

AFEKT – DEFEKT – SZAŁ.
NARRACJE O KOBIECYM SZALEŃSTWIE
W PROZIE ALEKSANDRY ZIELIŃSKIEJ

JOANNA SZEWCZYK*

[www.orcid.org/0000-0002-3486-9455](https://orcid.org/0000-0002-3486-9455)

GRAFOMANIE, MANIOGRAFIE...

Stwierdzenie, że temat kobiecego szaleństwa od dawna obecny jest w literaturze, wydaje się truizmem. Matronuje mu oczywiście postać szekspirowskiej Ofelii, o której Elaine Showalter w swym klasycznym szkicu pisze, że jej postać jest obsesyjnie powracającym elementem mitologii kulturowej, stanowiącym „literacki archetyp kobiety rozumianej jako szaleństwo [...] czy też może archetyp szaleństwa rozumiany jako kobieta¹. Piękna topielica, dryfując przez wieki na falach imaginarium symbolicznego, w XIX wieku przybrała postać histeryczki, jednej z najważniejszych bohaterek literackich w okresie wiktoriańskim, która dała początek słynnemu feministycznemu toposowi wariatki na strychu².

W XX wieku zainteresowanie figurą kobiecego szaleństwa nie osłabło, umacniane z jednej strony przez legendy biograficzne, literaturę, film i inne sztuki wizualne, z drugiej zaś stało się ważnym przedmiotem badań krytyki feministycznej i antropologii kulturowej³. Mapowanie kobiecego szaleństwa w literaturze polskiej wiąże się z koniecznością zarysowania rozległego

* Joanna Szewczyk – dr, Wydział Polonistyki UJ.

¹ E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 149.

² Por. S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, London 1984. Por. także: K. Kłosińska, *Lęk przed wariatką na strychu (z wprowadzeniem Agnieszki Gajewskiej)*, „Przekładaniec” 2011, nr 24 – *Mysł feministyczna a przekład*, s. 228–246.

³ Por. m.in.: G. Dane, *Hysteria as Feminist Protest: Dora, Cixous, Acker*, „Women’s Studies” 1994, nr 3; S.M. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., S.L. Gilman i inni, *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley 1993; L. Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków

i zróżnicowanego obszaru. Niewątpliwie najważniejszym punktem orientacyjnym jest tu wydana w 1995 roku powieść Izabeli Filipiak *Absolutna amnezja*, której publikacja wywołała szeroki, krytycznoliteracki rezonans. W prezentowany szkicu nie jest moim celem – podejmowana zresztą kilkokrotnie – rekonstrukcja poświęconej jej krytycznej dyskusji⁴. Chciałabym jednak zwrócić uwagę, że w opublikowanej po raz pierwszy w 1996 roku książce Marii Janion *Kobiety i duch inności*, ukazał się poświęcony powieści Filipiak esej *Ifigenia w Polsce*, w którym badaczka określiła ją jako jedną z najlepszych powieści polskich ostatnich piętnastu lat oraz wskazała na obecne w niej, niezwykle istotne dla kultury europejskiej wątki szaleństwa i ofiary z kobiety⁵.

Nie ulega wątpliwości, że *Absolutna amnezja* zajmuje szczególne miejsce w literaturze, którą chcę określić jako maniograficzną (gr. *'mania'* – szaleństwo, obłąd, *'graphein'* – pisać), to jest taką, która nie tylko tematyzuje szaleństwo i chorobę psychiczną wraz z jej psychosomatycznymi objawami, lecz także korzysta ze strategii narracyjnych adekwatnych wobec warstwy semantycznej dzieła literackiego⁶. Literatura maniograficzna byłaby zatem literaturą o szaleństwie i pisaną poprzez nie, a jednocześnie problematyzowałaby i destabilizowała samą kategorię szaleństwa jako społeczno-kulturowego konstruktu, za pomocą którego na przestrzeni wieków często definiowana była kobiecość. Maniografia stanowi w moim przekonaniu swoisty rewers grafomanii, ujawnia bowiem nierozzerwalny związek szaleństwa i pisanania/mówienia, które również jawi się jako nie(po)czytelne. W takim ujęciu, w szerokim spektrum literatury maniograficznej mieściłyby się narracje inicjacyjne modelowane w oparciu o dyskurs psychoanalityczny, powieści poświęcone doświadczeniu kobiecej melancholii, depresji i traumy (powiązanym także z kategoriami codzienności i cielesności), ujawniające wywrotowy potencjał figury kobiecego szaleństwa, a zatem m.in. *E.E.* (1995) Olgi Tokarczuk, *kobieta* (2002) Joanny Bator,

2000; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; K. Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej histeryczki*, [w:] tejże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006; E. Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830–1989*, New York 1985; E. Showalter, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*, London 1998; E. Trillat, *Historia hysterii*, przeł. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.

⁴ Por. K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków 2012; A. Mroziak, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012; M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014.

⁵ M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] tejże, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 320–345.

⁶ Narracje maniograficzne byłyby zatem szczególnym rodzajem literatury patograficznej, którą Iwona Boruszkowska określa mianem defektografii, narracji o cierpieniu psychicznym lub somatycznym. Por. I. B o r u s z k o w s k a, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016.

Drobne szaleństwa dnia codziennego (2010) Kai Malanowskiej, *Biała Ofelia* (2011) Julii Fiedorczyk, *Jolanta* (2015) Sylwii Chutnik, *Jak pokochać centra handlowe* (2016) Natalii Fiedorczyk-Cieślak, *Tylko Lola* (2017) Jarosława Kamińskiego czy *Sprawa Hoffmannowej* (2019) Katarzyny Zyskowskiej. Jak zauważył Dariusz Nowacki: „szalenie trudno zrekonstruować źródła psychicznych cierpień czy ustalić «odpowiedzialnych» za stan chorobowy. To sytuacja nader produktywna literacko, zwłaszcza kiedy operuje się niedopowiedzeniem, narracją nastawioną na mylenie tropów”⁷.

W nurcie literatury maniograficznej bez wątpienia mieszczą się również powieści Aleksandry Zielińskiej – debiutancki *Przypadek Alicji* (2014) oraz *Bura i szal* (2016), które można określić jako sondowanie kobiecego obłądu. Obydwie bohaterki Zielińskiej zmagają się z tajemniczą i nierozpoznaną chorobą psychiczną, obydwie uwikłane są też w destrukcyjne relacje rodzinne i funkcjonują jako outsiderki, naznaczone piętnem winy i szaleństwa pojmowanego jako kara. Tym, co łączy powieści Aleksandry Zielińskiej jest także niezwykle rozbudowana intertekstualna warstwa powieści, obecność w narracji licznych tropów kulturowych, umożliwiających dekonstrukcję figury kobiecego szaleństwa i zarazem artykulację szczególnego rodzaju doświadczenia maladycznego.

W niniejszym szkicu, będącym próbą interpretacji maniograficznych narracji Zielińskiej, chciałabym posłużyć się proponowaną przez Iwonę Boruszkowską kategorią podmiotu defektywnego oraz pojęciem afektu. Jak bowiem przekonująco dowodzi badaczka:

Użycie pojęcia defekt (w znaczeniu społeczno-kulturowego konstruktury choroby) stwarza możliwość badania zjawisk psychopatologicznych, a także może służyć opisaniu niektórych form patologicznego doświadczenia zawartego w literaturze. Warto zwrócić uwagę na podobieństwo między afektem i defektem – obydwa fenomeny znajdują się na marginesie *logosu* (pojmowanego jako *ratio*). Poza tym afekty i szaleństwo są pierwiastkami dionizyjskimi – nieokiełznanymi, dzikimi, nad którymi nie można zapanować [...]. Afekt jako emocjonalne zdarzenie o dużej sile oddziaływania, choć krótkotrwałe, może doprowadzić do zmian w zakamarkach ludzkiej psychiki, które odebrane zostaną jako szaleństwo, czy też choroba psychiczna. Najważniejszymi miejscami wspólnymi afektu i defektu są irracjonalne źródło, połączenie somy i psyche, wyłączenie ze zdroworozsądkowego porządku, przynależność do pola napięć psychicznych, emocjonalność.⁸

Lektura powieści Aleksandry Zielińskiej skłania do postawienia pytań o sposób, w jaki kobiece podmioty naznaczone psychicznym i cielesnym zranieniem, wypowiada swoją chorobę, oraz w jaki sposób kształtuje się relacja między niepoczytalnością narratorek-bohateerek a nie(po)czytelnością narracji maniograficznych?

⁷ D. Nowacki, „Bura i szal”. Zielińska unika banalu, niczego nie podaje wprost, <http://wyborcza.pl/7,75517,20751155,cierpienia-outsajderki.html?disableRedirects=true> [dostęp: 21.08.2019].

⁸ I. Boruszkowska, *Defekty...*, dz. cyt. s. 13–14.

O-BURZE-NIE

Tytuły obydwu powieści Zielińskiej są wieloznaczne i otwierają przestrzeń licznych skojarzeń kulturowych i językowych. Debiutancki *Przypadek Alicji* wywołuje asocjacje ze słynnym „przypadkiem Dory”, jedną z pierwszych opisanych przez Freuda analiz indywidualnych pacjentów⁹, lecz nawiązuje także do medycznego opisu stanu chorobowego, pogrążającej się w obłędzie młodej kobiety. „Przypadek” może odnosić się jednak również do niechcianej ciąży Alicji, będącej rezultatem przypadkowego seksu w stanie alkoholowego i narkotykowego upojenia. Imię bohaterki odsyła natomiast do słynnej powieści Lewisa Carolla, która tworzy konstrukcyjną ramę dla opowieści manigraficznej, będącej zarazem mroczną narracją inicjacyjną. Prawdziwe imię drugiej z bohaterek Zielińskiej, zwanej Burą, nie zostaje ujawnione – „Bura” jako żeńska forma gramatyczna przymiotnika „bury” odnosi się do powierzchowności dziewczyny, uznawanej przez rodzinę i społeczność małej podkarpackiej wsi za miejscową wariatkę:

Bura. Nikt nie wie skąd się wzięło, samo przyszło. Wszystko, co złe, przychodzi nieproszone. Mówią, że od włosów, bo szare, bure jak plama atramentu, czasem splecione w warkocz, częścię rozsypane strąkami na szyi i plecach, tak jest wygodniej. [...] Oczy szare, ubranie szare, w ogóle mnie nie widać, nie słychać, nie czuć, jestem nocnym owadem, ćmą. Chyba że akurat szum w uszach osiąga apogeum i zaczynam chodzić po ścianach albo włączyć do ognia. Lokalna wariatka nadaje się do zabawy zawsze i wszędzie.¹⁰

Przezwiśko nadane bohaterce powieści jest wyrazem pragnienia żywionego przez jej otoczenie, aby zniknęła raz na zawsze, wymazania jej ze struktury rodzinnej i społecznej jako tej, która przynosi klątwę i na której ciąży odium szaleństwa. „Bura” jako archaiczne określenie nagany odnosi się do bohaterki w dwójaki sposób – jako do tej, która dotknięta jest tajemniczą chorobą psychiczną i spotyka się z ostracyzmem lokalnej społeczności, lecz także dlatego, że Bura powraca po długim okresie zaginięcia w rodzinne strony, by zmierzyć się ze swoją przeszłością i zachwiać pozornym rodzinnym i społecznym ładem, obnażając ich oparte na przemilczeniach podstawy. Wreszcie, *last but not least*, pod podszewkę słowa „Bura” przylegającego ciasno do bohaterki, pozwala zajrzeć jej psycho-terapeuta, z którym łączy ją niejednoznaczna więź. Według jego wykładni, bura jest silnym adriatyckim wiatrem, który uderza w okresie jesienno-zimowym:

Bura jest najpiękniejszym wiatrem, jaki miałem okazję poczuć, ale najbardziej niebezpiecznym. Burzy morze, porywa statki, których nikt już nie odnajduje. Zrywa liście z drzew, a rankiem

⁹ Por. L. Magnone, *Przypadek Dory*, [w:] *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i inni, Warszawa 2014, s. 448–450.

¹⁰ A. Zielińska, *Bura i szal*, Warszawa 2016, s. 108. Dalej cytuję to samo wydanie lokalizując cytaty bezpośrednio w tekście jako (BiSz).

zostają tylko nagie szkielety. Wcisną w oczy piasek, kurz i kamienie. [...] Bura rozbija nawet ptaki o szyby okien, wyobrażasz sobie? Rysuje ptakami obrazki jak mróz. [...] Bura topi szalupy, wyciąga ryby nad powierzchnię morza, nie daje spać, z hukiem wciska się do uszu. (BiSz, 274–275)

Interpretacja przezwiska „Bura” dokonana przez psychoterapeutę M jest zarazem swoistą estetyzacją szaleństwa bohaterki, dokonaną przez odniesienie go do nieokleślanego żywiołu. Według Michela Foucaulta, dzięki psychoanalizie Freuda „szaleństwo pojawiło się nie jako podstęp ukrytego znaczenia, ale jako cudowna *rezerwa* sensu. Należałoby rozumieć słowo „rezerwa” tak, jak na to zasługuje; to więcej niż zapas, chodzi tu o figurę powstrzymującą i zawieszającą sens, zagospodarowującą pustkę, gdzie pojawia się niespełniona jeszcze możliwość, że zajmie ją sens taki, inny, czy jeszcze inny – i tak być może bez końca”¹¹. Odkrywając podczas ostatniej terapeutycznej sesji z M wywrotowy potencjał swojego przezwiska, Bura czerpie z niego siłę, by wyrazić swą wściekłość, gniew i bunt, dokonać aktu psychicznej transgresji i dotrzeć do traumatycznego wydarzenia z dzieciństwa. W polu semantycznym Bury w powieści Zielińskiej mieści się zatem również oburzenie i wyburzenie – dlatego scenerię powrotu bohaterki stanowi potężna burza, wstrząsająca jej rodzinną wioską. Nadejście burzy zapowiada wyłonienie się z ciemności Bury, mrocznego żywiołu, za którym kroczy ogień, oczyszczający i destrukcyjny.

RODZINA JAKO ŹRÓDŁO CIERPIEŃ

Zarówno Alicja jak i Bura uznane zostają przez swoje otoczenie za kobiety chore psychicznie, będące zagrożeniem dla siebie i innych. W *Przypadku Alicji* katalizatorem szaleństwa bohaterki jest traumatyczne doświadczenie seksualne i niechciana ciąża, trudno jednak zgodzić się z interpretacją Dariusza Nowackiego, zgodnie z którą szaleństwo to miałyby być karą za odrzucone macierzyństwo¹². Taka wykładnia odsyła bowiem do opisanego przez Susan Sontag koncepcji choroby jako kary (w tym przypadku za grzech seksualnej rozwiązłości) oraz do XIX-wiecznego dyskursu hysterii i pojmowania macierzyństwa jako dominującej konstrukcji kobiecości¹³. Przyczyną traumy Bury

¹¹ M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i inni, Warszawa 1999, s. 157.

¹² D. Nowacki, „Bura i szal”. *Zielińska udaje banalu, niczego nie podaje wprost*, <http://wyborcza.pl/7,75517,20751155,cierpienia-outsajderki.html?disableRedirects=true> [dostęp: 21.08.2019].

¹³ Por. A. Gromkowska-Melosik, *Macierzyństwo jako dominująca konstrukcja kobiecości*, [w:] tejże, *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało i medykalizacja*, Kraków 2013, s. 33–62.

jest natomiast doświadczenie z dzieciństwa, kiedy jako kilkuletnia dziewczynka była świadkiem zamordowania przez swojego kuzyna Darka, Leszka Niemoty, chłopca sytuującego się na marginesie społeczności, napiętnowanego niepełnosprawnością fizyczną i psychiczną, pełniącego rolę „wioskowego głupka”.

Według Katarzyny Bojarskiej dla reprezentacji traumy kluczowe wydają się trzy procesy: doświadczenie inności, doświadczenie przemocy i doświadczenie niemoty, braku głosu¹⁴ – wszystkie one stają się udziałem Bury. Traumatyczne doświadczenie, nie poddające się włączeniu w porządek rozumienia, przyczynia się do rozbicia poczucia jedności i ciągłości „ja”, by następnie powracać w retrospekcjach i koszmarach. Szaleństwo bohaterki jest dla niej formą ekspiacji, pokuty za moment zawahania, którego doświadczyła podczas próby ratowania tonącego Leszka. Bura pragnie bowiem zająć miejsce Leszka w rodzinie Niemotów, która – w odróżnieniu od jej własnej – darzy go bezwarunkową miłością i akceptacją, rzucając tym samym wyzwanie wioskowej społeczności¹⁵. Zamiast tego bohaterka usytuowana zostaje na pozycji Leszka Niemoty jako „szalona”, „wariatka”, „obłąkana”, ta, która słyszy głosy:

Sowa przemówiła do mnie pierwszej nocy, gdy świat wywrócił się do góry nogami. [...] Sowa powiedziała, że byłam bardzo niegrzeczną dziewczynką i za karę nie wolno mi już ani jeść, ani mówić, ani nawet patrzeć, wszystkie obrazy, które do tej pory oglądałam, mają zniknąć. [...] Sowa mówiła bardzo mądrze, więc jej posłuchałam. (BiSz, s. 78)

W maniograficznych narracjach Zielińskiej rodzina jest źródłem cierpień obydwu bohaterek, ofiar przemocy psychicznej i fizycznej. Skomplikowane i toksyczne relacje rodzinne, od których – każda na swój sposób – usiłują uciec, przyczyniają się do dezintegracji ich podmiotowości. Wykreowane w obydwu powieściach modele struktur rodzinnych są względem siebie symetryczne. Ich centralną postacią jest apodyktyczna matka, nieobecny (w sensie dosłownym i metaforycznym ojciec) oraz powielająca rodzinny schemat siostra, traktująca własne macierzyństwo nie tyle jako doświadczenie, co instytucję, pozwalającą jej na pozorne ustabilizowanie własnej pozycji w strukturze rodzinnej.

Na szczególną uwagę zasługuje matka Bury, za sprawą której w powieści *Bura i szal* uruchomione zostają interteksty ofeliczne. W *Wyobraźni poetyckiej* Gaston Bachelard zwrócił uwagę na symboliczną triadę woda – kobieta – śmierć. Analizując kompleks Ofelii badacz przekonywał, że śmierć przez utonięcie kojarzona jest z naturą kobiety, która w wodzie odnajduje swój własny, macierzyński żywioł, doświadczając zarazem podmiotowej

¹⁴ K. Bojarska, *Trauma w kulturze*, [w:] *Encyklopedia gender*, dz. cyt., s. 548.

¹⁵ Jak wyznaje bohaterka: „Zazdrościłam Niemotom z końca wsi, których dziecko też chorowało, nawet gorzej niż ja, a rodzice niczego się nie wstydzieli. Brali tego małego potwora za rękę i prowadzali na odpusty, kupowali mu ciastka z dziurką i nie zważali na to, co mówiła wieś. A wieś mówiła, że chrome kocięta powinno się topić” (BiS, s. 65).

dezintegracji¹⁶. Zdaniem Elizabeth Bronfen, fundamentalne dla kultury Zachodu przekonanie o związku kobiecości i śmierci, wiąże się z utożsamieniem ich ze sferą pozajęzykową, cielesnym aspektem egzystencji, tym, co nieprzewidywalne i chaotyczne¹⁷. Zarówno Bura, jak i jej matka żyją w cieniu nieustannie przyzywającej ich rzeki, co wielokrotnie sygnalizowane jest w narracji za pomocą refrenicznych powtórzeń¹⁸. Jak wyznaje bohaterka: „tęsknota do rzeki nie jest tęsknotą z miłości. Nie, rzeka przyciąga tym nieszczęsnym maminym chłopcem i chorobą, może nawet tą osławioną klątwą. Czasem myślę, że choroba wzięła się z rzeki” (BiSz, s. 181). W narracji powieści Zielińskiej rzeka jest żywiołem tanatycznym, niosącym śmierć, która dotyka jednak nie kobiety, lecz mężczyzn – ukochanego matki Bury – chłopca, który chciał zatrzymać powódź, Leszka Niemotę. Dla bohaterki rzeka jest świadkiem jej traumatycznego doświadczenia, lecz także znakiem dziedziczenia szaleństwa – nie po kądzieli jednak, lecz po mieczu:

Porównują mnie do chłopca z rzeki, nagle każdy pamięta, że mam takie same mysie włosy jak on, że patrzę tymi samymi oczami, że sama też w rzece skończę. (BiSz, s. 93)

Z porcelanowej fotografii spogląda mężczyzna o rozbieganych oczach, w których jest coś niepokojącego, jest ta rzeka, co płynie za domem, jest szaleństwo. Gdyby zdjęcie było kolorowe, chłopiec i tak byłby szary jak ja. (BiSz, s. 120)

W powieści *Bura i szal* dochodzi zatem do częściowego zachwiania znaczeń mitologii kulturowej, kojarzącej kobiecość z wodą i szaleństwem. Mimo to matka głównej bohaterki stanowi realizację figury szekspirowskiej Ofelii, jako stale przesiadująca nad wodą i pogrążona w rozpamiętywaniu swojej straty melancholiczka. Dla Bury, „córki rzeki”, samobójcza próba i skok do Wisły z jednego z krakowskich mostów staje się rytuałem przejścia, częścią oczyszczenia, które dokonuje się przez wodę, lecz także ogień, który bohaterka podkłada w krakowskim domu swego kuzyna, szanowanego lekarza, ukrywającego prawdę o zabójstwie Leszka¹⁹, potem zaś w opuszczonym domu swoich

¹⁶ G. Bachelard, *Kompleks Charona i kompleks Ofelii*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 154–155.

¹⁷ Por. K. Czeczot, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*. Warszawa 2016, s. 30; E. Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992.

¹⁸ W jednej ze scen powieści, gdy Bura zostaje oskarżona o próbę utopienia dziecka swej siostry, ta krzyczy do niej: „[...] zawsze chciałaś do rzeki, pod wodę, sama sobie skacz, twoje miejsce jest w Wiśle, egoistko pierdolona, albo i nie, nie ma wystarczającej głębiny dla wariatki takiej jak ty” (BiS, s. 234).

¹⁹ Relacja między Burą i Darkiem jest więc relacją między kobietą uznawaną za wariatkę, a obdarzonym medycznym autorytetem mężczyzną, sprawującym nad nią kontrolę (m.in. poprzez uprzedmiotawiające i pozbawiające bohaterkę intymności nadzorowanie zażywiania przez nią leków), a tym samym niedopuszczającym do ujawnienia tajemnicy z przeszłości.

rodziców, „domu złym”, symbolicznie uwalniając się w ten sposób od demonów przeszłości.

W interpretowanych przeze mnie narracjach maniograficznych relacje między kobietami odgrywają niezwykle istotną rolę. Kreując związki między siostrami Zielińska nawiązuje do opisaney przez Sandrę M. Gilbert i Susan Gubar w klasycznym studium *The Madwoman in the Attic* figury sobowtóra²⁰. Badaczki odnalazły w twórczości analizowanych XIX-wiecznych pisarek obsesyjną skłonność do prezentowania kobiecych postaci naznaczonych przez rozdwojenie. Podczas gdy jedna z ich twarzy uosabia akceptację społecznych norm, druga przybiera postać demonicznej wariatki, potwora, czarownicy, a zatem sobowtóra jako „społecznego surogatu społecznej jaźni”²¹. W powieściach Zielińskiej ten schemat ulega jednak częściowemu odwróceniu – zarówno Alicja, jak i Bura są mrocznym rewersem swoich sióstr wypełniających przykładowo role córek, żon i matek, jednak w narracji to one zyskują głos, wyrażając swój lęk przed wtłoczeniem w patriarchalne schematy, przed tym, co uznane jest za normatywne i związane z przyswojeniem społecznych oczekiwań.

Alicja decyduje się na zabieg aborcji, ponieważ nie jest w stanie rozpoznać się w doświadczeniu ciężarnej po raz trzeci siostry. Jednocześnie sama konfrontuje się z własną abjektalną mroczną sobowtórką, kobietą-monstrum wielokrotnie przerywającą ciążę, która stanowi upostaciowanie społecznego potępienia rozwiązłości seksualnej i moralnego zepsucia:

– Pierwsze poroniłam w domu. – Uśmiech miała upiorny, jak klawiatura pianina, czarno-biały od brakujących zębów. Młoda, mało zmarszczek, za to pryszcz na pryszczu, raczej jakaś wstydliva infekcja niż trądzik. [...] – Jeszcze w liceum, natykałam się rozkurczowych, nie chciałam tego dziecka, ani ja, ani wyrodny ojciec, poszło gładko. Usiadłam na sedesie, poszło samo. Chlup. Na tym się skończyło, chlup, zamiast pierwszego krzyku.

Zaczęło mi się zbierać na młdości. Na dodatek coś poruszyło się w skołtunionych włosach. Czarne napierzone jak siano, tuż przy głowie odrosły w dziwnym kolorze, jak skóra chorych na żółtaczkę. Białe kule przy nasadach: gnidy. Istne gniazdo wszy. Westchnęłam bezgłośnie.

Zapaliła papierosa. Śmierdział inaczej niż powinien, niezdrowy odór zgnilizny przyblokował mi płuca, gdy wypuściła powietrze. Dałabym głowę, że z jej ust unosi się zielona chmura smrodu.²²

W odróżnieniu od Bury jej siostra odgrywa aprobowane społecznie role, a po śmierci matki zajmuje najważniejsze miejsce w hierarchii rodzinnej. Przeszłość stara się zagłuszyć pedantyzmem i kompulsywnym porządkowaniem otoczenia, dającym jej złudne poczucie panowania nad własnym życiem.

²⁰ Por. S.M. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt.

²¹ K. Kłosińska, *Lęk przed wariatką na strychu*, dz. cyt., s. 236.

²² A. Zielińska, *Przypadek Alicji*, Warszawa 2014, s. 109. Dalej cytuję to samo wydanie lokalizując cytaty bezpośrednio w tekście jako (PA). Opis wyglądu mrocznej sobowtórki Alicji jest tym bardziej znaczący, że bohaterka swoje nienarodzone dziecko określa wielokrotnie jako gnidę.

Szalona siostra stanowi skazę na jej idealnym życiowym projekcie oraz wyrzut sumienia, który należy uciszyć – początkowo przez pobyt w szpitalu psychiatrycznym, następnie zaś poprzez projektowane sądowe uznanie zaginionej Bury za zmarłą. Dlatego Lulu uznać można za Antygonę *à rebours* – dopominającą się o symboliczny pochówek demonicznej siostry pod pokładami milczenia, w imię zachowania pozorów i iluzorycznej harmonii rodzinnej:

Nic się nie oparło mocy Lulu. Dom lśnił nieustannie, kurz nie miał szans opaść na parkiet, pracowały wilgotne szmatki, szczotki, miotły i odkurzacz. Każdy bibelot stał na swoim miejscu i niechby tylko ktoś spróbował coś przesunąć, gniew Lulu nie znał granic. Wszystko poddawało się bez problemu, dziecko ogród ziemia. Wszystko. Tylko ta sprawa z cmentarzem. I Staszek. I matka. I gdyby tak naprawdę zacząć skrobać tę doskonałą powierzchnię, wkrótce znalazłoby się ogniska ropy, gotowe wybuchnąć i skazić rodzinę jak z obrazka. (BiSZ, s. 12–13)

Jednocześnie to właśnie Bura pełni funkcję mrocznego sobowtóra Lulu, wyrażając tłumioną niechęć młodszej siostry do jej córki, którą nazywa Przywrą, oraz lęk, że dziecko mogłoby odziedziczyć szaleństwo ciotki.

AFEKT – DEFEKT – MANIOGRAFIA

Niezwykle istotnym aspektem narracji maniograficznych jest nie tylko tematyzowanie szaleństwa i choroby psychicznej, lecz także związanych z nią praktyk medycznych, procesu psychoterapii oraz reakcji ciała poddawanego różnym zabiegom i farmakoterapii, ciała, na którym odciska się doświadczenie traumy. Narracje powieści Aleksandry Zielińskiej poprowadzone zostały w pierwszej osobie liczby pojedynczej – „ja”, które mówi, jest zarazem ucieleśnionym podmiotem defektywnym, który wsłuchując się w sygnały swojego ciała i psychiki, dąży do przeformułowania własnej tożsamości lub podlega jej dezintegracji²³. Rytm narracji podporządkowany tu zostaje wypowiedaniu psychosomatycznych doznań i doświadczeniu otaczającego podmiot defektywny świata, gdzie granica między rzeczywistością, reminiscencjami z przeszłości, koszmarami i wizjami wywoływanymi przez chorobę ulega radykalnemu zatarciu. Jednocześnie „ja” narracji maniograficznej przerywa milczenie, dokonując swoistej językowej transgresji, polegającej na posługiwaniu się językiem nienormatywnym, często wulgarnym. Gest ten ma związek z pragnieniem wysłowienia tego, co pozawerbalne, a co utrwala się

²³ I. Boruszkowska, dz. cyt., s. 16. Zdaniem badaczki: „Kontekstualizacja choroby powoduje mniej lub bardziej świadomą reintegrację tożsamości w nową całość podmiotowości defektywnej. Podmiot defektywny stosować może różne strategie włączające lub wyłączające chorobę we własną biografię: inkorporację, fuzję, przekształcenie, wyparcie, przemilczenie, zatajenie. Ten dynamiczny proces łączy się z odkrywaniem nowych kontekstów egzystencji, zmian w stosunku do wnętrza i zewnątrz, a choroba staje się nowym elementem tożsamości”. Tamże, s. 17.

w somatycznych reakcjach, przynależy do porządku semiotycznego. Jednocześnie wysławianie choroby psychicznej wiąże się z jej uwikłaniem w rozmaite kulturowe interteksty dotyczące szaleństwa.

W przypadku debiutanckiej powieści Aleksandry Zielińskiej z pewnością najważniejszym z nich – choć niejedynym²⁴ – jest powieść Lewisa Carolla²⁵. Doświadczenie postaborcyjnej traumy sprawia, że Alicja zaczyna postrzegać otaczającą ją rzeczywistość jako postantropocentryczną krainę czarów, wynaturzoną i zdeformowaną, gdzie zacierają się granice między ludzkim i nieludzkim. W otoczeniu bohaterki pojawiają się postaci, które zaburzają dychotomie między męskością a kobiecością, tym, co ludzkie a tym, co zwierzęce – należą do nich transgenderowy powiernik Alicji, Kotek, oraz demoniczny ginekolog Skrobigar, przypominający Królową Kier z powieści Carolla. Być może są one znakiem pragnienia młodej kobiety, aby uwolnić się od przypisanych jej płci funkcji rozrodczych²⁶. Nieudana aborcja sprawia, że Alicja, jako podmiot przeżywający ciężę, postrzega swoje nienarodzone dziecko jako Obcego²⁷, który rozrasta się w jej ciele, co wywołuje asocjacje z opisaną przez Susan Sontag metaforą demonicznej ciąży, odnoszącej się do choroby nowotworowej²⁸. Jednocześnie świat przedstawiony powieści, modelowany w oparciu o fabułę Alicji w Krainie Czarów, upodabnia się coraz bardziej do rzeczywistości opisanej w *Dziecku Rosemary* Iry Levina.

Narracja powieści *Bura i szal* charakteryzuje się trójdzielną budową – składają się na nią retrospektywne wspomnienia z czasu dzieciństwa i początków choroby, okresu studiów i pobytu w krakowskim domu Darka, nakładające się na rzeczywisty czas powieści, w którym Bura powraca w rodzinne strony, by rozliczyć się z przeszłością i z burej cmy przeistoczyć się w srebrną dziewczynę, obnażającą choroby społeczeństwa – hipokryzję,

²⁴ Drugim istotnym intertekstem jest nawiązanie do postaci Laury Palmer, zagadka morderstwa której napędza fabułę serialu *Miasteczko Twin Peaks*.

²⁵ W tym miejscu warto zaznaczyć, że od tytułu powieści Carolla wywodzi się nazwa jednostki chorobowej zwanej Zespołem Alicji w Krainie Czarów. Jest to zaburzenie psychosensoryczne, związane z halucynacjami i zaburzoną percepcją własnego ciała przez pacjentów cierpiących na różne schorzenia. Do objawów Zespołu należą m. in. zmiany w postrzeganiu wzrokowym, zmiany w postrzeganiu własnego ciała, poczucie, że jest się śledzonym. Podobne doznania stają się udziałem Alicji w powieści Zielińskiej, kiedy bohaterka nagle budzi się w szafce pod zlewem w jednej z uczelnianych sal lub rzuca się do panicznej ucieczki prześladowana przez szczyry i demonicznego agenta Ojczenasz.

²⁶ Szczególnie uwidacznia to spotkanie Alicji z agentem Ojczenasz, który jako przedstawiciel instytucji władzy i religii, ma ukarać bohaterkę za próbę aborcji, niesubordynację wobec medykalizacji kobiecego ciała i odrzucenie dominującego dyskursu macierzyństwa (w tym przypadku kontestowanie mitu Matki Polki).

²⁷ Doskonale uwidacznia to scena, kiedy Alicja słyszy słowa spowiednika: „Dziecko wyplukał ci metotekstrat, zostało coś innego” (PA, s. 189).

²⁸ Por. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016.

zakłamanie, nietolerancję, przemocowość. Swoiste intermedium między dwiema płaszczyznami narracyjnymi stanowią fragmenty zatytułowane Rorschach, nawiązujące do testu Rorschacha, którego rozwiązywanie jest częścią terapii głównej bohaterki. Podobnie jak w *Przypadku Alicji*, istotną rolę w tematykowaniu szaleństwa młodej kobiety odgrywa tu niezwykle rozbudowany obszar odniesień intertekstualnych. Poszczególne rozdziały powieści inspirowane są między innymi wierszem *Daddy* Sylvii Plath, powieścią *Angielski pacjent* Michaela Ondaatje i utworem Dale’a Wassermanna *Man of La Mancha*, co pozwala niejako uspoźnić indywidualne doświadczenie choroby poprzez osadzenie je w kontekście kulturowych tropów i symboli. Jak bowiem zauważa Monika Ładoń w obszernym studium *Choroba jako literatura*:

Jeśli uświadomimy sobie, jak silnie triada myślenie – działanie – rozumienie związana jest z metaforą, to czytelne okaże się przywiązanie do metafor rządzących dyskursami chorobowymi. [...] Tym samym, choć z jednej strony każdy chory jest indywidualnością, a każdy piszący o chorobie odznacza się odrębną dykcją, to wspólne im metafory, obecne w tekstach różnych epok, pozwalają czytać narracje maladyczne jako w pewnym stopniu zrytualizowane. Świadczyłyby to o ludzkim (już nie tylko pisarskim) przywiązaniu do myślenia metaforą.²⁹

W obydwu analizowanych narracjach maniograficznych niezwykle ważną rolę odgrywa relacja chorych kobiet z własną cielesnością. Doświadczenie choroby w szczególnie sposób wiąże się bowiem z opozycją pomiędzy „mieć ciało” a „być ciałem”³⁰. Dla obserwującej cielesne symptomy ciąży Alicji ciało staje się wrogiem, obszarem skolonizowanym przez Obcego. W przypadku Bury ciało podlega medykalizacji, naznaczone jest śladami zabiegów medycznych, zmagają się ze skutkami farmakoterapii lub jej braku, wreszcie poprzez akty samookaleczenia dokonywane przez bohaterkę, ujawnia jej psychiczne zranienie:

Płuczę twarz w zimnej wodzie, dudnienie w skroniach lekko cichnie, lecz żeby przycichło bardziej, stosuję radykalne środki. Dwie kosmetyczki, w jednej podstawowe przybory, szare mydło, dezodorant, krem, żadnych fanaberii. Natomiast w drugiej jest więcej, głowa mała od bogactwa czystej chemii i osiągnięć farmakologii zeszłego wieku. Tutaj, w kraju, w którym wariaci śmieją się do szaleństwa, dalej nad psychoterapię przedkłada się zastrzyki z halowpierzdu, a jeśli nie stać cię na prywatnego terapeutę, to usiłujesz rozmawiać z przyjaciółmi albo głosami w swojej głowie. [...] Więc wyciągam te swoje kolorowe butelki z tabletkami na sen, tasuję listki drosów, które mają wytlumić zachowania agresywne, a przy okazji tłumią ośrodek sytości i ma się ochotę zjeść bryłę świata. Szkoda. [...]

Z pudełek można zbudować wieżę radości i samotności, czyż nie? Niektóre z elementów to tylko kreda z mąką i nie dają żadnych efektów, inne tłumią działania niepożądane, wywołane przez te, co choć trochę uśmierniają trzaski w skroniach. Godzę się na to, nie ma wyjścia, chyba że tunelem do światła.

Albo może i jest. Odruchowo trę płatek ucha, ból przynosi ulgę. (BiSz, s. 97–98)

²⁹ M. Ładoń, *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Katowice 2019, s. 21.

³⁰ Por. A. Kępińska, *Ciało post-ludzkie*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2.

Paradoksalnie, doświadczenie fizycznego bólu ofiarowuje Burze chwilowe ukojenie, pozwala zakorzenić się w rzeczywistości i wyciszyć słyszane przez nią głosy. Jednocześnie przyjmowane leki – *lekarstwa*, jak określa je bohaterka, są jak gdyby przedłużeniem podmiotu defektywnego i obdarzone zostają sprawczością w sytuacji, kiedy jego moc sprawcza jest ograniczona³¹. Ponadto przyjmowane środki farmakologiczne stanowią szczególnego rodzaju dowód osobisty, ujawniający intymne tajemnice i określający tożsamość społeczną – w przypadku bohaterki Zielińskiej jest to tożsamość chorej psychicznie. Mówiąc o farmakoterapii narratorka *Bury i szalu* sięga po metafory i eufemizmy, posługuje się także ironią i wulgaryzmami, jak wówczas, gdy zastrzyki z Haloperidolu, „farmakologiczny kaftan bezpieczeństwa” określa jako „halowpierdol” (BiSz, s. 231–232).

Okaleczone i zeszczone ciało Bury³² oraz choroba psychiczna sprawiają, że staje się ona outsiderką w podwójnym sensie – jako odrzucona na margines porządku społecznego i wykluczona z tak zwanego rynku kobiet. Niejako w opozycji względem niej sytuuje się piękna żona Darka, Ula, stale podnosząca wartość swojego ciała i Lulu, wypełniająca rolę żony i matki, skupionej na domowym krzątaństwie.

Jednocześnie defektywne ciało Bury zapamiętuje traumę, jest materią, na której zapisuje się przeszłość. Przydatną kategorią interpretacyjną może być tu pojęcie afektu, rozumianego jako splot impulsów, wytrącających ze zwykłego biegu życia, na zasadzie gwałtownego zetknięcia z tym, co zewnętrzne³³. Jak pisze Anna Łebkowska, „wśród cech wspólnych afektu [...] wymienić należy przede wszystkim: silne wzburzenie, nagłość i intensywność, ustawiczną relację pomiędzy zdolnością do działania, a byciem poddawanym działaniu, przy czym owe działania mogą być nagłe i natychmiastowe, mogą także ulegać wydłużeniu

³¹ Przywodzi to na myśl skojarzenia z teorią Aktora-Sieci Bruno Latoura.

³² Świadczy o tym rozbudowany, somatyczny opis Bury na początku powieści, kiedy bohaterka pojawia się w domu swojej siostry: „Skóra poorana i zdarta, nawet na podeszwach, gdzie przecież najgrubiej, pojawiły się pęcherze, wszystkie popękane, płyn ze środka porozlewał się, zlepiał płatki naskórka [...]. Nic wielkiego w porównaniu z ranami po paznokciach. Gdzieś tam zaczynają strupieć, w innym miejscu czerwienieją żywym mięsem [...]. Mam dużo wkłuć w zgięciu ramienia, na przegubach. Niektóre goją się ładnie, do kropek o trochę ciemniejszej barwie, do wklęśnięć skóry. Inne zaczynają się paprać, nic dziwnego. Szczególnie jedno wygląda źle, taki mały krater z sączącą się ropą, który grozi wybuchem [...]. Co dalej, włosy. Wygolone na całym ciele. W trójkącie łona kwitną czerwone krosty, tak zaczyna się odrastanie, a ściślej: wrastanie, będzie swędzieć i boleć, zapalenie mieszków włosowych jak nic. Na głowie ostra szczecina zaczyna ukrywać zadrapania, ale zanim schowa naderwany płatek ucha, minie dużo czasu. Wyglądam jak jajko z zarostem, brodata pisanka” (BiSz, s. 35–38). Odpychające i poranione, abjektalne ciało powracającej Bury, groteskowe i wymykające się jakiegokolwiek estetyzacji, ustanawia bohaterkę na pozycji bytu pogranicznego, sytuującego się między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, życiem i śmiercią.

³³ A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, [w:] *też e, Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia*, Kraków 2019, s. 83.

w czasie”³⁴. Badaczka zauważa, że afektu nie da się przypisać jednoznacznie do ciała, ani też do rozumu, gdyż zaciera on granice między nimi. Nie ulega jednak wątpliwości, że afekt skutkuje doświadczeniem somatycznym, które wymyka się często werbalizacji³⁵. W przypadku Bury owym silnym, afektywnym impulsem, jest widok usmażonej przez Lulu jajecznicy:

Odkładam sztucze w godzinę piątą na tarczy talerza i mówię, że tego nie zjem. W żołądku spada lawina kamieni i przygniata resztki dobrego samopoczucia:

– Nie rób scen, proszę, jak byłaś dzieckiem, to krałłaś jajka z kurnika.

Zauważam, że potem mi się odmieniło i jestem przy tym trochę niegrzeczna.

– Bura, choroba wiele zmieniła, ale możemy teraz o tym nie rozmawiać?

– Powtarzam spokojnie, że nie zjem ani łyżki tej ściętej białkowej masy ze szczypiorkiem, nie włożę do ust przesmażonych kurzych płodów, o nie, czuję jak w skroniach zaczynają odzywać się werble. A przecież to się już skończyło. Wisła zmyła resztki przekleństwa, powrót do domu miał przynieść spokój, nie nawrót złych dni, gdy bez tabletek nie da się wstać z łóżka. A i z nimi się nie da, bo tyjesz jak nadmuchany balon, nie wypełnia cię tłuszcz, nie, tylko woda od obrzękniętych tkanek, czujesz trociny w żyłach zamiast krwi. (BiSZ, s. 50–51)

Nagły impuls nieznanego pochodzenia wywołuje w bohaterce ostrą somatyczną reakcję, szum w skroniach oraz mdłości, które nasilają się na widok znoszących jaja kur: „Czuję, jak znów zbiera mi się na mdłości, gdy zawartość żołądka podchodzi do gardła” (BiSZ, s. 57). Doznanie to wiąże się z gwałtownym odczuciem wstępu i narastającego lęku, napięcia, wywołującego w bohaterce pragnienie działania, którego początkowo nie potrafi skonceptualizować, co znów prowokuje gwałtowne doświadczenie synestezyjne: „ból w skroniach ćmi, rośnie, łączy się z nieprzyjemnym uczuciem płynącym z dłoni, piecze w kroczu, przypomina o sobie rana w uchu. Szybko zdzieram strup, na palcu powstaje plama krwi” (BiSZ, s. 59). Narastające pobudzenie, wyczulenie na oddziaływujące na wszystkie zmysły bodźce, których doświadcza bohaterka, prowadzą ją do erupcyjnego działania, jakim jest zabicie wszystkich należących do Lulu kur: „podwórze pokrywały porąbane kury, na oko wszystkie bezgłowe, z błotem mieszały się stłuczone jajka. W kręgu światła widać było umykające koty, ociążałe od zjedzonego mięsa” (BiSZ, s. 70). Drastyczny i irracjonalny gest Bury, do którego popycha ją nagły splot impulsów, pozornie świadczy o jej chorobie psychicznej i niepoczytalności. Jednorazowe i gwałtowne działanie ma jednak narracyjne przedłużenie, odsłania swój procesualny charakter, pojawiając się w koszmarach snach i wizjach bohaterki, a następnie w kluczowej scenie powieści, w której dochodzi do ujawnienia okoliczności śmierci Leszka Niemoty:

³⁴ Tamże, s. 84–85.

³⁵ M. Zaleski, *Wstęp*, [w:] *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, pod red. A. Lipszyca i M. Zaleskiego, Warszawa 2015, s. 14.

Patrzę przed siebie, a tam nagle układa się cała ścieżka ze skorupki. Na początku leżą rzadko, dalej budują już zgrabne kupki, stosiki, kurhany, wszystkie potrzaskane. Czuję, jak drapią w stopy, jak zawartość lepi się do skóry, zaraz zrobię kogel-mogel. [...] Nagle wraca rzeczywistość, przypominam sobie, że nienawidzę jajek, że reaguję histerią na sam ich widok – i nie wzięło się to z niczego. Ciało, ciało pamięta. Przelykiem wstrząsa sucha torsja, falują mięśnie gładkie, w skroniach gwałtowny puls. Uwaga, szanowni państwo, będę zwracać.

Rozkopany stosik jaj odsłania dłoń, a jest to dłoń mała i dziecięca [...]. Widać tylko palce, zaciśnięte w pięść, resztę zasłania śnieg i już wiem, że ta niewinna zaspasła to wcale nie zaspasła, ale kurhan. No dalej, rozgrzeb to wszystko, sprawdź. Za maleńkimi paznokciami krew. Krew na śniegu.

Leszku, Leszku, co się stało? (BiSZ, s. 266–267)

Narracja powieści *Bura i szal* jest skonstruowana w taki sposób, że dopiero w najważniejszej scenie powieści dochodzi do ujawnienia, że choroba psychiczna głównej bohaterki ma związek z traumą, jaką była dla niej śmierć Leszka nad brzegiem rzeki. Jej wspomnienie, oddzielone od podmiotu doświadczającego i doświadczanego, nie jest jednak nieświadome³⁶. Gwałtowna awersja Bury do jajek wiąże się nierozzerwalnie z przemocą pijanych nastolatków wobec chłopca, której była świadkiem:

– Co tam masz, Leszek? – wołają jeden przez drugiego, zataczając coraz ciaśniejszy krąg. Młodszy Bednarz wyciąga rękę w stronę koszyka, zdiera ścierkę, która chroni zawartość. Na śnieg spada pierwsze jajko.

– Ależ zabawa! Leszek niesie jajka!

– Swoich nie ma, to cudze roznosi!

Śmieją się, nie trzymając pionu, zginają się wpół, klepią po udach, ale draka! Leszek kręci się bezradnie, ten chłopiec roślinka, ciałem próbując ochronić to, co ciotka dała mu w wiosce obok i prosiła, aby przekazał matce. [...]

W końcu dzieciak łąduje w śniegu, uderza głową w zamrznięty, ogryziony przez bobry piąk. Na policzku pojawia się krew [...]. Bednarze trzęsą koszyczkiem, jajka sypią się na śnieg. Darek z radością tłucze je butem. (BiSZ, s. 303–304)

W powieści Aleksandry Zielińskiej kluczowa dla odtworzenia mechanizmu traumy jest pamięć ciała, które ją utrwała i zapisuje. Cieleśna inskrypcja nieprzepracowanej traumy uaktywniona zostaje pod wpływem nagłego impulsu, a jednocześnie ujawnia relację między afektem a abiektem, tym, co przekracza granice ciała, wywołując wstręt, a jednocześnie fascynację³⁷: „Nachylam się, wkładam dwa palce w usta i prowokuję wymioty. Idzie opornie, ciało przypomina sobie ból, jakiego kiedyś zaznało. Przelyk protestuje, ale w końcu wypływa z siebie skorupki jajek. Połamane spadają w trawę, gdzie nikt ich nie znajdzie. Połamane skorupki, połamane dzieci” (BiSZ, s. 331). Finalny gest Bury odnosi się zatem do „niestrawionego” doświadczenia traumy,

³⁶ K. Bojarska, dz. cyt., s. 550.

³⁷ Por. J. K. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

niszczącego poczucie ciągłości i spójności „ja” oraz poprzedza ostateczne odejście bohaterki.

* * *

Powieści Aleksandry Zielińskiej stanowią ciekawy przykład narracji maniograficznych. *Przypadek Alicji* oraz *Bura i szal* tworzą swoisty dyptyk o kobiecym szaleństwie, uwikłanym w rozmaite tropy i metafory kulturowe. Obydwie bohaterki – chyba nieprzypadkowo – łączy podobieństwo wyglądu zewnętrznego i zbliżone toksyczne relacje rodzinne, przede wszystkim zaś traumatyczne zranienie katalizujące ich chorobę. Każda z nich funkcjonuje jako outsiderka, przełamująca kulturowe tabu, każda mówi z wnętrza własnej choroby. Narracyjna strategia maniografii wiąże się z kreowaniem schizofrenicznej rzeczywistości, w której zatarciu ulega granica między jawą a sennym koszmarem i chorobowym majaczeniem, gdzie pojawiają się obszary przemilczenia w postaci tekstowych zerwań, zaburzenie czasowej linearności. Maniografii Zielińskiej operują mechanizmem flashbacku, ironią i groteską, a w *Przypadku Alicji* również stylistyką campu. Przesycone są także obrazami o abiektałnym charakterze, które unaoczniają napięcie między niepoczytalnością bohaterek a nie(po)czytelnością narracji o ich chorobie. Jednocześnie ulegają one intensywnej somatyzacji, która staje się dla Alicji i Bury formą komunikowania pozawerbalnych doświadczeń.

Powieści Aleksandry Zielińskiej stanowią potwierdzenie literackiej efektywności choroby i rekonstruowania jej etiologii, a zarazem wymykają się klasyfikacji typów narracji o chorobie, zaproponowanej przez Arthura W. Franka³⁸, reprezentując raczej – by odwołać się do pojęcia Clifforda Geertza – gatunek zmałowany. Opowieść Alicji można potraktować początkowo jako narrację poszukiwania, tożsamościowej transformacji, jednak z czasem przeradza się ona w narrację chaosu, której finałem jest ostateczna destrukcja i samobójstwo bohaterki. W przypadku *Bury i szalu* porządek jest odwrotny – nielinearna i fragmentaryczna narracja przeradza się w literacką podróż w głąb siebie, do której paszportem staje się choroba³⁹. Mimo to zakończenie powieści wymyka się jednoznacznej interpretacji – nie jest bowiem pewne, czy odejście Bury uznać można za reintegrację jej świadomości, którą poprzedza złożenie przeszłości na stosie ofiarnym rodzinnego domu, czy też raczej za nawrót choroby?

³⁸ Arthur W. Frank w książce *The Wounded Storyteller* wprowadził pojęcie zranionego narratora i wskazał trzy typy narracji o chorobie (*illness storytelling*): narracje restytucji (zdrowienia lub wyleczenia), opozycyjne względem nich narracje chaosu oraz narracje poszukiwania zwane też narracjami transformacji. Jego koncepcję rekonstruuje Małgorzata Okupnik w studium *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*, Kraków 2018, s. 158. Por. A.W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*, Chicago 1995.

³⁹ Por. S. Sontag, dz. cyt.

Czy gest tego odejścia należy odczytywać jako uwolnienie Bury, „córkę rzeki”, postrzeganej w kategoriach defektu, braku, inności, czy jako jej unicestwienie, dematerializację, do której wzywa bohaterkę głos sowy: „Ty, dziecko drogie, kryj się w dymie” (BiSZ, s. 332).

Bez wątpienia jednak *Bura i szal* jest narracją odrzucającą esencjalizację obłądu, gdyż jak mówi głos „chłopca z rzeki”:

Przecież życie to sen lunatyka, skąd możemy wiedzieć, gdzie tkwi szaleństwo? Może bycie praktycznym, skrupulatnym i dokładnym to szaleństwo? Porzucanie marzeń to obłąd, ja się przed tym uchroniłem, choć każdy we wsi powie ci co innego. Nadmiar zdrowego rozsądku to szaleństwo, mówię ci, srebrna dziewczyno. W życiu zobacz to, co chcesz zobaczyć, a nie to, co jest. (BiSZ, s. 324)

W tej perspektywie szaleństwo jest niezaprzeczalnie wydrążonym znakiem, który każda kultura, społeczeństwo, a wreszcie literatura wypełnia znaczeniem na swój sposób.

Joanna Szewczyk

AFFECT – DEFECT – RAGE: WRITING MANIA AND WRITING ABOUT MANIA –
NARRATIVES OF FEMALE RAGE IN THE FICTION OF ALEKSANDRA ZIELIŃSKA

SUMMARY

This article deals with literary pathography, i.e. texts which purport to project rage or a mental disorder, and use narrative strategies adopted specifically for that purpose. The analysis is focused on two novels by Aleksandra Zielińska, *Przypadek Alicji* (*Alicja's Case*) and *Bura i szal* (*Bura and Rage*) treated as literary representations of the protagonists' mental condition. The literary character of these 'records' is revealed by multiple intertextual tropes and poetic devices that deconstruct the cultural stereotype of female rage. Consequently, Aleksandra Zielińska's novels should be seen as projections of a fractured female subject (*un sujet divisé*) fixed on her somatic vulnerability, driven by an urge to cry out her affliction, trauma and rage, unease about woman-to-woman relations, and the pressure of erratic affective impulses.

Key words: Polish literature of the 21st century – women's fiction – pathography – mental disorder – affect – female rage – Aleksandra Zielińska (b. 1989).

Słowa kluczowe: Aleksandra Zielińska, maniografia, szaleństwo, choroba, kobieta, afekt, patografia.