być jednak także odczytywany w kontekście „niestrawionego” doświadczenia traumatycznego²²:

Dziewczyna zanurza łyżkę i je w turach, po dwie, jedna dla siebie, jedna dla siostry. Przynajmniej tak w myślach dzieli kalorie, w brzuchu matki liczyć kalorii nie umiała, ciągnęła składniki odżywcze z krwi pepowinowej egoistycznie i zaborczo. Dla siostry brakło, teraz trzeba nadrabiać. Kasza w ustach rośnie, wciska się między zęby, kawałki papierówki pękają pod trzonowcami, puszczają sok, mieszają się ze śliną, zaczynają nadtrawiać, składniki mieszają się w papkę, w końcu język kieruje je w gardło, przetyk skurczami do żołądka. Dziewczyna nie lubi aktu jedzenia, jego fizjologii i obrzydliwości²³.

„Rozpraszenie” straty dziewczyny dokonuje się poprzez naruszenie granic ciała przez abiekt – wymiot. Jednocześnie ciało nieustannie odczuwa (nie)obecność utraconej siostry bliźniaczki („czuje siostrę, jakby ta usiadła jej na plecach i huśtała się znudzona, aż trzeszcza żebra pod ciężarem, bo może i w łóżysku było to niecałe trzy kilogramy, ale teraz to dwadzieścia razy więcej”²⁴). W narracji *Sorge* odczuwana przez bohaterkę obecność mrocznej siostry jest znakiem podwójnego rozproszenia/rozpanoszenia żałoby. Tuż przed wypadkiem, w którym giną dzieci, dziewczyna – opiekunka szkolnej wycieczki – wymusza na kierowcy zatrzymanie się w niedozwolonym miejscu, co doprowadza do katastrofy. Warto zwrócić uwagę, że bezpośrednią przyczyną zastopowania autobusu jest jej ciało – wymiotujące i „cieknące”:

To ja zatrzymałam busa, chociaż kierowca nie chciał się zgodzić. Że nie wolno. Prawie płakałam. Zaczęło mi się odbijać. Wiesz jak. Nieprzyjemnie. Taka fala szła przez gardło. Wiedziałam, że jak tylko otworzę usta, to już pójdzie, nie zatrzymam wymiotów. Nie odezwałam się. Szarpałam drzwi. No to stanął. Szybko wszystko poszło. Ja w krzaki. Ledwie zaczęło ze mnie wypływać, a tam trzasnął tir²⁵.

Figura dźwiganej na plecach zmarłej siostry przywodzi na myśl opowiadanie *Historia biednej ciotki* Harukiego Murakamiego, gdzie występuje jako metafora procesu pisania, który ma swój początek w prześladowających początkującego autora słowach „biedna ciotka”. Z frazy

²⁰ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010), s. 174.

²¹ *Ibidem*.

²² K. Bojarska, „Trauma w kulturze”, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka et al. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), s. 550.

²³ Zielińska, *op. cit.*, s. 36-37.

²⁴ *Ibidem*, s. 225.

²⁵ *Ibidem*, s. 235-236.

tej pewnego dnia materializuje się niechciana, wywołująca zażenowanie krewna, wzbudzająca odrazę i wstręt. Postać „biednej, starej ciotki” nieustannie towarzyszy bohaterowi, który nosi ją na plecach, doświadczając z tego powodu postępującej alienacji. Ucieleśniona ze słów postać zaświadcza o sprawczej mocy literatury²⁶, ale jednocześnie jest nośnikiem afektu wstydu – upokorzenia²⁷, niechcianym brzemieniem winy. W powieści Zielińskiej noszona na plecach siostra sprawia, że dziewczyna dźwiga odpowiedzialność nie tylko za jej śmierć, lecz także za śmierć dwanaściorga innych dzieci, nosząc zarazem piętno podwójnie ocalonej, świętej i przeklętej, tej, której śmierć nie dotyka. Błakająca się po *Sorge*, namacalnie odrzucona i zarazem wrośnięta w tkankę miasta bohaterka jako świadkini i mimowolna sprawczyni katastrofy, nieustannie mierzy się z żalobą oplakujących swe dzieci matek:

Dziewczyna zamyka oczy i więcej na matki patrzeć już nie chce, dosyć ma tych twarzy wcześniej pokrzywionych od smutku, a teraz tak boleśnie pozbawionych wyrazu, twarzy, które niezmiennie śledzą ją na każdym kroku, wiszą przyklejone do ścian budynków w *Sorge*, wyglądają zza słupów, całe miasteczko patrzy na nią z wyrzutem i pytaniem, a czemu ty, czemu ty, a nie kierowca, druga opiekunka, w końcu dwanaścioro, no czemu, odpowiadaj, ale dziewczyna nie zna odpowiedzi²⁸.

W narracji *Sorge* wielokrotnie ujawnia się afektywny potencjał „trzasku”. Analizując związek kategorii podmiotu defektywnego i afektu, Iwona Boruszkowska zauważa, że afekt, będąc krótkotrwałym zdarzeniem o dużej sile oddziaływania, może doprowadzić do zmian w ludzkiej psychice, które mogą zostać potraktowane jako szaleństwo czy choroba psychiczna. Zdaniem badaczki wspólnymi miejscami afektu i defektu są irracjonalne źródło, związek somy i psyche, zakwestionowanie zdroworozsądkowego porządku oraz emocjonalność²⁹. W powieści Zielińskiej odgłos przejeżdżających tirów uruchamia afektywność trzasku, konfrontując dziewczynę z podwójnym, traumatycznym zranieniem:

Koła, koła, naczepy, przyczepy, silniki, ładunki, trzask jest coraz mocniejszy, wszystko razy dwa, dziewczyna dotyka więc skroni i czuje rezonans kości na szwie, w łączeniu. Nagle zatyka jej uszy, tak jak w basenie [...]. Dziewczyna nie słyszy dźwięków zewnętrznych, słyszy to, co w środku, a w środku coś się przelewa, ma wrażenie, że pływa w akwarium, znowu balon płodowy, pełen zielonych i śmierdzących wód³⁰.

Jak piszą Bessel A. van der Kolk i Onno van der Hart: „jedną z charakterystycznych cech zespołu stresu pourazowego jest nawracające doświadczenie przeżywania pewnych komponentów traumy, które ujawniają się w koszmarach, epizodach retrospekcyjnych (*flashbacks*) czy w postaci reakcji fizjologicznych”³¹, co znajduje odzwierciedlenie w postaci dziewczyny, konfrontującej się pod wpływem zewnętrznych bodźców z nieprzepracowaną traumą. Oprócz żaloby po siostrze bohaterka doświadcza straty matki, która wkrótce po narodzinach martwej córki opuściła rodzinę i *Sorge*. Pozbawiona imienia dziewczyna jest podmiotem defektyw-

²⁶ J. Bator, *Rekin z parku Yoyogi* (Warszawa: W.A.B., 2014), s. 18-22.

²⁷ S. Tomkins, „Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2016), s. 163-173.

²⁸ Zielińska, *op. cit.*, s. 220.

²⁹ I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie. Szkice* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), s. 14.

³⁰ Zielińska, *op. cit.*, s. 45.

³¹ B. A van der Kolk, O. van der Hart, „Natrętna przeszłość. Elastyczność pamięci i piętno traumy”, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcz-Pawlik, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak (Kraków: TAIWPN Universitas, 2015), s. 164.

nym, zranionym, naznaczonym brakiem, przeżywającym konflikt tożsamościowy, mający swe źródło w fantazmatycznej relacji z matką i nieżyjącą bliźniaczką. Zarówno jedna, jak i druga stanowią dla niej lustro, przez pryzmat którego usiłuje dokonać samoidentyfikacji: „Dziewczyna skróciła sukienkę swojej matki, bo wołała nosić rzeczy krótkie, takie nad kolano, i chciała się od matki trochę odróżnić, ale w tym szklanym odbiciu w oknie sypialni wygląda prawie tak samo. Może lepiej się nie odróżniać, ale przy okazji i na siebie nie patrzeć”³².

W zachwianej strukturze rodzinnej dziewczyna symbolicznie zajmuje miejsce matki, przejmując niektóre należące do niej atrybuty płci, ale jednocześnie podejmuje wysiłek odróżnienia. Powracający w powieści gest konfrontacji z własnym odbiciem jest niezwykle znaczący, gdyż jak pisze Luce Irigaray: „Oglądasz się w lustrze. A twoja matka już się w nim znajduje. A wkrótce twoja córka matka. Pomiędzy dwiema, kim jesteś? Gdzie znaleźć – odnaleźć twoje miejsce? W jakiej ramie powinnaś się zmieścić? I jak pozwolić przebijać się przez to twojej twarzy, bez żadnej maski?”³³.

Wedle Irigaray związek córki z matką ma podstawowe znaczenie dla konstytuowania się kobiecej tożsamości i genealogii³⁴. Będąc lustrzanym odbiciem własnej matki, bohaterka odrzuca jednak scenariusz życiowy, jakim jest macierzyństwo. Symbolicznie rezygnuje z bycia twórczą na płaszczyźnie życia, definiując się poprzez rozmnażanie śmierci i żałoby. W *Sorge* doświadczenie menstruacji konfrontuje kobiecy podmiot z abiektałnymi wydzielinami, naruszającymi granice ciała, ale odsyła również do doświadczenia straty:

[Dziewczyna – J. Sz.] szuka łaźienki, zamyka się i rozbiera z tego, co dopiero założyła. Sukienka, wprawdzie nie mamina, ale podobna, nie ma stanika, bo gorąco, dziewczyna zrzuca majtki, a na majtkach widnieje czerwona plama jako dowód rzeczowy zbrodni, znów nie jest w ciąży, zatem niech cierpi [...]. Krew ciągnie się z dziewczyny cienkim czerwonym skrzepem, przykleja się do wewnętrznej strony uda. [...] Dziewczyna wchodzi do wanny, na stojąco podmywa kroczę, krew kieruje się wraz z wodą do odpływu. Myśli o matce, czy tak to wyglądało przy porodzie³⁵.

Odwiedzając zrujnowany dworek Czyżewskich, przerobiony po wojnie na ośrodek zdrowia – mieściła się w nim izba porodowa, gdzie na świat przyszła jej matka – dziewczyna powraca do własnych narodzin. W przestrzeni, w której trauma historyczna zespała się z traumą prywatną, osierocone ciało bohaterki poza systemem symbolicznym, na sposób przedwerbalny, matczyny, wyraża to, co niewyraźalne w oficjalnym dyskursie – tęsknotę i rozpacz po siostrzanym obiekcie straty:

Dziewczyna myśli o tym, jak sama dała się wypchnąć, pierwsza, zawsze pierwsza, potem wydostano siostrę, na końcu łożysko. Sporo czytała o takich złamanym porodach, możliwe, że siostrzana część pępownicy zaczęła gnić. Wszystko możliwe, ale pewne tylko, że to dziewczyna jako jedyna otworzyła usta i wydarła sobie krzykiem dziesięć w skali Apgar.

Dziewczyna też otwiera usta, łapie powietrze, przyciąga kolana do piersi, otacza ramionami i zaczyna kołysać się do przodu, do tyłu, w lewo, w prawo, ciałem

³² Zielińska, *op. cit.*, s. 33.

³³ Irigaray, „I jedna nie ruszy...”, *op. cit.*, s. 110.

³⁴ A. Araszkievicz, „Czarny ład Czarnego Kontynentu. Relacja matka - córka w ujęciu Luce Irigaray” w: *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane G. Ritzowi w 50 rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak (Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 2001), s. 673.

³⁵ Zielińska, *op. cit.*, s. 166-167.

chciałaby napotkać inne ciało, tak jak było przez pierwsze miesiące po tym, jak z gamet kształtowała się morula, blastula, zarodek, ale jest tylko podłoga dworku³⁶.

W świecie przedstawionym powieści dziewczyna ucieleśnia abiekt – jest tą, która narusza społeczny ład, będąc pomiędzy, zaburza opozycję między wnętrzem i zewnątrz, wzbudza zażenowanie i lęk, a jednocześnie fascynację – odrzucana, niemożliwa do usunięcia, jest niezbywalną częścią Sorge.

*

Druga z bohaterek Aleksandry Zielińskiej, Tula, pełni w narracji funkcję reprezentantki „potrzaskanych” matek. Na skutek utraty córki Tula staje się pustym, wydrażonym podmiotem, uwikłanym w przesyconą apatią codzienność i niekończącą się żałobę. Śmierć Marianki przekreśla scenariusz życiowy bohaterki, skrojony idealnie na miarę prowincjonalnego miasteczka, którego elementami są zwycięstwa w wojewódzkich konkursach piękności, kochający mąż, zamożny dom oraz doskonale prosperująca cukiernia, nazwana Flamingiem na cześć ulubionego zwierzęcia dziewczynki. W *Sorge* flaming funkcjonuje jako metonimia prowincjonalnego kiczu, jednak jego miano, nawiązujące do barwy upierzenia, wywołuje także odmienny tok asocjacyjny. Flaming to ptak w kolorze ognia, co znajduje odzwierciedlenie w nazwie wywodzącej się od rdzenia ‘flama’, czyli ‘płomień’. Ptak o płonących skrzydłach jest dla Tuli symbolem straty. Przywodzi to na myśl zaproponowaną przez Aleksandra Brücknera hipotezę dotyczącą genealogii słowa ‘żałoba’. Według badacza ‘żał’ jako rdzeń czasownika ‘żałować’, od którego wywodzi się ‘żałoba’, może mieć związek z żarem, a co za tym idzie, z rytuałami pogrzebowymi i obrzędkiem palenia ciała zmarłego w kulturach słowiańskich (na co wskazywałaby oboczność l:r)³⁷. Doświadczenie „żarliwej” żałoby, całkowicie pochłania Tulę, spala ją od zewnątrz, separuje od zewnętrznych bodźców i relacji z innymi ludźmi. Dla bohaterki *Sorge* jej ciało – niegdyś piękne i pożądane, a przede wszystkim matczyne, staje się pustym znakiem, za pomocą którego zapisuje się żałoba. Sposobem jej przeżywania jest dla Tuli kaleczenie skóry, naruszanie granicy między ciałem a światem zewnętrznym:

Tula wsuwa rękę między nogi, nawija na palec skręcone włosy, czarne i twarde, omija wargi sromowe i gładzi podudzie. Wyczuwa zgrubienia skóry, już zagojone, ale zostaną i będą przypominać, że przeszłość wydarzyła się naprawdę, żadne tam imaginalne. Na lewej nodze ślad jest świeży, strup zasechł, ale w kontakcie z wodą zaczął pęcznieć i odrywać się od rany, Tula drapie go delikatnie, co sprawia jej przyjemność, choć zdecydowanie woli pozbywać się strupów na sucho. Lubi je skubać, drapać, zdzierać do krwi i pozwalać im narastać na nowo. W ten sposób może opóźnić nowe, świeże już otwarcia, a wiadomo, że miejsce kiedyś się skończy, trzeba będzie iść coraz niżej i niżej, aż strupy zaczną wystawać spod sukienki i wtedy się zaczną³⁸.

Ciało Tuli to ciało zdruzgotane żałobą, które zarasta i zapada się w sobie. Tylko doznanie fizycznego bólu przypomina bohaterce o jego istnieniu. W odróżnieniu od dziewczynki, organizm Tuli „pochłaniał każdą kalorię i obracał w paliwo do napędzania żałoby”³⁹, co

³⁶ *Ibidem*, s. 96.

³⁷ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego* (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927), s. 661.

³⁸ Zielińska, *op. cit.*, s. 52.

³⁹ *Ibidem*, s. 50.

sprawia, że zmagająca się niegdyś z bulimią kobieta jest niejako trawiona przez swoją stratę. Sposób reprezentacji matki Marianki w *Sorge* wiąże się z ironicznym przenicowaniem teorii pięciu faz żałoby, gdyż „według psychologów [Tula – J. Sz.] bardzo szybko dobiła do czwartego etapu oplakiwania córki i w tym etapie zagnieżdziła się i zadowowiła”⁴⁰. To przywołanie odsyła do koncepcji Elizabeth Kübler-Ross, która w oparciu o rozmowy z nieuleczalnie chorymi, zaproponowała pięciofazowy model żałoby, obejmujący kolejno: zaprzeczanie, gniew, „targowanie się”, depresję oraz akceptację⁴¹. Zdaniem autorki *Rozmów o śmierci i umieraniu* wyróżnione przez nią etapy występowały zarówno u osób dowiadujących się o własnej, nieuleczalnej chorobie, jak również u ich najbliższych. Wypracowany przez szwajcarską badaczkę aparat teoretyczny nęcił swoją przydatnością, bo umożliwił ujęcie żałoby w pewien schemat poznawczy i jako taki został szeroko rozpowszechniony. Obecnie jednak coraz częściej zwraca się uwagę na niebezpieczeństwa płynące z tej teorii, związane z ujednoczeniem procesu żałoby i przyjęciem, że doświadczenia przeżywających ją osób zostały wymodelowane w oparciu o tę samą matrycę. Krytycy koncepcji Elizabeth Kübler-Ross zwrócili uwagę, iż takie założenie może prowadzić do stygmatyzacji jednostek, których żałoba nie przebiega według ustalonej trajektorii, przez co zyskuje miano patologicznej⁴². Druga z bohaterek *Sorge* nie przekracza czwartego, depresyjnego etapu żałoby, a upływ czasu nie prowadzi do akceptacji straty. Uderzającą figurą depresyjnego stanu Tuli jest moment kąpiei, będący zarazem pierwszą, narracyjną ekspozycją bohaterki, która zanurza się w gęstej od kąpielowych dodatków wodzie, przypominającej breję, oblepiającą jej ciało. Depresja matki Marianki przywodzi na myśl bezwładne dryfowanie, „rozpuszczanie się”, podmiotową dezintegrację. Innym ekwiwalentem stanu Tuli jest brudna, zakurzona szyba cukierni Flaming, zdewastowanej przez nią w dniu pogrzebu dziecka. Ta transgresyjna ekspresja żałoby jest nienormatywna i nieakceptowana społecznie, gdyż kulturowa norma pozwala przeżywającej żałobę jednostce na manifestowanie odpowiednich ilości żalu i smutku, nie dopuszcza jednak do ekspresji takich uczuć, jak agresja⁴³. W przestrzeni *Sorge* Tula to postać zapamiętała w swoim lamencie po stracie. Rozpoznając siebie jedynie w charakterze matki zmarłej córki, jest znieruchomiła w swoim „potrzaskanym” macierzyństwie. Jako taka staje się figurą Demeter, bogini karmicielki, całkowicie pochłoniętej przez swoją żałobę⁴⁴. O naznaczeniu relacji matki i córki przez żałobę i utratę tak pisała w swym klasycznym studium Luce Irigaray:

Schodzisz i schodzisz, sama, podziemię. W podziemię, dokąd jak się wydaje, idziemy. Jedna, druga. [...] Twe kroki, twe rysy wyżłobione decyzją podporządkowaną samotności. Powracasz do tej jaskini, do której straciłaś wejście. Do tej piwnicy, do której zapomniałaś drogi. Do tej dziury w pamięci, gdzie została pogrzebana cisza mojego narodzenia z ciebie⁴⁵.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ K. Leoniuk, K. Sobczak, „Krytyczna analiza modelu postaw wobec śmierci i umierania Elisabeth Kübler-Ross”, w: *Człowiek, medycyna, wartości*, red. E. Starzyńska-Kościszko, A. Kucner (Olsztyn: Instytut Filozofii UWM w Olsztynie, 2014), s. 288-289.

⁴² *Ibidem*, s. 293.

⁴³ A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 1997), s. 219.

⁴⁴ Na ten trop wskazuje powtarzane w powieści skojarzenie kobiety z nasionami i ziarnem. Kiedy Tula połyka pestkę jabłka, stwierdza, że jest to jedyne ziarno, które może jeszcze w sobie nosić. Utracona córka byłaby natomiast ziarnem obumarłym. Nawet pretensjonalna nazwa małomiasteczkowego zakładu pogrzebowego „Olimp”, organizującego pochówki Marianki, ujawnia w tym kontekście dodatkowe znaczenia.

⁴⁵ Irigaray, „I jedna nie ruszy...”, *op. cit.*, s. 112.

*

Triadę pogrążonych w żałobie kobiet dopełnia Adela, będąca pod wieloma względami postacią szczególną – legendą Sorge oraz filarem zachwianej przez odejście jej córki struktury rodzinnej. Babcia dziewczyny w symboliczny sposób zespala dwa traumatyczne wydarzenia naznaczające historię Sorge – wojenny mord na rodzinie Czyżewskich oraz tragiczny w skutkach „trzask”. Kluczem do odczytania tej postaci, wrośniętej w przestrzeń prowincjonalnego miasteczka, stanowi jej pamięć, ulegająca stopniowej erozji pod wpływem pierwszych symptomów choroby Alzheimera. W historii Adeli nakładają się na siebie różne rodzaje żałoby – tak po zmarłych, jak i po żywych – nie tylko akceptowanej przez społeczeństwo, ale również nieakceptowanej, tak zwanej żałoby pozbawionej praw⁴⁶. Urszula Bielecka zwraca uwagę, że ów drugi typ żałoby występuje między innymi wówczas, gdy relacje między osobami nie są zgodne z normami obowiązującymi w danej kulturze, lub osoba zmarła nie jest na tyle ważna, aby po jej śmierci odczuwać żal. Według badaczki wpływ czynników kulturowo-społecznych na unikalność żałoby prowadzi także do wykształcenia się straty niejasnej, której istota polega na trudnościach w określeniu, co jest jej przedmiotem:

Dotyczy ona sytuacji, kiedy bliska osoba jest fizycznie obecna, ale psychicznie nieobecna (np. na skutek uszkodzenia mózgu, choroby Alzheimera). Strata niejasna pojawia się też w sytuacji osób nieobecnych fizycznie, ale psychicznie nadal obecnych (np. w sytuacji porwania, zaginięcia, nieodnalezienia ciała). W takich okolicznościach nie istnieją rytuały czy społeczne zwyczaje, które niosłyby ze sobą cenne wskazówki i pomoc⁴⁷.

W odróżnieniu od dziewczyny i Tuli, Adela jest kobietą zahartowaną przez kolejne żałoby, naznaczające jej biografię: „Adela skamieniała tego dnia, gdy jako dziewczynka widziała trupy u Czyżewskich, twardniała z każdą kolejną niedonoszoną ciążą, z każdym pogrzebem”⁴⁸. Najstarsza bohaterka *Sorge* stoi na straży rodziny, jest spoiwem jej struktury. Adela jawi się jako matriarchini, przeciwstawiająca się destrukcji więzi rodzinnych przez codzienną krzątanię, a nade wszystko zrytualizowaną czynność przyrządzania posiłków dla wnuczki i zięcia. Zapewniane przez Adelę „bezpieczeństwo kulinarne” ma maskować niekompletność i defektywność rodziny, naznaczonej odejściem matki i śmiercią bliźniaczej siostry dziewczyny. Fragmenty *Sorge*, zogniskowane wokół postaci Adeli, mają przede wszystkim charakter narracji retrospektywnej. Bohaterka kieruje się ku przeszłości, wracając pamięcią do strat, których nie mogła ująć w ramy rytuału:

Zatem przechodzi Adela przez bramę cmentarną i drogę tę pokonywała wiele razy, najpierw za trumną poślubionego sobie męża, bardziej zdziwiona niż smutna, zdziwiona, że to tak krótko trwało, tak szybko poszło, w trymiga, małżeństwo jak mrugnięcie okiem. Miała przy sobie córkę, która płakała za nie obie. [...] Adela zła trochę była, że żadnego innego dziecka tak nie mogła odprowadzić jak męża, nie mogła zamknąć każdej poronionej żałoby, nakładały się one jedna na drugą. [...]

Drugi raz Adela chowała wnuczkę. Pogrzeb był skromny, bez głośnych pieśni o wiecznym odpoczynku, bez kobiet odmawiających różaniec, trochę się Sorge wstydziło tej małej, białej trumny dziecka, co to nawet nie zaczerpnęło pierwszego

⁴⁶ Bielecka, *op. cit.*, s. 65.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Zielińska, *op. cit.*, s. 70.

wdechu, nie krzyknęło ani razu, tylko przyszło na ten świat bezwładne, ciepłe tylko ciepłem ciała matki, nie swoim. Chować takie dziecko, nie chować, wyprawiać pogrzeb, wyprawiać stypę, czy aby się godzi, czy aby warto, rozmawiali mieszkańcy w małych podgrupach i mało kto zdecydował się przyjść⁴⁹.

Nie mogąc pochować nienarodzonych dzieci, Adela doświadcza nie tylko żałoby pozbawionej praw, ale też niejasnej straty związanej z odejściem jej jedynej córki, która przeżyła. Być może właśnie dlatego bohaterka decyduje się uczestniczyć w ceremoniach pogrzebowych dwunastu dzieci, ofiar wypadku, z którego ocalała tylko jej wnuczka. To właśnie Adela, niejako w zastępstwie dziewczyny, konfrontuje się z matkami „potrzaskanych”.

W powieści Zielińskiej Adela, doznając pierwszych objawów choroby Alzheimera, mierzy się także z widmem żałoby wynikającej z utraty zdrowia i sprawności. Świadoma jej nieuchronnego postępu, przygotowuje się do straty definiujących ją, społecznych atrybutów, a nade wszystko pamięci przeszłości oraz pamięci własnego ciała. Początkowe symptomy są dla Adeli zwiastunami upokorzenia, przechodzenia cielesności w mięsność, niesubordynacji ciała zdyscyplinowanego i pożądanego, doświadczającego seksualnej przyjemności, noszącego ślady jedynej zakończonej porodem ciąży. Pierwsze stadium choroby wytrąca Adelę z jego akceptacji. Utrata kontroli nad czynnościami fizjologicznymi zapowiada utratę sprawczości i tożsamości i wywołuje u niej także lęk przez koniecznością opuszczenia Sorge i pobyt w zakładzie opiekuńczym:

Adela nigdy nie była w takim ośrodku, ale nie potrzeba wielkiej wyobraźni, żeby podskórnie wiedzieć, jak to wygląda. Skończą się jaglanki na śniadanie, pierogi ze sliwkami i smażone powidła, które zapachem rozchodzą się po całym domu. Skończy się też i sam dom, skurczy z tego piętrowego, wielopokojowego nowoczesnego budynku do pokoju z widokiem na nic, ze współlokatorkami w różnych stadiach opóźnienia, nie ma intymności, nie ma kobiecości⁵⁰.

Bohaterka Zielińskiej odczuwa zabobonny lęk przed chorobą, „której imienia odkrywcy nie można wymawiać”⁵¹, a jednocześnie przyjmuje strategię obronne, maskujące strach przed upokorzeniem i bezradnością, wyrzuceniem poza nawias reguł społecznych. Udając się na badania w szpitalu, Adela decyduje się na wykwintry, wizytowy strój, kostium przykrywający ciało, które wkrótce, symbolicznie pozbawione płci, może ulec całkowitej medykalizacji. Warto też zauważyć, że Adela, w odróżnieniu od dziewczyny i jej ojca, nie odczuwa lęku przed zinstytucjonalizowaną przestrzenią szpitala, w którym jako była pielęgniarka, czuje się jak u siebie. Adela obawia się jednak utraty własnej podmiotowości, wejścia w rolę anonimowej i uprzedmiotowionej pacjentki, dlatego projektuje swoją samobójczą śmierć, która pozwoliłaby jej uniknąć podobnego losu i odejść na własnych warunkach. Ostatecznie to właśnie ów projekt, utrwalony w liście pisanym do siebie, pozwala Adeli na odzyskanie poczucia sprawczości i bezpieczeństwa. Autonarracyjny gest najstarszej z bohaterek *Sorge* – zranionej narratorki⁵² – wiąże się z wysiłkiem przemyślenia swej obecności w świecie, dokonującym się pod wpływem nieuleczalnej choroby i wpisaniem w opowieść o swoim życiu własnego umierania

⁴⁹ *Ibidem*, s. 212-213.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 276.

⁵¹ *Ibidem*, s. 269.

⁵² Por. A.W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995).

OPOWIEŚĆ O SZCZUROŁAPIE Z HAMELN

W powieści Aleksandry Zielińskiej istotną rolę odgrywa wpleciona w narrację legenda o Szczurołapie z Hameln, stanowiąca intertekstualny kontekst dla opowieści o żałobie w Sorge. Zgodnie z legendą, radni i mieszczenie dolnosaksońskiego miasta, nie mogąc poradzić sobie z plagą szczurów, wezwali na pomoc szczurołapa. Ten zaś, grając na czarodziejskim flecie, przeszedł przez ulice Hameln, zwabiając szczury, które podążyły za nim i utonęły w nurtach rzeki Wezery. Radni miasta odmówili jednak szczurołapowi należnej mu zapłaty, dlatego w ramach zemsty, za pomocą czarodziejskiego instrumentu, wywabił z Hameln dzieci i zaprowadził je do znajdującej się na wzgórzu za miastem jaskini, gdzie ślad po nich zaginął. Przytaczając tę mroczną opowieść w *Słowniku mitów i tradycji kultury*, Władysław Kopaliński zanotował: „wydarzenie to uważano przez długi czas za historyczne, z roku 1284”⁵³ oraz że było ono łączone z krucjatą dziecięcą 1212 roku.

Aleksandra Zielińska kilkakrotnie powraca do tej legendy, łącząc nicią analogii Hameln i Sorge – miasta dotknięte zbiorową traumą utraty dzieci, ustanawiającą szczególnie cezurę czasową (odpowiednikiem „wyjścia dzieci”, od którego zaczęto liczyć czas w Hameln, jest w Sorge określenie „po trzasku”). Opowieść wiąże się z tragicznym wypadkiem także ze względu na postać dziewczyny – nauczycielki języka niemieckiego, która podczas feralnej wycieczki do Niepars, zorganizowała wraz ze swoimi uczniami przedstawienie, będące inscenizacją podania. Bohaterka *Sorge* staje się odpowiedniczką szczurołapa, tą która „wyprowadziła dzieci”, ocalałą noszącą piętno obcości, fascynującą i jednocześnie budzącą lęk. Odmienne trop interpretacyjny nasuwa racjonalistyczna wykładnia legendy, zgodnie z którą przyczyną zniknięcia dzieci była epidemia dżumy zapowiadana przez plagę gryzoni. Zgodnie z takim odczytaniem, „wyprowadzenie dzieci” stanowiłoby metaforę ich pogrzebu.

Jakie zatem sensory uruchamia epidemiczna interpretacja wpisanej w narrację *Sorge* legendy o Szczurołapie z Hameln? Czy można potraktować ją jako wyraz zabobonnego lęku przez zarażeniem się śmiercią? W Sorge bowiem „czasem wierzy się [...] w klątwy, albo że śmierć dzieci może być zaraźliwa”⁵⁴. W tej perspektywie dziewczyna, od dnia swoich narodzin dotknięta stratą zmarłej siostry, byłaby odpowiedzialna za roznoszenie żałoby, wygnanej na margines współczesnego społeczeństwa, które obejmuje kwarantanną doświadczające je osoby. Odczytywane w (post)pandemicznej perspektywie *Sorge* skłania do namysłu nad zróżnicowanymi formami żałoby i poszukiwaniem adekwatnego języka i strategii narracyjnych do jej artykulacji.

Być może pojawiający się w zakończeniu powieści chór kobiet, wylewający się z ciała Sorge, jest zapowiedzią zdjęcia klątwy z troskliwego miasteczka, a może po prostu daniem głosu i życia rozproszonej żałobie? W moim przekonaniu wspólne wyjście kobiet z miasta można interpretować także jako prze-kraczenie straty. Jak bowiem pisze rekonstruująca myśl Luce Irigaray Agata Araszkiwicz: „aby przezwyciężyć stan opuszczenia, należy odnowić horyzontalne więzi między kobietami, stworzyć kobiecą społeczność i symbolikę. Przywrócić lub odtworzyć podmiotowość kobiety i relację kobiety - podmiotu w stosunku do kobiety - podmiotu. W tej perspektywie narrację *Sorge* można odczytywać także jako poszukiwanie utraconej kobiecej genealogii, której wyrazem byłaby nie tylko relacja matki i córki, lecz także siostrzane związki kobiet.

⁵³ Kopaliński, *op. cit.*, s. 266.

⁵⁴ Zielińska, *op. cit.*, s. 67.

BIBLIOGRAFIA:

- Araszkiewicz Agata. 2001. Czarny ład Czarnego Kontynentu. Relacja matka - córka w ujęciu Luce Irigaray, 671-705. W: Hornung Magdalena, Jędrzejczak Marcin, Korsak Tadeusz, red. Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane G. Ritzowi w 50 rocznicę urodzin. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Ariès Philippe. 1993. Śmierć odwrócona, 227-283. W: Antropologia śmierci. Myśl francuska. Cichowicz Stanisław i Godzimirski Jakub M., wyb. i tłum. Warszawa: PWN.
- Bator Joanna. 2009. Piaskowa Góra. Warszawa: W.A.B.
- Bator Joanna. 2014. Rekin z parku Yoyogi, Warszawa: W.A.B.
- Bator Joanna. 2015. Wyspa Iza, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Bator Joanna. 2016. Rok królika, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Bielecka Urszula. 2012. „Mity na temat zdrowej i patologicznej żałoby”. *Psychiatria i Psychologia Kliniczna* 12 (1): 62-66.
- Bojarska Katarzyna. 2014. Trauma w kulturze, 548-551. W: Rudaś-Grodzka Monika *et al.* Encyklopedia gender. Płęć w kulturze. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Boruszkowska Iwona. 2016. Defekty. Literackie auto/pato/grafie. Szkice. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Brückner Aleksander. 1927. Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Foucault Michel, 2005. „Inne przestrzenie”. Rejniak-Majewska Agnieszka, tłum. *Teksty Drugie* (6): 117-125.
- Frank Arthur W. 1995. *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Freud Zygmunt. 1992. Żałoba i melancholia. W: Walewska Katarzyna, Pawlik Jan, red. *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne.* Warszawa: PWN.
- Irigaray Luce. 2000. Ciało w ciało z matką. Araszkiewicz Agata, tłum. Kraków: „eFKA”.
- Irigaray Luce. 2000. „I jedna nie ruszy bez drugiej”. Araszkiewicz Agata, tłum. *Teksty Drugie* (6):107-113.
- Kłosińska Krystyna. 2006. Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kłosińska Krystyna. 2010. *Feministyczna krytyka literacka.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kolk Bessel A. van der, Hart Onno van der. 2015. Natrętna przeszłość. Elastyczność pamięci i piętno traumy, 39-174. Bilczewski Tomasz, Kowalcze-Pawlik Anna, tłum. W: Łysak Tomasz, red. *Antologia studiów nad traumą.* Kraków: TAIWPN Universitas.
- Kopaliński Władysław. 2007. *Słownik mitów i tradycji kultury.* T.3. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Leoniuk Katarzyna, Sobczak Krzysztof. 2014. Krytyczna analiza modelu postaw wobec śmierci i umierania Elisabeth Kübler-Ross, 287-295. W: Starzyńska-Kościuszkó Ewa, Kucner Andrzej, red. *Człowiek, medycyna, wartości.* Olsztyn: Instytut Filozofii UWM w Olsztynie.
- Nowacki Dariusz. 2019. „Aleksandra Zielińska i «Sorge» czyli rozpacz, depresja, żałoba”.

- Online: <https://wyborcza.pl/7,75517,24982933,rozpacz-depresja-zaloba-aleksandra-zielinska-z-niezwyklym.html?disableRedirects=true>. Data dostępu 01.12.2021.
- Ostrowska Antonina. 1997. *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Rich Adrienne. 2000. *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. Mizielińska Joanna, tłum. Warszawa: „Sic!”.
- Szewczyk Joanna. 2020. „Afekt – defekt – szal. Narracje o kobiecym szaleństwie w prozie Aleksandry Zielińskiej”. *Ruch Literacki* (2): 165-180.
- Tomkins Silvan. 2016. „Wstyd-upokorzenie a pogarda – wstręt: natura reakcji”. Szumański Borys, Szwebs Weronika, tłum. *Teksty Drugie* (4): 163-173.
- Walter Tony. 2015. *Nowy model żałoby: strata i biografia*, 209-228. Piskozub-Piwosz Agnieszka, tłum. W: Kubiak Anna E., Zawila Małgorzata, red. *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*. Kraków: NOMOS.
- Zielińska Aleksandra. 2019. *Sorge*. Warszawa: W.A.B.

WOMEN'S CRISIS NARRATIVES. THE MOURNING EXPERIENCE IN ALEKSANDRA ZIELIŃSKA'S „SORGE”

SUMMARY:

This article concerns Aleksandra Zielińska's novel *Sorge*. The author focused on relationships between women – mothers, daughters and sisters in perspective of women's mourning and also uses category of trauma, abnormal grief and unresolved grief. The author analyses *Sorge* as (post)pandemic reinterpretation of legend of Pied Piper of Hamelin and examines contemporary forms of mourning in perspective of social quarantines.

KEYWORDS:

Sorge, mourning, trauma, woman, mother, daughter, Pied Piper of Hamelin