

Akademia Pomorska w Słupsku
Wydział Filologiczno-Historyczny

mgr Zbigniew Marecki

*Nowy sentymentalizm. Światopogląd i poetyka polskiej powieści
dla kobiet po 1989 roku*

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. AP w Słupsku, dra hab. Daniela Kalinowskiego

Słupsk 2017

SPIS TREŚCI

1. WSTĘP	5
2. TRADYCJE POWIEŚCI O UCZUCIACH	18
2.1. Sentymentalne kroniki uczuć	18
2.2. Romantyczna ekspresja kobiet	29
2.3. Powieść - instrument walki i wiwisekcji	34
2.4. Między melodramatem a powieścią psychologiczną i środowiskową	37
3. O PREKURSORCE WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ POWIEŚCI DLA KOBIECI	45
3.1. Od brzydkiego kaczątka do pięknej łabędzicy	47
3.2. Everywoman wypełnia zadanie	49
3.3. Gra z biografią	50
3.4. Świat rodzinnych przeżyć	52
3.5. Emancypacja - tak, feminizm - nie	53
3.6. Gatunkowy synkretyzm: między melodramatem a realizmem	54
3.7. Inne inspiracje z kręgu literatury PRL-u.....	58
4. PORTRET KOBIETY NA ROZDROŻU	60
4.1. Kobieta z sąsiedztwa w roli wzoru	61
4.2. Problemy czterdziestolatek	67
4.3. Wyróżnik: wykształcenie i przedsiębiorczość	73
4.4. Przedstawicielka klasy średniej bez obowiązków publicznych	83
5. MIŁOŚĆ, CZYLI PRAWO DO OSOBISTEGO SZCZĘŚCIA	87
5.1. Protagonistki czyste moralnie	89
5.2. Uczucie na forum publicznym	94
5.3. Miłość w zwyczajnych dekoracjach	99
6. NARRATOR W KRAINIE UCZUĆ	102
6.1. Sentymentalny wzorzec narracyjny i jego aktualizacje	102
6.2. Słowa w krainie czułości	109
6.3. Metody uwiarygadniania opowieści	113
6.4. Opowieść ma przynieść ulgę	115
6.5. List elektroniczny jako element narracji	118
6.6. List, pamiętnik, dziennik - wtręty narracyjne	122
6.7. Opowieść in medias res	124

6.8. Pisane z myślą o czytelniku	127
7. UCIECZKA NA WIEŚ, CZYLI MODELE WIEJSKO-PROWINCJONALNEJ ARKADII	131
7.1. Katarzyna Grochola: arkadia podmiejska	134
7.2. Małgorzata Kalicińska: arkadia kobiet	138
7.3. Katarzyna Enerlich: arkadia regionalna	143
7.4. Barbara Kosmowska: polemika z arkadią	147
7.5. Monika Szwaja: arkadia terapeutyczna	149
8. MIĘDZY BAJKOROMANSEM A SAGĄ	155
8.1. Rynkowa nowość: powieść terapeutyczna	156
8.2. W kręgu bajkoromansu	158
8.3. Saga, czyli sposób na komercyjny sukces	162
8.4. Popularne cykle i sagi	163
9. UCIECZKA OD SCHEMATU	168
9.1. Mężczyzna na zakręcie	168
9.2. Portrety środowiskowe	170
9.3. Autorskie duety	175
9.4. Eksperyment z autotematyzmem	178
10. PODSUMOWANIE	182
SUMMARY	187
BIBLIOGRAFIA	190
ANEKS 1. KILKA SŁÓW O STATYSTYCE	208
ANEKS 2. ROZMOWY Z PISARKAMI	217
1. Krystyna Nepomucka: Lubię nowe doświadczenia	217
2. Katarzyna Grochola: Po prostu opisałam swoje życie	221
3. Monika Szwaja: Nawet moja fryzjerka chce być postacią literacką	226
4. Barbara Kosmowska: Nie obraża mnie to, że jestem autorką powieści dla kobiet.....	229

ROZDZIAŁ 1. WSTĘP

W powszechnej świadomości sentymentalizm kojarzy się z prądem historycznoliterackim z przełomu XVIII i XIX wieku. W tym kontekście jego dorobek i podstawy teoretyczne – europejskie i polskie – były już wielokrotnie analizowane i poddawane krytycznej interpretacji. Jednak estetykę sentymentalizmu można także rozumieć synchronicznie jako rodzaj manifestowania się emocjonalności, która ciągle wyraża się w rozmaitej szacie artystycznej, służąc opisowi specyficznego stosunku człowieka do świata. Taką cechą kulturową można wskazać także współcześnie w Polsce, po 1989 roku, który symbolicznie otwiera nową epokę społeczno-kulturową. To czas różnorodności, zmienności i wielokierunkowości rozwoju kultury i literatury, zarówno w obiegu wysokim, jak i popularnym¹. Jednym z prądów literackich tej kulturowej wieży Babel jest nowy sentymentalizm.

O nowym sentymentalizmie w literaturze polskiej do tej pory dyskutuje się niewiele, choć już Teresa Kostkiewiczowa, autorka klasycznego opracowania historycznoliterackiego dotyczącego prądów literackich polskiego Oświecenia, pisała, że pojęcie „sentymentalizm” bywa używane jako „określenie pewnej postawy wobec świata. Postawa taka, traktowana typologicznie i ponadczasowo, przejawiać się może zarówno w zachowaniach ludzkich, jak i w dziełach sztuki różnych epok i sytuacji historycznych”². Wprawdzie w swoich rozważaniach zaznaczyła, że „wymieniane zazwyczaj składniki tej postawy pozostają w pewnym związku z wyznacznikami traktowanej historycznie literatury sentymentalnej”³, to jednak – zapewne ze względu na historycznoliteracki charakter swojego studium – nie podjęła się opisu „kwestii konfrontacji sentymentalizmu oświeceniowego z ujęciami typologicznymi, ani też sprawy ich wzajemnej zależności”⁴. Poprzez tę konstatację Kostkiewiczowa wskazała jednak na istnienie ponadhistorycznego kontekstu interpretacyjnego dotyczącego zjawisk związanych z estetyką sentymentalizmu, które na przestrzeni dziejów miały miejsce nie tylko w Polsce, ale także w całym

¹ Pojęcie „literatura popularna” używam za *Słownikiem literatury popularnej* jako określenie dla „(...) dziedziny twórczości literackiej, obejmującej utwory przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników i nastawione na realizację ich potrzeb osobowościowych, na dostarczanie rozrywki i silnych przeżyć emocjonalnych”. Por. T. Żabski, *Literatura popularna*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 310.

² T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 296.

³ Tamże, s. 296.

⁴ Tamże, s. 296.

europiejskim kręgu kulturowym⁵. Świadczą o tym choćby dyskusje zachodnioeuropejskie⁶, jak i liczne rozważania teoretyczne rosyjskich krytyków i twórców, którzy o nasileniu się pierwiastków sentymentalnych w literaturze dyskutują już od połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku⁷. Ich debaty dotyczą nowego języka poetyckiego, ale również przejawów nowego sentymentalizmu w epice i dramacie⁸. Mimo wielu propozycji terminologicznych i rozmaitych sporów definicyjnych zgodzono się w Rosji, że nowy sentymentalizm to nie tylko nawiązanie do zespołu swoistych cech osiemnastowiecznego prądu kulturowego, ale także jeden ze sposobów postrzegania i opisu współczesności. Jednocześnie duży problem sprawia próba precyzyjnego zdefiniowania tego ostatniego zjawiska. Katarzyna Syska, która wnikliwie zreferowała przebieg rosyjskich dyskusji, zwraca uwagę, że wyrażna większość używanych w trakcie debaty terminów pozostaje w obrębie semantycznego pola sentymentalizmu (czułość, szczerłość, serdeczność), choć współcześnie w Rosji:

pod pojęciem sentymentalności kryją się różne rzeczy: dominacja pierwiastka emocjonalnego w konstrukcji bohaterów, zwrot w pisarstwie do osobistego doświadczenia, reaktywacja autobiografizmu, akcent na

⁵ Ponadhistoryczny kontekst dotyczy zresztą nie tylko sentymentalizmu, bo na przykład o pierwiastkach romantycznych pisano w trakcie analiz dotyczących modernizmu, o awangardzie wspomina się w kontekście postmodernizmu, a o naturalizmie w związku z dramaturgią nowego brutalizmu albo współczesnym teatrem dokumentalnym.

⁶ Na gruncie angielskim poglądy dotyczące sentymentalizmu i sentymentalności, które współcześnie pojawiają się w kręgu kultury brytyjskiej, w 2004 roku omówił w swoim opracowaniu pt. *In defense of sentimentality (W obronie sentymentalności – tłum. własne)* Robert C. Salomon. Wg niego „sentimentality to be nothing more nor less than the <appeal to tender feelings>, and though one can manipulate and abuse such feelings (including one’s own), and though they can on occasion be misdirected or excessive, there is nothing wrong with them as such and nothing (in that respect) wrong with literature that provokes us, that moves us to abstract affection or weeping. Sentimentality implies no deficiency in one’s rational faculties and does not imply any inappropriateness, unwillingness, or lack of readiness to act. Sentimentality does not involve any distortion of the world, and it does not impede, but rather prepares and motivates, our reacting in <the real world>. It is not an escape from reality or responsibility but, quite to the contrary, provides the precondition for ethical engagement rather than being an obstacle to it”. (Tłumaczenie własne: Sentymentalność to ni mniej, ni więcej jak „upodobanie do okliwych uczuć”. I chociaż można manipulować i nadużywać tych uczuć (także swoich), chociaż mogą one być nadmiernie zależne od okazji lub skierowane do niewłaściwej osoby, nie ma w nich niczego złego. I nie ma niczego złego w literaturze, która je przekazuje i skłania nas ku abstrakcyjnym afektom. Sentymentalność nie oznacza braku w zdolności racjonalnego myślenia, nie oznacza także braku chęci lub gotowości do działania. Sentymentalność nie zniekształca obrazu świata i nie zakłóca, a raczej przygotowuje i motywuje do obcowania z realnym światem. To nie ucieczka od rzeczywistości i odpowiedzialności. Przeciwnie, sentymentalność tworzy konieczne warunki dla zaangażowania etycznego i w żadnym razie nie jest dla niego przeszkodą.). Patrz: R.C.Salomon, *In defense sentimentality*, London 2004, s. 4. Problemem sentymentalizmu we współczesnej literaturze amerykańskiej zajmowała się z kolei June Howard, która zauważyła, że kategoria sentymentalności coraz częściej bywa wykorzystywana w amerykańskim dyskursie literaturoznawczym, co jej zdaniem oznacza konieczność usystematyzowania poglądów na ten temat oraz zbadania związków między dzisiejszą uczuciowością (sentimentality) a osiemnastowiecznym sentymentalizmem. Patrz: J. Howard, *What Is Sentimentality?*, „American Literary History”, t.11, 1999, s. 48-65.

⁷ Patrz: K. Syska, *Sentymentalność dziś: idylliczna, elegijna i komiczna*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5, s. 123-132.

⁸ K. Syska, *Sentymentalność*, s. 124.

codzienne, prywatne życie zwykłych ludzi, skłonność do wykorzystywania w poetyce estetycznego kiczu czy bliżej nieokreślona serdeczność⁹.

Omówienie przez badaczkę rosyjskich dyskusji pokazuje także, że nowy sentymentalizm w tym kraju wpisuje się – jak przekonuje również Nauman Lejderman – w szereg struktur, które są próbą budowania obrazu świata jako porządku, zaprzeczającego postmodernistycznemu chaosowi¹⁰. Polska badaczka przywołuje również poglądy Michaiła Iwanowa, teoretyka sentymentalizmu i sentymentalności, który za ponadhistoryczną kategorię konstytuującą sentymentalizm uznał Bachtinowski *chronotop* idylliczny¹¹, choć zdaniem Syskiej pierwszy próbę opisu ponadhistorycznej specyfiki sentymentalności rozumianej jako odrębny sposób odczuwania świata podjął Fryderyk Schiller, publikując w 1795 roku artykuł o *Poezji naiwnej i sentymentalnej*¹².

Jednak współcześni rosyjscy twórcy odwołujący się do sentymentalnej emocjonalności, postrzegają świat nie tylko z perspektywy idylli. Równie często, jak pisze Katarzyna Syska, wyrażają postawę elegijną, a nawet posługują się swoistą odmianą humoru, która wywodzi się z twórczości Laurence’a Sterne’a. W tym ostatnim przypadku humorystyczna maska bohatera nie ma charakteru parodystyczno-satyrycznego, nie służy jego ośmieszeniu albo zanegowaniu rzeczywistości, w której żyje, ale podkreśleniu jego indywidualnej autentyczności, wolności „człowieka wewnętrznego”¹³. Podsumowując swoje rozważania, Syska przekonuje, że:

rozumienie dość płynnego konceptu sentymentalności jako wzajemnie dopełniającego się układu trzech konstytutywnych dla historycznego sentymentalizmu modusów: komicznego, idyllicznego i elegijnego stwarza perspektywę bardziej precyzyjnego odnajdywania i interpretowania transformacji sentymentalizmu we współczesnych tekstach¹⁴.

⁹ Tamże, s. 125.

¹⁰ Tamże, s. 126.

¹¹ Tamże, s. 128.

¹² Niemiecki filozof, poeta i estetyk w swoim wywodzie dzieli poetów na naiwnych, którzy „są naturą” i nie odczuwają odrębności od otaczającego ich świata, oraz poetów sentymentalnych, którzy już utracili poczucie jedności z naturą i w swojej twórczości je szukają. Zdaniem Schillera te dwie postawy są zauważalne od czasu, gdy ludzie zaczęli tworzyć poezję, ale dopiero pod koniec XVIII wieku wyraziły się najpełniej. Zdaniem Katarzyny Syskiej tekst Schillera stanowi początek sposobu myślenia teoretycznoliterackiego, który później wyraził się w koncepcji badania procesu literackiego przy pomocy pojęcia modusu artystycznego, określającego stosunek piszącego do rzeczywistości. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 27-29.

¹³ Tamże, s. 129.

¹⁴ Tamże, s. 130.

Z jej konkluzji wynika, że w czasie opisu i interpretacji współczesnych przejawów sentymentalizmu trzeba pamiętać o trzech wspomnianych już estetycznych modusach, czyli literackich strategiach, które go konstytuują, a zarazem uwzględniać ich nieraz dalekie przeobrażenia i zmienne relacje.

Przywołane refleksje nad przejawami nowego sentymentalizmu w Rosji, które tamtejsi badacze łączą z sentymentalną duszą Rosjan albo specyfiką niektórych nurtów literackich, w tym współczesnej literatury kobiecej¹⁵, uzmysławiają, że na polskim gruncie zjawisko to wymaga zdefiniowania i analitycznego opisu jego przejawów. Nie tylko w sferze światopoglądu, ale i literackiego warsztatu, bo przecież poprzez takie, a nie inne zabiegi, chwyt i wybory twórcy budują pewną wizję swojego świata, w tym postaci bohaterów i ich relacji z otoczeniem. Wydaje się, że ciekawym polem do obserwacji tych rozwiązań są współczesne, polskie powieści adresowane do kobiet, a więc komunikaty o „kobiecej” specyfice¹⁶. Współczesne, czyli opublikowane po 1989 roku. Ich cechą wspólną jest to, że prawie wszystkie zostały napisane przez kobiety¹⁷, przedstawiają kobiety i najczęściej są czytane przez kobiety¹⁸, które – częściej niż mężczyźni – poszukują w literaturze relaksu i wzruszeń, w tym opisów przeżyć i emocji¹⁹, a właśnie ten nurt literacki głównym tematem uczynił problemy i życie uczuciowe kobiet. Tym sposobem polskie powieści neosentymentalne stały się właściwie domeną kobiet²⁰. Choć ten rodzaj literatury

¹⁵ Współczesna sentymentalność w Rosji bywa utożsamiana z prozą kobiecą ze względu na jej antyideologiczność, skoncentrowanie na człowieku i jego codzienności oraz przewagę pierwiastka emocjonalnego nad intelektualnym. Szeroko na ten temat Katarzyna Syska pisze we wprowadzeniu do swojej rozprawy doktorskiej poświęconej neosentymentalnym tendencjom w najnowszej literaturze rosyjskiej. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 5-19.

¹⁶ Zdaniem Kamili Budrowskiej nazwanie konkretnego komunikatu „kobiecym” jest możliwe w sytuacji spełniania jednocześnie przezeń kilku kryteriów. W przekazie kobiecym musi ujawnić się żeńska perspektywa narracyjna, specyficznym zaprojektowany, „życzliwy” wobec podjętych kwestii odbiorca oraz tematyka związana z kobiecym losem. Patrz: K. Budrowska, *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1-2, s. 289.

¹⁷ Początkowo wyjątek potwierdzający regułę w tym nurcie beletrystyki stanowił fenomen twórczości literackiej Janusza Leona Wiśniewskiego, autora *Samotności w sieci*, który pisanie powieści o uczuciach i relacjach między ludźmi łączy z pracą naukową, a popularność zdobył nie tylko w naszym kraju, ale także m.in. w Rosji i Japonii. Obecnie jako piszącego „w kobiecym sposób” określa się także Zbigniewa Zborowskiego, autora m.in. dwutomowej sagi *Trzy odbicia w lustrze i Pąki lodowych róż*.

¹⁸ Z jednego z najnowszych badań czytelnictwa, które w 2012 roku przeprowadzili pracownicy Biblioteki Narodowej, wynika, że spośród 1176 ankietowanych do czytania książek romansowo-obyczajowych przyznało się wówczas 31 procent kobiet oraz 3,5 procent mężczyzn. Patrz: O. Dawidowicz - Chymkowska, D. Michalak, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2012 roku*, Warszawa 2015, s. 134-142 oraz 342.

¹⁹ Tamże, s. 141.

²⁰ Dlaczego sentymentalizm współczesny stał się nade wszystko domeną kobiet i powieści kobiecej? Szczerze mówiąc, nie mam jednoznacznej i prostej odpowiedzi, ale mam kilka intuicji na ten temat. Po pierwsze, część autorek ma z pewnością sentymentalną naturę, więc swoje światy literackie stylizują zgodnie z wyobrażeniami, które rodzą się w ich głowach. Po drugie, zapewne liczy się także siła oddziaływania wzorca, co jeszcze pogłębiają wydawnictwa zamawiające u autorek teksty podobne do tych,

bywa bagatelizowany i pomijany przez krytyków i recenzentów, to jednak cieszy się dużym powodzeniem wśród czytającej publiczności²¹. Jej odbiorcy jednak nie traktują tego typu literatury prestiżowo i zwykle nie przywiązują się do czytanych tytułów i autorów, uznając beletrystykę romansowo-obyczajową za literaturę gatunkową²², dostarczającą „raczej względnie standardowe produkty sformatowane w sposób zaspokajający określone potrzeby konsumenta literatury”²³. Mimo to w Polsce doczekał się on już swoich gwiazd, które odniosły sukces komercyjny²⁴, a nawet własnego festiwalu z poważnymi nagrodami przyznawanymi autorkom najlepszych powieści romansowo-obyczajowych, opublikowanych rok wcześniej²⁵. Z tego względu warto zbadać, co przyczyniło się do powodzenia i wciąż trwającego rozwoju wspomnianego nurtu literatury popularnej. Jak się

które się dobrze sprzedają. Nie bez znaczenia jest także moda wydawnicza, bo po pierwszych powieściach Grocholi, Kalicińskiej, Szwai czy Kosmowskiej, które odniosły rynkowy sukces, także inni wydawcy zaczęli tworzyć swoje kobiece serie powieściowe, aby przy ich pomocy wykroić dla siebie fragment zyskownego rynku. Jednym słowem: na oczekiwania czytelnicze nałożyły się mechanizmy wydawniczo-rynkowe, które wytworzyły modę literacką, a w nią wpisywały się kolejne autorki, zawodowo zajmujące się pisaniem popularnych tekstów literackich., co - jak sądzę - w przekonaniu wielu z nich nie jest zajęciem trudnym. Na dodatek wspomniana moda literacka jest także wzmocniana przez wciąż bardzo popularną i kształtującą popkulturę telewizję, która w oparciu o neosentymentalne schematy buduje seriale dla kobiet. Nie bez znaczenia jest zapewne i to, że dla zdecydowanej większości mężczyzn charakterystyczna jest wstydlivość uczuć, czyli niechęć do ich okazywania oraz mówienia i pisania o nich, co – moim zdaniem – tłumaczy, że tylko nieliczne rodzynki decydują się na wejście na grunt powieści neosentymentalnej. Ale jeśli to zrobią, to wręcz są hołubieni przez czytelniczki.

²¹ Szerzej na temat danych statystycznych związanych z interesującym mnie nurtem literackim piszę w jednym z aneksów do niniejszej rozprawy.

²² Choć współcześnie do kręgu literatury gatunkowej najczęściej zalicza się kryminały, melodramaty, fantastykę naukową, fantasy i horror, to jednak bywa i tak, że badacze napotykać także spore problemy klasyfikacyjne. O swoistej „nieprzystawalności” klasyfikacji teoretycznoliterackich obowiązujących na obszarze literatury wysokiej do analizy zjawisk z obszaru literatury popularnej pisze A. Gemra w artykule: *Literatura popularna - literatura gatunków*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J. Z. Uchański, Warszawa 1998, s.142-157.

²³ O. Dawidowicz - Chymkowska, D. Michalak, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2012 roku*, Warszawa 2015, s. 135.

²⁴ W 2014 roku poinformowano, że Katarzyna Grochola sprzedała już 4 miliony egzemplarzy swoich książek. To rekord wolnej Polski. Patrz: D. Wodecka: *Najpopularniejsza w Polsce*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 107, s. 12.

²⁵ Festiwal Literatury Kobiecej „Pióro i Pazur” organizowany jest od 2012 roku w Siedlcach. Jego pomysłodawczynią była Manula Kalicka, autorka kilku bestsellerów [*Szczęście za progiem* (2004) i *Wirtualne Zauroczenie* (2000)] tego nurtu literackiego. W kontekście recenzji i opracowań krytycznych określenie literatura kobieca brzmi pejoratywnie. Tymczasem to po prostu literatura popularna, wśród której możemy znaleźć zarówno powieści miałkie i źle napisane, jak też prawdziwe perełki z wielowątkową akcją, świetnie skreślonymi postaciami, skrzące dowcipem, wzruszające. Stąd pomysł na festiwal, który wyłuska powieści warte przeczytania i polecenia, nagrodzi je i pokaże szerokiej publiczności. Literatura wyższa ma swoje nagrody, jest doceniania, a literatura popularna, mimo większego czytelnictwa, pozostaje w cieniu. Nasz festiwal to zmienia – uzasadnia cel festiwalu Mariola Zaczyńska, siedlecka dziennikarka, która podjęła się roli głównego organizatora. Patrz: A. Walczak-Chojecka, *Festiwal Literatury Kobiecej „Pióro i Pazur” – złot czarownic, czy impreza z charakterem?*, <https://www.walczak-chojecka.pl/festiwal-literatury-kobiecej> (dostęp: 17 październik 2012)

²⁵ Patrz: *Zapis dyskusji*, [w:] *Siostry i ich Kopciuszek*, red. E. Graczyk i M. Graban-Pomirska, Gdynia 2002, s. 336-337.

wydaje, nie mały wpływ na ten sukces miały łatwo zauważalne elementy nowego sentymentalizmu, które dostrzec można na różnych poziomach konstrukcji interesujących nas powieści, zwłaszcza w początkowej fazie kształtowania się tej odmiany beletrystyki.

W minionej dekadzie w Polsce wstępną definicję nowego sentymentalizmu zaprezentowała Agata Araszkiewicz podczas dyskusji towarzyszącej konferencji poświęconej motywowi Kopciuszka w polskiej literaturze i kulturze.²⁶ Według niej nowy sentymentalizm to projekt takiej wizji świata, który by uwzględniał to, co w kulturze wysokiej uznawane jest za tandetne, kiczowate, niskie i łzawe. Araszkiewicz dodaje, że utworem wysokiej literackiej próby, który jako pierwszy swój sukces zawdzięcza nowemu sentymentalizmowi, jest powieść Poli Gojawicyńskiej *Dziewczęta z Nowolipek*. Jest to więc definicja sytuująca nowy sentymentalizm wśród zjawisk kultury popularnej. I trudno się z tym rozpoznanem nie zgodzić, bo interesująca nas aktualizacja sentymentalizmu, przejawiająca się we współczesnych, polskich popularnych powieściach dla kobiet, jest niewątpliwie elementem kultury popularnej, ze swej natury podporządkowanej komercyjnym oczekiwaniom twórców i wydawców. Z tego względu wspomniane już, obecne realizacje estetyki sentymentalnej w swych funkcjach nie różnią się od XVIII-wiecznej wersji sentymentalizmu, który przejawiał się m.in. w ówczesnym romansie sentymentalnym, u swego zarania pisanym z myślą o zaspakajaniu czytelniczych potrzeb przedstawicieli klas niższych. Od razu jednak dodajmy, że w europejskiej kulturze i literaturze przez dwa stulecia doszło do wielu modyfikacji szeroko rozumianego kolorytu lokalnego klasycznego romansu²⁷ oraz jego znaczenia i funkcji²⁸. Badacze jednak zgadzają się, że romanse sentymentalne z XVIII i XIX wieku, jak i współczesne utwory tego typu należą do jednego z wielu nurtów obiegu popularnego literatury i kultury²⁹. Taka strategia pisarsko-wydawnicza powoduje zaś istotne uproszczenia warsztatowe i ułatwienia

²⁷ Termin „romans klasyczny” używam tu w rozumieniu, jaki nadano temu gatunkowi pod koniec XIX wieku, gdy zaczął się oddalać od literatury awanturkowej, przejmując w uproszczonej formie wzorce powieści społeczno-obyczajowej. W praktyce tego typu utwory były łatwymi w lekturze opowieściami, w których centrum fabuły stanowił wątek miłosny, a uwaga czytelnika była skoncentrowana na emocjach postaci i relacjach między nimi. Patrz: T. Żabski, *Romans klasyczny*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 198.

²⁸ Wnikliwie te kwestie omawia w swoim tekście Anna Setecka, odnosząc się do zmian w sposobie postrzegania kobiet w życiu społecznym. Patrz: A. Setecka, *Romans - przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś*, [w:] *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury. Praca zbiorowa*, red. G. Borkowska, Warszawa 2000, s. 187-199.

²⁹ W kontekście romansu sentymentalnego pisze o tym Joanna Zawadzka. Wg niej popularny charakter tego typu powieści doprowadził do jej schematyzacji i konwencjonalizacji. Te tendencje jako typowe dla literatury popularnej łatwo można także zaobserwować w twórczości autorek współczesnych powieści popularnych dla kobiet. Patrz: J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.

konstrukcyjne, wyrażające dążenie do atrakcyjności, sprzyjającej czytelniczemu i wydawniczemu sukcesowi.

Trudno jednak nazwać wszystkie „kobiecte” powieści Katarzyny Grocholi, Małgorzaty Kalicińskiej, Moniki Szwai, Barbary Kosmowskiej czy Katarzyny Enerlich³⁰, których twórczość będzie nas w tej rozprawie zajmować, utworami tandetnymi, kiczowatymi, niskimi czy łzawymi. Wydaje się, że definicja Araszkiewicz jest zbyt krytyczna, deprecjonująca i sformułowana z pozycji wielbicielki i badaczki literatury wysokiej. Tymczasem te opowieści nie tylko propagują nowy sentymentalny światopogląd, ale także tworzą własną, służącą jego wyrażeniu poetykę³¹. Jej swoiste cechy można wskazać zarówno na poziomie narracji, konstrukcji bohaterów, świata ich przeżyć i doznań duchowych, jak i przestrzeni ich działania czy też cech gatunkowych opublikowanych powieści. Z tego względu podstawowym celem niniejszej rozprawy

³⁰ Spośród wielu współczesnych polskich romansopisarek do analizy wybrałem twórczość pięciu wspomnianych autorek. Kierowałem się następującymi kryteriami: Katarzyna Grochola i Małgorzata Kalicińska są niekwestowanymi gwiazdami tego typu literatury. Małgorzata Szwaia była pisarką związaną z miejską aglomeracją (Szczecin). Natomiast Katarzyna Enerlich i Barbara Kosmowska reprezentują małe miasta prowincjonalne (Mrągowo i Bytów), przy czym Kosmowska zdobyła popularność po wygraniu konkursu literackiego. Dzięki takiemu wyborowi łatwiej można wskazać podobieństwa i różnice w twórczości obejmującej podobną tematykę i odwołującą się do zasad poetyki literatury popularnej. Od początku zdawałem sobie sprawę, że będą musiał dokonać wyboru, choćby z tego powodu, że na rynku wydawniczym już co najmniej od kilkunastu lat istnieje bardzo wiele tzw. serii kobiecych, które są adresowane do czytelniczek i cały czas są poszerzane o kolejne pozycje, pisane przez popularne już autorki oraz debiutantki. Poza tym z upływem lat kolejne pisarki, które w tym czasie dołączają do grona autorek związanych z poszczególnymi wydawnictwami, zwykle wnoszą nowe motywy i modyfikują wypracowane schematy. Dlatego z pewnością ciekawe byłoby zbadanie, jak przez dwie dekady zmieniały się powieści neosentymentalne. To już jednak kolejne zadanie badawcze, które jeszcze czeka na swojego wykonawcę.

Ponieważ w rozprawie uwagę skoncentrowałem na powieściach popularnych, to w moich rozważaniach świadomie nie zająłem się analizą tzw. literatury feministycznej, pisanej z perspektywy autorek zaangażowanych w dyskurs społeczny i podejmujących tematy interesujące uczestniczki ruchu feministycznego w Polsce, a więc te spychane do sfery tabu, a dotyczące relacji kobieta a płęć, religia, seksualność, wiek, emigracja czy szeroko rozumiana polskość. Z pola moich obserwacji wykluczyłem także pisane po 1989 roku polskie - poważne i humorystyczne - kryminały, których bohaterkami są kobiety, bo ich gatunkową specyfikę określa nie tylko swoistość konstrukcji, ale także odmienność oczekiwań potencjalnych czytelników. Z pola badawczego wyłączyłem również twórczość autorek literatury wysokiej, bo po 1989 roku koncentrowały się na postmodernistycznych eksperymentach literackich, związanych z tworzeniem światów własnych wyrastających z działań mitotwórczych, językowego przetwarzania stereotypów społecznych i popkulturowych czy związanych z budowaniem epiki bez fabuły, przekształcającej ją rodzaj literackiego traktatu filozoficznego.

³¹ Jeśli nie bierze się pod uwagę tej specyfiki, to może dojść wręcz do zenujących dyskusji. Przykładem takiego sporu jest choćby wymiana krytycznych uwag między Ignacym Karpowiczem a Małgorzatą Kalicińską w kontekście zasad wyboru utworów honorowanych Nagrodą Literacką „Nike”. Gazetowa dyskusja pokazała, że dialog między środowiskami twórców literatury wysokiej i popularnej jest właściwie niemożliwy, bo zarówno jedno, jak i drugie wzajemnie źle się oceniają i nie chcą zaakceptować specyfiki i odrębności drugiej strony. Zob. <http://kalicinska.blogspot.com/2013/10/nike.html>; http://wyborcza.pl/1,75475,14832227,Dlaczego-Kalicinska_nie_racji_K... (udostępnione: 24.10.2013).

będzie analiza i interpretacja przejawów nowego sentymentalizmu w utworach współczesnych polskich romansopisarek, które tworzyły i tworzą ciągle budzący zainteresowanie wśród autorek³² i czytelniczek prąd literatury popularnej

Wystarczy przyjrzeć się łączącemu większość tych powieści schematowi fabularnemu i przekazowi ideowemu. Zwykle opowiadają one historie pierwszych żon - kobiet na rozdrożu, które poszukują osobistego szczęścia, nowych więzi uczuciowych i miejsca, gdzie mogłyby się poczuć szczęśliwe. Najczęściej odnajdują jedno i drugie. W rezultacie należące do tego kręgu opowieści przeobrażają się w rodzaj współczesnej idylli lub sielanki, która przenosi bohaterki i czytelniczki do lepszej, nieco wyidealizowanej rzeczywistości, jednak wciąż mocno przypominającej tę z codziennego doświadczenia. Tak powstają podstawy nowej, sentymentalnej wizji świata, którą zazwyczaj poznajemy z punktu widzenia bohaterek-narratorek, przeżywających swoje uczuciowe niepokoje i katastrofy. Literacka konstrukcja służy nie tylko wyrażeniu emocji narratorek i bohaterek, ale i sprowokowaniu emocjonalnego odbioru przedstawianych wydarzeń. Zwykle po to, aby – tak jak to się działo w już w XVIII-wiecznych powieściach Laurence’a Sterne’a – przynieść im odprężenie, relaks i porcję oczyszczającego humoru. Z tego powodu współczesne autorki świadomie lub nie nawiązują m.in. do XIX-wiecznych wzorców w taki sposób, aby ich teksty łączyły romansowy schemat z rozrywką i humorem. Najczęściej przywoływaną w tym kontekście książką jest bestsellerowy *Dziennik Bridget Jones* Angielki Helen Fielding, w którym fabuła powieści Jane Austen *Duma i uprzedzenie* została potraktowana jako swoisty prototyp współczesnej fabuły romansowej o tym, jak niezależna kobieta poszukuje odpowiedniego partnera. Tak tekst z okresu angielskiej Regencji w ramach intertekstualnej gry został włączony w obręb tzw. *chicklit*, czyli literatury dla samotnych, dobrze sytuowanych młodych kobiet z wielkich miast³³.

Tego typu zależności nie pojawiły się jednak nagle, ale są rezultatem wielu przemian, które zachodziły w historii literatury europejskiej i polskiej. Jak się wydaje, w

³² Najnowszym przykładem literackiego życia tego schematu fabularnego, który świadczy o jego postępującej stereotypizacji, jest cykl powieści Magdaleny Kordel. Ich akcja rozgrywa się w małym, pełnym uroku miasteczku, do którego trafia bohaterka rozpoczynająca nowy etap życia. Malownicze stanowi równocześnie zaprzeczenie dla bezosobowej i pełnej zgiełku Warszawy, z której wyjeżdża protagonistka. Ten sam schemat fabularny znajdziemy zarówno w powieści *Malownicze. Wymarzony dom* (Kraków 2014), jak i w *Uroczysku* (Kraków 2015).

³³ Na ten kontekst zwrócił uwagę m.in. Tomasz Z. Majkowski, analizując literackie konsekwencje zależności między powieścią Jane Austen, a jej wersją parodystyczną, czyli *Dumą i uprzedzeniem i zombi* Seta Grahame-Smitha. Patrz: T.Z. Majkowski, *Duma i ożywienie. Parodia klasycznego romansu w konwencji grozy*, [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, Kraków 2013, s. 352.

tym kontekście przywołania wymagają ciągle żywe tradycje³⁴, czyli modele literackie i ich realizacje stanowiące kamienie milowe w rozwoju: romansu sentymentalnego, XIX-wiecznej literatury feministyczno-obyczajowej oraz powieści romansowo-obyczajowych z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że tematy, motywy, typy bohaterów czy formuły opowiadania o emocjach i relacjach między ludźmi, które zauważamy we współczesnych powieściach o uczuciach, mają już swoją historię, która od czasu do czasu powraca w nieco zmienionej formule. W pierwszym rozdziale mojej rozprawy będę starał się je przypomnieć i opisać ich specyfikę.

Jednak na polskim gruncie bezpośredni prototyp tego typu twórczości, który zaliczam do nurtu nowego sentymentalizmu, zaczęła – jak się wydaje – tworzyć warszawianka Krystyna Nepomucka, debiutująca w czasach wczesnego PRL-u. Stąd w ramach rozprawy zajmę się analizą literackiej specyfiki jej najważniejszego cyklu powieściowego, bo w składających się na niego utworach można odnaleźć sporo zapowiedzi chwytów i rozwiązań stosowanych przez pisarki rozpoczynające swoją literacką drogę po 1989 roku.

Sądzę też, że konstytutywną cechą powieści z nurtu nowego sentymentalizmu stanowi zawarty w nich czynnik emocjonalności. W odróżnieniu od historycznego sentymentalizmu, który już dawno odesłano do literackiego lamusa, współczesna jego aktualizacja nie propaguje sztucznej w swej stereotypowości łzawej uczuciowości³⁵, bo nie współgrałaby z dzisiejszą obyczajowością. Jednak z opisu uczuć nie rezygnuje. Przeciwnie, punktem centralnym wszystkich interesujących nas kobiecych powieści wydaje się życie uczuciowe protagonistek. Najczęściej – wskutek rozpadu ich dotychczasowych związków lub nagłych zwrotów w życiu osobistym – jest ono emocjonalnie rozchwianie. Wyraża to towarzyszący im niepokój, którego różne odcienie poznajemy w monologach wewnętrznych protagonistek, psychologicznych wiwisekcjach narratorek czy autoanalizach bohaterek, skoncentrowanych na swoich odczuciach, żalach, marzeniach, zauroczeniach czy grach miłosnych z nowym partnerem. W ten sposób

³⁴ Terminu „żywa tradycja” używam tutaj w takim rozumieniu, jaki mu nadał Michał Głowiński, według którego stanowi ona przeszłość literacka będąca żywym, aktywnym elementem pisarstwa epoki następnej. Jest więc zespołem wybranych składników literatury przeszłości, istniejących dla pisarzy współczesnych, jako czynnik oddziałujący na ich aktywność twórczą. Głowiński zaznacza, że w obręb działalności literackiej wchodzi nie tylko dzieła, ale też fakty literackie innego typu (programy, manifesty, itp.). Dlatego mówi się o tradycji jako elemencie praktyki twórczej oraz jako elemencie świadomości literackiej. Patrz: M. Głowiński, *Tradycja literacka. (Próba zarysowania problematyki)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 341-358.

³⁵ O lansowanych w I połowie XIX wieku modelach polskiej powieści sentymentalnej, które często przeobrażały się w ich ujęcia stereotypowe, szeroko już pisała badaczka tego problemu Joanna Zawadzka. Patrz: J. Zawadzka, *Kronika serc czułych*, s.49-89.

poznajemy portrety duchowe kobiet, które pokazują ich zagubienie, wewnętrzne sprzeczności i rozdarcie między pragnieniami a ograniczeniami codzienności. Analizie i interpretacji komponentów tych niezwykle emocjonalnych kobiecych wizerunków poświęcony będzie kolejny rozdział niniejszej pracy.

Wspomniane już protagonistki, które są bohaterkami powieści o charakterze obyczajowo-romansowym, zazwyczaj głęboko przeżywają miłość. Były, są lub będą zakochane. Z tego względu kolejny rozdział stanowił będzie analizę literackich metod wyrażania tego uczucia, jakie zastosowano w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu.

Powieściowe protagonistki w interesującym nas nurcie literackim są także zazwyczaj narratorkami swojej historii. To właśnie one poprzez własne „ja” informują o życiowych perypetiach młodych kobiet, których losy zmieniają się wskutek przeżywanych przez nie uczuciowych wstrząsów lub zderzeń z rodzinno-społecznymi problemami. Choć opowiadane przez nie fabuły są często schematyczne, a autorki zwykle układają je linearnie, to jednak dzięki różnym zabiegom na powieściowe stronicie wdzierają się spora dawka humoru. Tak, stosując różnorodne chwyt narracyjne i kompozycyjne, narratorki starają się uciekać od pospolitej cikliwości i melodramatyzmu. Za to posługują się takimi fabularno-narracyjnymi rozwiązaniami, które wyzwalały pogodny śmiech i bawią czytelników, jednocześnie budując sympatię dla narratorek-bohatek³⁶. Ta metoda opowiadania o powieściowych światach ma już długą historię. W europejskiej tradycji literackiej wywodzi się m.in. z sentymentalnej twórczości Laurence’a Sterne’a, a w

³⁶ Oczekiwanie odbiorców jednak mogą być zróżnicowane, tak samo jak zróżnicowane bywają style odbioru dzieła literackiego. Aby je jednoznacznie nazwać i zdefiniować, trzeba by przeprowadzić specyficzne badania czytelnictwa i odbioru interesujących mnie powieści, bo internetowe opinie oraz badawcze intuicje to zbyt skromny materiał do budowania naukowych konstatacji w tej materii. Także w kwestii charakterystyki typowego odbiorcy powieści neosentymentalnych. Choć bez wątpliwości dominują wśród nich kobiety w różnym wieku, to jednak autorki w trakcie rozmów z nimi podkreślają, że ich teksty są czytane także przez mężczyzn, którzy je o tym informowali, mimo że nie zawsze się do tego publicznie przyznawali. Z tego powodu w mojej narracji starałem się pamiętać, że w intencji autorek ich powieści nie są skierowane tylko do innych kobiet, choć do nich przede wszystkim. Jestem przekonany, że sformułowanie całościowej hipotezy dotyczącej odbioru omawianych tekstów to fascynujące zadanie, które może prowadzić do ciekawych konstatacji, ale wymaga osobnych badań statystycznych oraz wykorzystania narzędzi poetyki kognitywnej, co może być wyzwaniem w trakcie kolejnych badań popularnych powieści dla kobiet. Nie jest wykluczone, że w ten sposób można by potwierdzić ustalenia Janice Radway, amerykańskiej autorki książki *Reading the Romance*, według której badane przez nią czytelniczki romansów wielokrotnie deklarowały, że lektura romansów jest dla nich ucieczką od codzienności oraz przyjemnością niedostępną w realnym życiu. Zdaniem Radway proces ten można interpretować jako rodzaj protestu i marzenia, by świat stał się inny. Patrz: J. Krajewska, K. Szczuka, *Romans*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i inni, Warszawa 2014, s. 489.

powieściach polskich pisarek zdaje się znajdować ciekawą kontynuację. W jednym z rozdziałów niniejszej dysertacji staram się to udowodnić.

Publicystyka i utwory literackie twórców europejskiego sentymentalizmu, a zwłaszcza Jana Jakuba Rousseau, przyczyniły się nie tylko do wykreowania postaci „człowieka czułego”, ale i do odkrycia natury rozumianej jako jego naturalne środowisko, z którego wyrwywają go życie społeczne oraz sztuczne formy obyczajowości i moralności narzucane przez kulturę. To z tego powodu w XVIII wieku doszło do odnowienia motywów arkadyjskich, które w sentymentalnych romansach nie opierały się już tylko na klasycystycznym sztafażu bukolicznym³⁷. Za to coraz częściej pojawiły się w nich krajobrazy wiejskie i przywoływane we wspomnieniach krainy lat dziecińczych, gdzie życie bohaterów i bohaterek toczyło się w zgodzie z naturą. Podobny sposób budowania literackiej przestrzeni, przystosowany do realiów współczesności, odnajdujemy również w wydawanych po 1989 roku polskich powieściach dla kobiet. W wielu przypadkach ich bohaterki uciekają lub wyjeżdżają z miasta, aby znaleźć swoje małe arkadie na wsi lub na przedmieściach. Tak – dla własnych celów – polskie pisarki ponownie aktualizują motywy arkadyjskie, które stają się typowymi elementami poetyki ich powieści. W jaki sposób objawiają się one w powieściach Grocholi, Kalicińskiej, Enerlich czy Kosmowskiej, opisuję w następnym rozdziale mojej pracy.

Charakterystyczna dla współczesnych polskich powieści dla kobiet nowa koncepcja emocjonalności, stosowane w nich chwytły narracyjne, metody uwiarygodniania opowieści czy aktualizowanie w nowej scenerii idei powrotu do natury przyczyniły się do wyodrębnienia nowego gatunku powieściowego, który zdaje się łączyć elementy powieści terapeutycznej³⁸ i bajkoromansu³⁹, a nawet popularnej sagi rodzinnej lub cyklu powieściowego. Często te powieściowe hybrydy czy współcześnie tworzone sagi, które budzą zastrzeżenia i krytyczne oceny znawców-zwolenników literatury wysokiej, są efektem komercyjnych zabiegów autorek i ich wydawców, zainteresowanych czytelnictwem

³⁷ O tej przemianie pisze m.in. J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny: Vincenz, Stempowski, Wittlin, Miłosz*, Kraków 1992. O istotnym wkładzie J.W. Goethego w rozwój toposu arkadyjskiego czytamy także w rozprawie Ryszarda Przybylskiego. Przekonuje on, że dla niemieckiego poety w arkadyjskim opisie podróży do Italii kryła się: „Idea estetycznego eskapizmu, idea ucieczki od obrzydliwości świata w krainę piękna i sztuki”. W ten sposób Goethe odrzucił bukoliczną rekwizytornię, ocalając ducha wergiliuszowego raj: ideę ucieczki od „zgiełku świata” i „wrzasku historii”, pragnienie spokoju, pochwałę kojącego obcowania z naturą i sztuką. Patrz: R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1968, s. 133-134.

³⁸ Jako pierwsza tego termin-etykiety w odniesieniu do współczesnych powieści dla kobiet użyła recenzentka „Polityki”. Patrz: J. Sobolewska, *Plaster z czytadła*, „Polityka” 2009, nr 28, s. 57.

³⁹ Termin bajkoromans, który w tym kontekście wydaje się w znacznym stopniu trafnie nazywać gatunkową specyfikę współczesnej, popularnej powieści dla kobiet, Kazimiera Szczuka użyła w rozmowie z Katarzyną Bielas. Patrz: K. Bielas, *Kobiece pióro*, „Wysokie Obcasy” 2006, nr 18, s. 11.

i rynkowym sukcesem. Stąd konieczne w tym kontekście wydają się refleksje dotyczące specyfiki gatunkowej interesujących nas powieści. Poświęcam im kolejny rozdział dysertacji.

Nie bez znaczenia w tym przypadku są również konteksty kulturowe i literackie, które wywarły wpływ na powieściowe przejawy nowego sentymentalizmu. Wydaje się, że dostrzeżemy w nich nie tylko nawiązania do tradycji wypracowanych już w czasach PRL-u, ale i piętno tych wpływów, które zaczęły oddziaływać na polską kulturę literacką wskutek gwałtownych procesów adaptacyjnych związanych z transferami kulturowymi po 1989 roku. Polskie pisarki tworzące z myślą o innych kobietach wpisują się bowiem swoimi utworami w nurt romansowo-obyczajowej twórczości swoich starszych poprzedniczek, ale jednocześnie ich literackie „produkty” powstają w sąsiedztwie nowych i ekspansywnych zjawisk kulturowych, które weszły na nasz rynek wydawniczy lub dzięki mediom oddziaływały na wyobraźnię wydawców, pisarek i czytelników. Myślę choćby o zjawisku europejskiej bridgetmanii czy czytelniczo-komercyjnym sukcesie kanadyjskiego wydawnictwa Harlequin, które – mimo krytyki ze strony środowisk feministycznych⁴⁰ – w latach 90. minionego wieku opanowało w Polsce, jak i wielu innych krajach⁴¹, rynek powieści z gatunku romansów.

Jak się wydaje, interesujące nas autorki nie tylko wykreowały własne typy bohaterek i charakterystyczne modele fabularne, ale i wylansowały nowy sposób opisu duchowości i uczuciowości. Jednak nie działają w próżni. Przeciwnie. Sądzę, że aby osiągnąć swój cel, wykorzystują – choć w wersji popularnej i łagodnej – modne idee współcześnie bardzo ekspansywnego feminizmu⁴², ale zarazem ubierają je – w skrojone z zgodzie z polskimi uwarunkowaniami – wzorce zachodniej literatury romansowej. Dzięki temu nowy sentymentalizm w znacznej mierze wyraża nie tylko poglądy i emocje autorek,

⁴⁰ Ewa Kraskowska, jedna z czołowych badaczek stosujących metodologię feministyczną, o powieściach wydawnictwa Harlequin pisze tak: „Ten typ literatury <kobiecej>, którym zalewa świat kanadyjskie wydawnictwo, sympatyczka feminizmu ma, rzecz jasna, w najgłębszej pogardzie, jako że utrwała ową skrajnie męskoszowinistyczną wizję świata, w której szczęście kobiety polega na znalezieniu odpowiedniego partnera; dawniej ślubnego, dziś niekoniecznie”. Patrz: E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5, s. 259-273.

⁴¹ W 2014 roku amerykański magazyn „Bloomberg Businessweek” podał, że Harlequin sprzedaje swoje romanse na stu rynkach świata i wydaje publikacje w 34 językach. W tym samym roku kanadyjskie wydawnictwo stało się działem potężnego wydawnictwa Harper Collins, koncernu należącego do medialnego potentata Ruperta Murdocha, więc siła jego oddziaływania jeszcze wzrosła.

⁴² Współczesne badaczki feminizmu wyróżniają co najmniej trzy jego odmiany: radykalny, liberalny oraz umiarkowany. Wydaje się, że interesujące nas autorki można uznać za feministki umiarkowane. Tę odmianę feminizmu Katarzyna Giruć charakteryzuje jako dążenie do zmiany życia kobiet, poprawienie jego jakości oraz działanie w imię wolności i równości. Z tego powodu wyznawczynie tej odmiany feminizmu zwykle wyrażają sprzeciw wobec gorszego traktowania kobiet ze względu na ich cechy, sposób myślenia czy przekonania, ale jednocześnie uważają, że płcie mogą się wzajemnie uzupełniać. Patrz: K. Giruć, *Rodzaje feminizmu*, <http://www.semestr.pl/2,2243.html> (udostępnione:3.03.2016).

ale i ducha współczesności, a jednocześnie zaspokajają oczekiwania czytelniczek, spragnionych życiowych porad i przeniesienia na czas lektury do lepszego świata. Z tego względu podczas analizy i interpretacji interesującego nas nurtu literackiego za konieczne uważam odwoływanie się w niniejszej rozprawie do heteronomicznych metod badawczych, bo tylko w ten sposób można wykazać, że nowy sentymentalizm to rezultat oddziaływania wielu czynników, zarówno literackich, jak i kulturowo-filozoficznych. W ten sposób chciałbym wypełnić pewną lukę badań akademickich, która powstała, ponieważ większość dotychczasowych badaczek, posługując się przede wszystkim metodami krytyki feministycznej, traktowała interesujące nas powieści głównie jako rodzaj zwierciadła rzeczywistości, umożliwiającego rekonstrukcję tożsamości kobiety w Polsce i jej ewolucję na tle zmieniającej się sytuacji ustrojowej po 1989 roku⁴³. Są jednak i takie prace, które – co była dla mnie bardzo inspirujące – umiejscawiają analizowane tu utwory w kontekście przemian europejskiego i polskiego romansu⁴⁴. Idąc tym śladem, będę się starał wykazać, że mimo wielu kulturowych zmian, po 1989 roku część polskich pisarek wypracowała w swoich dziełach formułę nowego sentymentalizmu, w pewnym stopniu nawiązującego do XVIII-wiecznej tradycji, a jednocześnie zaproponowała nowe rozwiązania, które wskutek powielania przyczyniły się do powstania nowych schematów i literackich stereotypów.

Interesujące nas autorki mają świadomość, że powielanie dawnych wzorców grozi epigonizmem i schematyzacją. Stąd podejmują próby pokonania warsztatowych ograniczeń i ucieczki do nowych literackich światów. W jakich kierunkach zmierzają, spróbuję wstępnie opisać w kolejnym rozdziale tej rozprawy, aby pokazać nowe pola badawcze, wyłaniające się z przemian, jakie zachodzą w literaturze kobiecej.

Ponieważ swój punkt widzenia warto zestawiać także z tym, co mówią i myślą inni, a zwłaszcza pracujący w materii, którą próbuję analizować i interpretować, zdecydowałem się dołączyć do tekstu głównego rozprawy aneks, na który złożyły się przeprowadzone przeze mnie rozmowy z autorkami powieści stanowiących przedmiot moich rozważań.

⁴³ Na tym polu największe zasługi oddać trzeba Agnieszce Mrozik, która w swojej pracy bardzo wnikliwie zajęła się różnymi odmianami beletrystyki i publicystyki kobiecej tworzonej w nowej Polsce, a więc po 1989 roku. Patrz: A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012. Tą tematyką zajmowały się także m.in.: I.M. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002; K.M. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004; K. Kłosińska, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.

⁴⁴ W tym kontekście najbardziej inspirujące było dla mnie opracowanie Anny Martuszewskiej i Joanny Pyszny, które nie tylko przypomniały historię i literacką specyfikę europejskiego romansu od momentu jego narodzin, aż po współczesność, ale przedstawiły też bardzo ciekawą analizę niektórych aspektów twórczości polskich romansopisarek po 1989 roku. Patrz: A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003.

ROZDZIAŁ 2.

TRADYCJE POWIEŚCI O UCZUCIACH

Wydawane po 1989 roku powieści obyczajowo-psychologiczne opowiadające o emocjach i relacjach łączących ludzi nie tylko odzwierciedlają problemy współczesności widziane poprzez autorskie medium, ale są także formą aktualizacji wciąż żywych tradycji, do których pisarze i pisarki odwołują się świadomie lub z których korzystają, nie zawsze zdając sobie z tego sprawę. Dlatego warto przywołać najważniejsze zjawiska z literackich tradycji europejskich i polskich, których różne elementy tematyczne lub stylistyczne można odnaleźć także w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu.

2.1. Sentymentalne kroniki uczuć

Sentymentalizm to prąd literacki, który pojawił się w różnych krajach Europy od lat 70. XVIII wieku i trwał do początku wieku XIX. Generalnie był skutkiem awansu społecznego i kulturowego klas średnich, szczególnie mieszczaństwa, które w ten sposób wyraziło swoje aspiracje, ideały i upodobania. W odróżnieniu od klasycyzmu, który głosił motywowany rozumem ład i harmonię, sentymentalizm propagował uczuciowy stosunek do rzeczywistości. Wyrażał tak nowe idee teoriopoznawcze – empiryzm i sensualizm (Dawid Hume, Étienne de Condillac) – oraz literacko-filozoficzne koncepcje Jana Jakuba Rousseau⁴⁵, który poznanie zmysłowe uznawał za najważniejsze źródło wiedzy. Z tych wszystkich powodów sentymentalizm wykształcił nowy typ bohatera literackiego: człowieka wrażliwego, czulego, skłonnego do refleksji i kochającego przyrodę. Odszedł także od klasycystycznej teorii gatunków literackich i propagował własne, nawiązując do tradycji ludowych lub wykorzystując m.in. stylizacje ludowe (np. osjanizm)⁴⁶.

Tendencje sentymentalne najwcześniej pojawiły się w XVIII wieku w Anglii: w komedii (Richard Steele), tzw. tragedii domowej (George Lillo – *Kupiec londyński* (1734), Edward Moore – *Gracz* (1757), poezji sielankowej (James Thomson, Thomas Gray) oraz

⁴⁵ O założeniach i recepcji roussoizmu w Europie i Polsce szeroko piszą Teresa Kostkiewiczowa i Zofia Sinko. Patrz: T. Kostkiewiczowa, Z. Sinko, *Russoizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 536-543.

⁴⁶ Do bogatej literatury dotyczącej definicji i pola znaczeniowego sentymentalizmu w Polsce i Europie odsyła hasło „sentymentalizm” w *Słowniku terminów literackich* oraz w *Słowniku literatury polskiego Oświecenia*, które przywołują również pojęcia i terminy funkcjonujące w powiązaniu z tym nurtem literackim, jak choćby werteryzm czy preromantyzm. Por. *Sentymentalizm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 464-465 lub T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, s. 566-574.

przede wszystkim – jak twierdzi część badaczy⁴⁷ – w powieściach, nazywanych wówczas romansami⁴⁸, Samuela Richardsona, Olivera Goldsmitha i Laurence'a Sterne'a. Utwór tego ostatniego pt. *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* (1768, wydanie polskie 1817) odniósł międzynarodowy sukces i przyczynił się do wykreowania nazwy nowego nurtu kulturowo-literackiego.

Natomiast we Francji, gdzie największą rolę (także w odniesieniu do innych literatur europejskich) odegrała twórczość J. J. Rousseau, w tym głównie *Julia, czyli Nowa Heloiza* (1761, wydanie polskie niepełne 1961), do nurtu sentymentalizmu należeli także m.in. Pierre Marivaux (powieść) i Denis Diderot (drama mieszczańska). W Niemczech sentymentalizm wystąpił m.in. w poezji Johanna Heinricha Vossa, Christiana Fürchtegotta Gellerta i Salomona Gessnera (od jego nazwiska wywodzi się specyficzna wersja sentymentalizmu, zwana gessneryzmem). W Rosji sentymentalizmowi hołdowali Aleksandr Nikołajewicz Radiszczew [*Podróż z Petersburga do Moskwy* (1790, wydanie polskie 1954)] i Nikołaj Michajłowicz Karamzin (m.in. *Jewgienij i Julija* z 1789 roku oraz *Biedna Liza* z 1792 roku).

W kontekście niniejszych rozważań najistotniejsze w tym okresie wydaje się powstanie romansu sentymentalnego, w typie psychologicznym lub obyczajowo-historycznym, który w XVIII wieku został wykreowany i utrwalił się na zachodzie Europy. Za prekursora takiej twórczości uchodzi Anglik Samuel Richardson, długoletni lektor dla mieszczyk i doradca w ich sercowej korespondencji, który literacką karierę rozpoczął od napisanego na zamówienie kilku księgarzy zbiorku wzorcowych listów miłosnych dla osób niewykształconych. Wśród nich znajdował się także list rodziców do córki, pokojówki, którą pan usiłował uwieść. Temat ten tak zafascynował Richardsona, że posłużył mu do napisania odrębnej książki, którą opublikował w 1740 roku jako *Pamelę, czyli cnotę nagrodzoną*, uznawaną za pierwszą w Europie powieść epistolarną⁴⁹.

⁴⁷ Sentymentalizm od romantyzmu różnił się m.in. tym, że ten ostatni lekceważył powieść, podczas gdy sentymentalisci doceniali tkwiącą w niej siłę oddziaływania na czytelnika. Patrz: J. Zawadzka, *Sentymentalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1995, s. 876-878.

⁴⁸ Dyskusję na ten temat relacjonują Alina Witkowska i Stanisław Burkot. Według tego ostatniego powieść początkowo była synonimem zmyślenia i fabulizacji pełnej nieprawdopodobieństw. Nazwa ta awansowała do ogólnogatunkowego pojęcia, gdy termin romans został skojarzony z lekceważoną prozą trzeciorzędnego znaczenia. Patrz: A. Witkowska, *Wstęp*, [w:] *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971 oraz S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968, s. 170.

⁴⁹ Odwołuję się tu do ustaleń anglisty Przemysława Mroczkowskiego, który szczegółowo opisuje narodziny angielskiej powieści obyczajowej. Patrz: P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Wrocław 1987, s. 348-382.

Książka ta opowiada o dziejach służącej Pameli, która staje się obiektem zakusów młodego panicza - pana B., ale dzięki sprytowi udaje się jej obronić i zmusić mężczyznę do oświadczeń. W kierowanych do rodziców listach protagonistka w udratyzowany sposób opowiada o swoich bolesnych przeżyciach, opisując, jak napastujący ją uwodziciel najpierw usiłuje ją uwieść, a następnie gwałci. W rezultacie w powieści kobieca niewinność zostaje przeciwstawiona męskiemu pożądaniu. Na dodatek Pamela często pisze podczas ucieczki. W konsekwencji mimo pozorów niewinności bohaterka raczy czytelników szczegółowym opisem swoich dramatycznych przeżyć, włącznie ze stwierdzeniem „po czym położył swą dłoń na mym łonie”⁵⁰. Powieść stała się szybko bestsellerem, ale pojawiały się także głosy krytyki. Henry Fielding w parodii zatytułowanej *Shamela* (1741) wytykał obłudny oportunizm *Pameli*, bo w głównej bohaterce widział nie tyle niewinną ofiarę, ile zręczną kusicielkę, która z zimnym wyrachowaniem prowokuje pana B. Richardson częściowo odpowiedział na zarzuty wobec swojego dzieła, pisząc kolejną powieść epistolarną *Clarissa Harlowe* (1747-48). W tym przypadku konserwatywna panna z dobrej rodziny fascynuje arystokratycznego światowca bez zasad, Lovelace’a, ale i sama ulega w końcu przelotnie jego fascynacji. Inaczej niż Pamela grzeszy przeciw roztropności, bo zawiera zapewnieniom absztyfikanta o jego uczciwych zamiarach i ucieka do niego, gdy rodzina chce ją zmusić do ślubu z antypatycznym panem Solmesem. Płaci za to najwyższą cenę, gdyż zgwałcona umiera od doznanego szoku. W tym przypadku Richardson zrezygnował z formalnej nieskazitelności bohaterki i nagrody dla niej za zachowanie cnoty, a wybrał rozwiązanie tragiczne. Książka zrobiła wielką karierę. Wśród historyków literatury angielskiej jako dzieło literackie do dziś uważana jest za wybitniejszy utwór niż bardziej znana *Pamela*.

W pierwszej powieści wprowadzono jednak do europejskiej tradycji kilka rozwiązań, z których pisarze korzystają do dzisiaj. Przede wszystkim warto zauważyć, że protagonistką *Pameli* została zwykła dziewczyna z ludu, którą wspierają różni doradcy – a więc swoista grupa sympatyków – przedstawiający w listach swoje opinie i komentarze do ocen i relacji bohaterki, a całość kończy się umoralniającym *happy endem*. W pewnym więc stopniu *Pamela* rozpoczyna rozwijający się także obecnie nurt literatury romansowej,

⁵⁰ Cytat przywołuję za Ianem Watterem Frye, który w swojej książce poświęconej analizie i interpretacji - wyrastającej w Anglii z mieszczańskiego purytanizmu - koncepcji miłości i moralności zawartej m.in. w *Pameli* Richardsona, posłużył się m.in. tym fragmentem tekstu powieści. Odnaleźć go można w rozdziale *Powieść i miłość: „Pamela”*, który na język polski przełożył Z. Łapiński. Na marginesie: do tej pory *Pameli* nie przełożono na język polski, a jej pierwsi polscy czytelnicy zwykle poznawali ją za pośrednictwem tłumaczeń na język francuski. Patrz: I. W. Frye, *Powieść i miłość: „Pamela”*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 2, s. 415-453.

a jednocześnie terapeutyczno–moralizatorskiej, bazującej na obyczajowej opowieści z życia.

Z kolei w *Julii, czyli Nowej Heloizie* Rousseau, który we wstępie przedstawia się jako wydawca listów kochanków, opisuje osadzoną we współczesnych autorowi realiach nieszczęśliwą miłość skromnego nauczyciela i jego arystokratycznej uczennicy z Clarens w Szwajcarii⁵¹. Jest to więc kolejna powieść epistolarna, podzielona na sześć części ukazujących stopniowy rozwój uczuć. Wbrew życiowemu doświadczeniu nie dochodzi do ich załamania nawet wówczas, gdy protagonistka zawiera wymuszone małżeństwo z bogatym i szlachetnym baronem de Wolmar. Platoniczni kochankowie – Julia i Saint-Preux – mają świadomość, że ich uczucie nie może się spełnić. Z tego powodu walczą z zakazaną miłością: nie spotykają się ze sobą, mimo że bardzo za sobą tęsknią i powstrzymują się przed pisaniem listów, choć stanowi to ważną część ich życia. Jednocześnie żałują, że się poznali, ale z drugiej strony nie są w stanie wyobrazić sobie, że mogliby się nigdy w życiu nie spotkać. Tym sposobem Rousseau tworzy nowy – wewnętrznie sprzeczny – europejski model miłości nieszczęśliwej, w której kochanków łączy platoniczna miłość i poczucie nieszczęścia z powodu niemożności jej spełnienia, co autorowi daje powód do łączenia opowieści z krytyką współczesnych mu stosunków społecznych. Tak więc historia obyczajowa zespała się z krytyką społeczną i analizą subtelnych przeżyć protagonistów. Przejawy tego połączenia – jak będę się starał wykazać w mojej rozprawie – można także dostrzec w formule konstrukcyjnej współczesnych powieści o uczuciach i relacjach między ludźmi.

Kolejny element do modelu sentymentalnej powieści dołożył Johann Wolfgang von Goethe, pisząc *Cierpienia młodego Wertera* (1774, I wyd. polskie - 1822)⁵². W tym przypadku autor, przedstawiając się jako wydawca listów tytułowego Wertera, opowiada współczesną mu historię nieszczęśliwego młodzieńca, który zakochał się w pięknej Lotcie zaręczonej z Albertem, a gdy protagonista zostaje odrzucony, decyduje się popełnić samobójstwo, strzelając do siebie z pistoletu otrzymanego od niedawno poślubionego męża ukochanej. Tak opowieść o dziejach sentymentalnego trójkąta miłosnego, który przenika poczucie rozpacz z powodu niespełnienia, przeradza się w tragiczną historię o niemożności zapanowania nad rozpaczą i wyborze samobójczej śmierci jako najlepszego

⁵¹ Pierwsze polskie tłumaczenie *Julii, czyli Nowej Heloizy*: Patrz: J. J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, tłum. E. Rządowska, Wrocław 1961, BN II136.

⁵² Pełne wydanie polskie dzieła Goethego w tłumaczeniu Leopolda Staffa i opracowaniu Olgi Dobijanki-Witczakowej ukazało się w serii Biblioteki Narodowej. Patrz: J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1971, BN II 22.

leku na nieszczęśliwą miłość. Zaś na oczach czytelnika sentymentalny bohater przeobraża się w bohatera preromantycznego, który z powodu wewnętrznego cierpienia nie jest w stanie żyć w otaczającym go świecie zwykłych zjadaczy chleba, godzących się na kompromisy oraz poskramiających swoje uczucia i skrywane pragnienia⁵³.

Jeszcze inny komponent do kształtującego się w XVIII wieku modelu powieści o uczuciach wniósł w *Niebezpiecznych związkach* (1782, wyd. polskie – 1912) Pierre Choderlos de Laclos. To kolejna powieść w listach. Wydana we Francji w okresie dużych napięć społecznych odniosła sukces w atmosferze skandalu obyczajowego, bo jej fabuła odsłania wyrafinowany świat arystokratycznych libertynów, którzy w imię władzy, zemsty i zwykłej zabawy manipulują uczuciami młodej dziewczyny. Ona to właśnie po opuszczeniu klasztoru została wrzucona w świat klasy próżniaczej. Jednak i tym razem zwycięża ton moralistyczny, bo powieściowym protagonistom ostatecznie nie udaje się osiągnąć swoich celów, a napastowana niewinność wraca do bezpiecznego świata klasztornych obowiązków.

W kontekście osiemnastowiecznych początków powieści obyczajowych o uczuciach warto jeszcze wspomnieć *Lady Susan* Jane Austen. To jeszcze jedna powieść epistolarna, która została napisana prawdopodobnie w latach 90. XVIII wieku⁵⁴. Do druku przygotowano ją w 1805 roku, ale ostatecznie została opublikowana dopiero w 1871 roku przez bratanka pisarki, Jamesa Edwarda Austena-Leigha. Dzięki oryginalnej postaci lady Susan, inteligentnej protagonistki, która w trakcie salonowych gier towarzyskich na angielskiej prowincji pragnie znaleźć dobrą partię dla siebie i swojej córki, czytelnicy odnajdują w tekście Austen klimaty o zacięciu satyrycznym i humorystycznym, przypominające te z późniejszych utworów Oscara Wilde'a czy Evelyn Waugha. *Lady Susan* w pewnym stopniu zapowiadała zatem najpopularniejsze powieści Austen: *Rozważną i romantyczną* (1811, przekład polski – 1934) oraz *Dumę i uprzedzenie* (1813, przekład polski – 1956), które w pierwotnej wersji także były powieściami w listach, a ich recepcja – w oryginale i tłumaczeniu – doprowadziła do przeniesienia na wschód Europy

⁵³ Kreacja tego typu bohatera stanowiła część reakcji młodego pokolenia niemieckich twórców na Oświecenie. W historii literatury niemieckiej ten okres nazywany jest Sturm und Drang (ok. 1765-1785). Nazwa pochodzi od tytułu dramatu Friedricha Maximiliana Klingera *Sturm und Drang* (1776), który można przetłumaczyć jako *Burza i napór*. W ruchu tym uczestniczyli na ogół młodzi mężczyźni, którzy sprzeciwiali się tyranii w jej wszelkich odmianach, nie tolerując również narzucania sobie woli w kwestiach kulturowych. Patrz: M. Cieński, *Formacja oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*, „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1992, s. 148-162.

⁵⁴ Polski przekład *Lady Susan* ukazał się w Polsce w 2009 roku razem z dwoma niedokończonymi szkicami noweli *Watsonowie* i *Sanditon*. Wszystkie te utwory przełożyła Magdalena Moltzan-Małkowska. Patrz: J. Austen, *Lady Susan. The Watsons. Sanditon*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, audiobook CD, 7.10.2016.

zmodyfikowanego zachodniego wzorca romansowego⁵⁵. Cicha i skromna pisarka, która działała w tym samym czasie, co najślynniejsi romantycy, tematem swoich powieści uczyniła bowiem pełną ironicznego humoru obserwację życia prowincjonalnego „towarzystwa”, skupiając uwagę nie tylko na kwestii relacji i emocji łączących ludzi, ale także na zrozumieniu uwarunkowań ekonomiczno-finansowych wpływających na losy jej bohaterów z krwi i kości⁵⁶. Tak europejski romans został wzbogacony o często wcześniej pomijane jego „życiowe” uwarunkowania, co spowodowało, że już w XIX wieku tego typu utwory także na gruncie polskim zbliżały się ku realizmowi. Jednocześnie jednak następczynie Austen - siostry Charlotte i Emily Brontë, które w 1847 r. opublikowały *Dziwne losy Jane Eyre* (przekład polski – 2011) oraz *Wichrowe Wzgórza* (przekład polski – 1929), pokazały, że „życiowy” romans można z sukcesem łączyć m.in. z elementami powieści gotyckiej, udowadniając, że z natury jest to gatunek hybrydyczny.

Polscy pisarze dość szybko zajęli się przenoszeniem na polski grunt zachodnioeuropejskich wzorów romansów sentymentalnych. Jako pierwszy zrobił to Michał Dymitr Krajewski, prefekt pijarski i nauczyciel domowy⁵⁷, który w 1786 roku wydał *Panią Podczaszynę*, pierwszy w literaturze polskiej romans sentymentalny. Powieść ta miała także podtytuł: *Tom II Przypadków Wojciecha Zdarzyńskiego*, gdyż stanowiła luźną kontynuację utworu *Wojciech Zdarzyński*, który Krajewski opublikował również w Warszawie w tym samym roku. Choć za sprawą trójkąta miłosnego schemat fabularny *Pani Podczaszyny* nawiązuje do *Nowej Heloizy* Rousseau, to w praktyce dzieło Krajewskiego stanowi rodzaj polemiki wobec tekstu francuskiego pisarza, bo główna bohaterka wychodzi za mąż, kierując się posłuszeństwem, a nie głosem serca. Dzieje się tak, ponieważ odrzuca zaloty zakochanego w niej starosty, aby dla dobra kraju wyjść za podczaszego, który pod jej wpływem zmienia się we wzorowego obywatela. Gdy po latach

⁵⁵ O kilku falach recepcji powieściowego dorobku Jane Austen wieloaspektowo pisze Grażyna Bystydzińska, *The Reception of Jane Austen in Poland*, [w:] *The Reception of Jane Austen in Europe*, London, New York 2007, s. 319–333, 390–393.

⁵⁶ Interesującą analizę uwarunkowań, które spowodowały, że Jane Austen wybrała taką właśnie drogę literacką, daje jej biografia przygotowana przez polską tłumaczkę i znawczynię literatury angielskiej. Patrz: A. Przedpeńska-Trzeciakowska, *Jane Austen i jej racjonalne romanse*, Warszawa 2014.

⁵⁷ Krajewski w 1763 roku wstąpił do zakonu pijarów w Podolińcu. Po ukończeniu nowicjatu studiował retorykę (1766) i filozofię (1767-1768) w Międzyrzeczu Koreckim. Od roku 1769 uczył w kolegium pijarskim w Warszawie. W 1783 roku objął stanowisko prefekta pijarskiego Collegium Nobilium w Warszawie. Rok później był już jego rektorem. Należał do najbardziej zasłużonych działaczy dla ówczesnej oświaty w Polsce. Jedną z jego pierwszych książek była *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca* (1784), będąca przeróbką francuskiej powieści H. J. Du Laurensa *Imirce, ou la fille de la nature* (1765). Podolanka zainicjowała poważny spór literacki ze względu na kontrowersję, które wywoływały podglądy J.J. Rousseau, inspirujące obydwie dzieła, ale i krytyczną ocenę dorobku polskiej literatury, którą Krajewski zawarł w swoim dziele. Por. M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 2002, s. 293.

zostaje wdową, powraca dawny absztyfikant i Podczaszyna znów przeżywa wewnętrzne rozterki. Nie mogąc wybrać między miłością a obowiązkiem wobec dzieci, popada w stan emocjonalnego rozdarcia i umiera, ale zanim to się stanie, odda swoją córkę Anielkę za żonę staroście, którego odrzuciła w młodości. Świat powieściowych postaci Krajewskiego, wyraźnie nawiązuje do figur z komedii Franciszka Bohomolca. Jednoznacznie pokazuje, że zaangażowany politycznie po stronie reformatorów pisarz wpisał swój romans w krąg dydaktycznych utworów polskiego oświecenia, gdzie bohaterowie negatywni są zacofanymi Sarmatami albo modnymi firecykami, a postać pozytywna to wzór amanta, który był „edukowany w kraju i nie odmienił ani stroju, ani ducha przodków”⁵⁸. I nic w tym dziwnego, bo protagonistka, której losy czytelnik poznaje z perspektywy jej doskonałego brata, sama jest wzorem szlachcianki, żony, matki, gospodyni i opiekunki poddanych. Jednym słowem: modna w owym czasie – a więc przyciągająca uwagę potencjalnych odbiorców – struktura romansu sentymentalnego została tu potraktowana instrumentalnie, bo użyto ją do celów moralistyczno-parenetycznych. W rezultacie w narracji i powieściowych dialogach dominuje styl rezonerski, który nie oddaje subtelności uczuć i sentymentalnego nastroju charakterystycznego dla pierwowzoru.

Wkrótce po model sentymentalnego romansu sięgnęły kobiety. Po raz pierwszy w literaturze polskiej motyw kobiecości i uczuciowego spełnienia bohaterki opracowany przez kobietę pojawił się na początku XIX wieku. Podjęły go piszące wówczas arystokratki, które przenosiły na grunt krajowy ówczesne, europejskie wzory i tendencje literackie. Jak twierdzą badaczki tego problemu⁵⁹, jako pierwsza tym tematem zajęła się wywodząca się z rodu Radziwiłłów Anna Mostowska, adaptatorka europejskich romansów, szczególnie powieści gotyckich w typie uprawianym przez jej mentorkę – angielską pisarkę Ann Radcliffe. Polska romansopisarka wydała dwa zbiory opowiadań: *Moje rozrywki* (1806) i *Zabawki w spoczynku po trudach* (1809). Zdaniem ich badaczek większość z nich to proste adaptacje francuskich lub niemieckich romansów, które przeniesiono w ukraińskie lub litewskie realia. Na tym tle wyróżnia się dwutomowa powieść historyczna Mostowskiej *Astolda, księżniczka z krwi Palemona, pierwszego księcia litewskiego, czyli nieszczęśliwe skutki namiętności. Powieść oryginalna z historii litewskiej* (1807). W jej przypadku historyczne realia służą jednak tylko atrakcyjnemu kolorytowi, na tle którego rozgrywa się nieszczęśliwy wątek romansowy, pokazujący, że

⁵⁸ M.D. Krajewski, tamże, s. 34.

⁵⁹ Patrz: G. Borkowska, M. Czerwińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 38-39.

zbyt wielkie namiętności oraz nadmierna swoboda wyrażania własnych uczuć i myśli mogą być dla kobiety destrukcyjne, bo wiodą „do społecznego ostracyzmu i osobistego nieszczęścia”⁶⁰.

Znacznie ciekawszym przykładem polskiego romansu sentymentalnego jest *Malwina, czyli domyślność serca*, powieść napisana przez księżnę Marię z Czartoryskich Wirtemberską, która została wydana w Warszawie w 1816 roku. *Malwina* została przyjęta entuzjastycznie, co potwierdzały liczne i zarazem przychylne recenzje. Szybko też uznano ją za „pierwszy wartościowy polski romans i doskonale studium psychologiczne”⁶¹. Wynikało to z wyraźnego przesunięcia punktu ciężkości, którego dokonała Wirtemberska⁶², bo w swojej powieści nie skupiała uwagi jedynie na opisie konwencjonalnego wątku miłości Malwiny i Ludomira, ale – posługując się wyrafinowanymi grammi narracyjnymi⁶³ – wzbogaciła ją o subtelne analizy przeżyć i stanów ducha bohaterów oraz wiele obserwacji obyczajowych zaczerpniętych z otaczającego ją świata⁶⁴, co nadaje jej dziełu wiarygodności. Pozwalało na to m.in. rozszerzenie czasu fabularnego powieści, który jest znacznie dłuższy niż roczny czas akcji i obejmuje nawet dzieciństwo niektórych bohaterów. Aby pogodzić te dwie perspektywy, autorka opowiada o opisywanych wydarzeniach poprzez pierwszoosobowego narratora, zewnętrznego wobec świata przedstawionego, który nie ukrywa swojego subiektywizmu, stosunku do świata, niekiedy także płci (świadczą o tym żeńskie formy czasownikowe), a od czasu do czasu podejmuje dialog z czytelnikiem. Jednocześnie jednak w tok narracji wyplatane są listy bohaterów, którzy informują o swoich dokonaniach, przemyśleniach i odczuciach. Dzięki tym wszystkim zabiegom autorka prezentuje wiele punktów widzenia, wzbogaca psychologię swoich bohaterów, rozbudowuje tło obyczajowe i komplikuje akcję, a w ramach konsekwentnie tworzonej symboliki dwoistości⁶⁵ wprowadza m.in. motyw rozdzielonych w dzieciństwie braci-bliźniaków, co prowadzi do serii pomyłek i

⁶⁰ Tamże, s. 39

⁶¹ *Z kręgu Marii Wirtemberskiej. Antologia*, teksty z rękopisów wybrała, opracowała i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978, s. 47.

⁶² Świadczy o tym m.in. fakt, że w rękopisie romans nosił konwencjonalny tytuł *Malwina i Ludomir*, a w wersji drukowanej ukazał się jako *Malwina, czyli domyślność serca*. Nowy tytuł przesunął - jak się wydaje - akcenty ważności z romansowych dziejów dwojga kochanków na programową pochwałę intuicji. W ten sposób autorka mocno odeszła od swojego francuskiego wzorca - *Malwiny* Zofii Cottin (1800), znanej i popularnej na początku XIX wieku pisarki.

⁶³ Patrz: E. Szary-Matywiecka, „*Malwina*”, *czyli głos i pismo w powieści: część II*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 2, s. 3-16.

⁶⁴ Z tego powodu *Malwinę* można nawet odczytywać jako powieść z kluczem. Patrz: A. Aleksandrowicz, *Preromantyczna domyślność serca*, [w:] *Wobec romantyzmu: studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamacińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk, M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 140-156.

⁶⁵ Patrz: E. Szary-Matywiecka, „*Malwina*”, *czyli głos i pismo w powieści*, Warszawa 1994.

rozmaitych zawirowań między bohaterami. Ostatecznie jednak wszystko kończy się dobrze i fabułę wieńczy optymistyczna i uogólniająca wizja szczęścia pary zakochanych:

W Malwiny zaś sercu ni czas, ni lata nie odmieniały tej powabnej, wyłącznej miłości, która z pierwszym rzutem oka w sercu jej była się wszczyła dla Ludomira; równie takżo niezmiennie i do końca życia od niego była kochaną tą miłością, której wdzięki ujmujące życie, świat, każdy dzień, każdą godzinę czarującym napęlniają szczęściem [...] ⁶⁶.

Jednym słowem, Wirtemberska poprzez swój romans wykreowała pierwszy na polskim gruncie model nowoczesnej powieści obyczajowo-psychologicznej ⁶⁷, w którym istotną rolę odgrywa wzrastające w protagonistce rozczarowanie do przedmiotu jej miłości ⁶⁸. Na dodatek napisała swój tekst po polsku, co sama traktowała jako rodzaj manifestacji w czasach, gdy w jej otoczeniu zaczytywano się we francuskich romansach, a także rozmawiano i pisano głównie po francusku ⁶⁹.

Interesujący wydaje się również wyraźnie zarysowany w *Malwinie* konflikt między naturą a cywilizacją, ujęty w duchu nauk Rousseau. Z tego względu powieściowy świat wsi jest waloryzowany dodatnio i zasadniczo różni się od świata wielkiego miasta, czyli Warszawy. Tam bowiem pełno jest karet i hałasu, a wszyscy są w ruchu. W tym tłumie nikt nie pamięta nawet swoich imion, dominuje konwenans, a najważniejsze jest złożenie biletu wizytowego na tacy służącego. Tytułowa Malwina jako typowa bohaterka sentymentalna, a więc szczerza, niewinna i prostolinijna, w mieście czuje się źle. Dlatego większość czasu spędza na wsi wśród ludu, którego przedstawiciele są w powieści portretowani konwencjonalnie, ale poważnie, bez stylizacji satyrycznych i karykaturalnych.

⁶⁶ M. Wirtemberska, *Malwina czyli domyślność serca*, Kraków 1925, s. 82.

⁶⁷ W 1965 m.in. w kontekście *Malwiny* pisał o tym już Kazimierz Budzyk: „Przynajmy sprawiedliwość autorce: *Malwina* stała się w jej rękach przysłowiowym jajkiem Kolumba, utworem nie tylko o problemach współczesności, co powieścią po raz pierwszy współczesną”. Patrz: K. Budzyk, *Sytuacja „Malwiny” w powieściopisarstwie polskim*, „Prace Polonistyczne” 1965, s. 20.

⁶⁸ Pisze o tym m.in. Alina Witkowska, która we *Wstępie* do opracowania Biblioteki Narodowej powieści Kropińskiego i Bernatowicza podkreśla, że moment wydania *Malwiny* to czas narodzin na ziemiach polskich nowożytnego romansu. Patrz: A. Witkowska, *Wstęp*, [w:] *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971, s. XVI.

⁶⁹ Autorka sama zresztą objaśniła swój cel w przedmowie powieści: „Nie ma ona innej zalety nad tę, że w ojczywym języku pierwszym jest w tym rodzaju romansem [...]; będąc pierwszym, może wzbudzić ciekawość; przebiegającym te kart kilka przypomni, że nie ma tego rodzaju pisma, do którego język polski nie byłby zdolnym; wtedy to, co moja chęć dobra nastęrczyć chciała, wyższa czyja umiejętność dokona.” Patrz: M. Wirtemberska, *Malwina czyli Domyślność serca*, s. 3.

⁶¹ F. Bernatowicz, *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających przez F.B. zebrane*, Warszawa 1820.

Następna, jedna z ciekawszych, próba wykorzystania sentymentalnego wzorca przez polskich pisarzy to *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających przez F.B. zebrane*, romans listowny Franciszka Bernatowicza⁷⁰, wydany w Warszawie w 1820 roku. W tym przypadku osnowę fabuły stanowią „namiętne i występne” dzieje miłości Władysława i Klary, które z powodu rozmaitych przeszkód (stanowych, majątkowych, wyznaniowych oraz niejasno umotywowanego „ślubu” kochanka), kończą się samobójstwem protagonisty i śmiercią jego partnerki na grobie ukochanego. Autor, występujący w powieści jako wydawca listów kochanków i innych osób z nimi korespondujących, kończy jednak fabułę formułą preromantyczną – wizją duchowego połączenia kochanków w innym świecie. Pierwsi krytyczni interpretatorzy tej powieści nie mieli wątpliwości, że nawiązuje ona jednocześnie zarówno do wzorca J. J. Rousseau, jaki J. W. Goethego⁷¹, bo podtrzymuje fikcję wydawcy i autentyczności listów, upodabnia protagonistę do Wertera, a narracja ma charakter liryczny, co nadaje tekstowi cech „czulej opowieści”. Jednocześnie jednak pojawia się w niej rozwinięta intryga awanturczo-przygodowa, którą uzasadnia „historyczny” koloryt lokalny, bo akcję swojej powieści Bernatowicz osadził i w XVI wieku. Tym sposobem autor wpisał modną „kronikę serc” w patriotyczny program obozu rodziny Czartoryskich, z którą był związany. Z dzisiejszej perspektywy ta konstrukcyjna hybrydyczność powieści Bernatowicza – łącząca cechy poetyki romansu sentymentalnego z (w tym w przypadku) elementami powieści historycznej - po raz kolejny pokazuje, że jest ona stałym wyróżnikiem polskich powieści o uczuciach od momentu jej narodzin, a – co będą w niniejszej rozprawie wykazywał – dotyczy także w różnym stopniu tych powieści, które zostały napisane po 1989 roku. Warto także odnotować, że wraz z tą powieścią do polskich opowieści o uczuciach i namiętnościach wkraczają wątki melodramatyczne, które w dalszych etapach rozwojem literatury popularnej będą odgrywać coraz ważniejszą rolę w tego typu utworach.

Z obozem rodziny Czartoryskich związany był także Ludwik Kropiński⁷², który jako były żołnierz i wiodący dostatnie życie obywatel ziemski z ambicjami literackimi w

⁷¹ Tak m.in. pisał Konstanty Wojciechowski, który jednak potraktował powieść Bernatowicza przede wszystkim jako pierwszy objaw werteryzmu w Polsce. Patrz: K. Wojciechowski, *Bernatowicza „Nierozsądne Śluby” jako pierwszy objaw werteryzmu w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 3, s. 208-223.

⁷² Ludwik Kropiński (1767-1844) był żołnierzem i szlachcicem, wiodącym dostatnie życie obywatela ziemskiego. Uczestniczył w wojnie 1792 roku, broniąc ideałów Sejmu czteroletniego. Walczył także w insurekcji kościuszkowskiej. W armii Polski niepodległej dosłużył się stopnia pułkownika. Twórczość literacką traktował jako prywatną rozrywkę. Jego mecenasem był dwór Czartoryskich, z którym związał się

1824 opublikował swoją powieść epistolarną pt. *Julia i Adolf, czyli Nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru*. Ta stylizowana na sentymentalny romans opowieść ukazała się w atmosferze skandalu, bo autor – jak twierdzą znawcy przedmiotu⁷³ – bez powodu w przedmowie oskarżył Bernatowicza o plagiat. W swoim utworze Kropiński, podobnie jak Bernatowicz, zgodnie z regułami gatunku przedstawił historię fikcyjnych kochanków – dziedziczki możnego rodu Tęczyńskich i ubogiego szlachcica. Autor – narrator w krótkim *Wstępie* opowiada najpierw dzieje nastoletniej Julii do momentu jej osierocenia, kiedy już wiadomo, że jej rodzice życzyli sobie, aby poślubiła Zdzisława, księcia siewierskiego. Jednak dalsze perypetie, które czytelnik poznaje poprzez listy pisane przez Julię, Kamillę (siostrę Zdzisława), Adolfa oraz jego przyjaciela Mirosława, powodują, że na drodze zakochanych stają racje stanowe, majątkowe oraz ostatnia wola zmarłej matki protagonistki. Kochankowie cały czas w swoich listach piszą o przeszkodach i zakazach, doprowadzając do pogłębienia rozkoszy cierpienia oraz bólu i smutku, które są miłe ich sercom. Choć zdają sobie sprawę, że nie spełnią swojej „występnej miłości”, to – jak bohaterowie Rousseau – czerpią rozkosz i szczęście z pielęgnowania poczucie winy i grzechu. Ostatecznie zgodnie z wzorcem z *Cierpień młodego Wertera* Adolf popełnia samobójstwo, a w kilka miesięcy później rozpaczająca Julia również rozstaje się z życiem. Dopiero wspólna mogiła łączy ciała kochanków. Kropiński zadbał więc o to, aby jego dzieło w pełni wpisywało się w dość konwencjonalną, ale modną w jego czasach koncepcję powieści jako kroniki uczuć, w której główną rolę odgrywają bezpośrednie wyznania bohaterów dotyczące ich uczuć i stanu duszy oraz opisy scenerii poddane silnej liryzacji i utrzymane w nastrojowej tonacji. Zaś zgodnie z sentymentalną koncepcją życia kochanków sens nadaje nieszczęśliwa miłość, która na Ziemi nie może być spełniona wskutek licznych przeszkód i przeciwności, ale autor w zgodzie z preromantycznymi wzorami buduje także perspektywę szczęścia doskonałego kochanków, gdy dojdzie do ich złączenia w pozaziemskim świecie.

Tak więc początki powieści obyczajowo - psychologicznej, które tutaj zarysowałem na przykładzie najważniejszych utworów w skali europejskiej i polskiej, pokazują, że już wtedy powstał podstawowy zestaw konwencji i motywów literackich oraz chwytów konstrukcyjnych, które pisarze i pisarki wykorzystywali w kolejnych epokach procesu historycznoliterackiego, dostosowując je do własnych potrzeb lub odwołując się do nich

na długie lata. Tam nawiązał kontakty z autorami z nurtu sentymentalnego. Patrz: A. Witkowska, tamże, s. IV-V.

⁷³ Ten konflikt literacki szeroko omawia Alina Witkowska we *Wstępie* do opracowania *Polski romans sentymentalny*, s. XX-XXVI.

jako żywej tradycji w sytuacji zmieniających się oczekiwań czytelniczych i uwarunkowań społeczno-kulturowych. Tu od razu warto zauważyć, że na te przemiany niewątpliwie miały wpływ narodziny i rozwój kultury popularnej, do czego doszło w trakcie XIX wieku. W efekcie zabawy literackie o charakterze elitarnym i salonowym, z którymi twórcy i odbiorcy – w tym także romansów sentymentalnych – mieli głównie do czynienia jeszcze w okresie Oświecenia, w epoce rewolucji przemysłowej w wyniku rozwoju druku i prasy masowej zostały poddane na szeroką skalę działaniom rynku i komercji, bo z jednej strony wykształciła się grupa zawodowych pisarzy i pisarek⁷⁴, a z drugiej pojawił się poszerzający się krąg czytelników nie tylko z klas uprzywilejowanych. To zaś spowodowało nacisk na podnoszenie atrakcyjności oferowanych czytelnikom powieści, a jednocześnie dążenie do uproszczeń i schematyzacji konstrukcyjnych, aby zawarte w nich treści były czytelne nie tylko dla wyrobionych czytelników, ale i tych, dla których najważniejsza była ich warstwa emocjonalna. Tymi problemami zajmę się jednak już w kolejnej części tego rozdziału.

2.2. Romantyczna ekspresja kobiet

Choć w Polsce romantyzm kojarzy się przede wszystkim z twórczością mężczyzn, to we Francji, która w XIX wieku była jeszcze niepodważalną europejską stolicą kultury, skąd promieniały nowe idee i prądy filozoficzno-literackie, za główną propagatorkę terminu „romantyzm” uważa się Madame de Staël (naprawdę: Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein), która w swojej książce *O Niemczech* (1813) odróżniła pierwiastek romantyczny od klasycznego, wzywała twórców do większej szczerości, a także zachęcała ich do otwarcia się na literaturę obcą, głównie niemiecką. Działo się to w czasie, gdy w Paryżu druk i przemysł wydawniczy przechodziły właśnie rewolucję technologiczną, zakładano wielkie dzienniki literackie i filozoficzne, rosły nakłady i sprzedaż gazet, a wielkie wpływy polityczne miały salony literackie, skupiające ludzi o podobnych poglądach⁷⁵. Zanim jednak do tego doszło, Madame de Staël wywołała wielkie poruszenie, gdy w 1788 roku entuzjastycznie propagowała dzieła Jana Jakuba Rousseau, który we Francji często jest uważany za ojca romantyzmu. Jako

⁷⁴ Jak podaje Karol Estreicher, XIX-wieczny historyk literatury polskiej, w latach sześćdziesiątych XIX stulecia można mówić o blisko pięciuset autorkach, uprawiających w tym czasie różne gatunki piśmiennictwa na ziemiach polskich. Patrz: G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s.69.

⁷⁵ Patrz: J. Adamski, *Historia literatury francuskiej. Zarys*, Gdańsk 2000.

powieściopisarka napisała też dwa bardzo popularne w jej czasach teksty: powieść epistolarną *Delfina*⁷⁶ (1802) oraz pierwszą powieść feministyczną *Korynna* (1807). Obydwie zawierały portrety nowoczesnych kobiet Zachodu z początku XIX wieku⁷⁷.

W tym miejscu warto zauważyć, że działająca w tym samym czasie Łucja Rautenstrauchowa, pierwsza polska tłumaczka *Korynny* jest także autorką oryginalnych powieści sensacyjno-miłosnych: *Emmeliny i Arnolfa* (1821), *Ragana, czyli Płochości* (1830) oraz *Przeznaczenia* (1831). We wszystkich tych dziełach – podobnie jak w utworach wspomnianej już Mostowskiej – znajdziemy opisy katastrof, które powodują kobiety ulegające namiętnościom. Nowościami, które można dostrzec w tekstach polskiej pisarki, są miejsca ich akcji, bo Rautenstrauchowa z chęcią umieszcza je na litewskiej wsi lub w Galicji, choć jednocześnie świat przedstawiony stylizuje w duchu literatury gotyckiej, tak jak to robili Matthew G. Lewis w *Mnichu* czy Ann Radcliffe w *Italczyku*⁷⁸.

Jednak to nie Madame de Staël, a George Sand (naprawdę: Amantine Aurore Lucine Dupin, primo voto Dudevant), córka arystokraty i dziewczyny z ludu, przez całe życie pisząca pod męskim pseudonimem, choć czytelnicy szybko się dowiedzieli, że kupują powieści kobiety, miała największy wpływ na wyobrażenie odbiorców i twórców literatury o pisarstwie kobiet w I połowie XIX wieku⁷⁹. Stało się tak, bo już w momencie debiutu weszła nie tylko we Francji do kanonu literackiego swoich czasów, a ponadto traktowała pisanie książek i artykułów jako działalność zawodową. W momencie debiutu, gdy opublikowała powieść *Indiana* (1831), objawiła się publiczności jako feministka, która demonstracyjnie chodziła w męskich strojach, ale także w swojej powieści krytykowała instytucję małżeństwa, podejmując temat opresji kobiety poddanej władzy męża i dając jej prawo do marzenia o niezależności. W kolejnych powieściach ten bunt bohaterek narastał i

⁷⁶ Jej odbiór na gruncie polskim nie zawsze jednak był przychylny. Klementyna Tańska-Hoffmanowa w swojej powieści pt. *Karolina* (1839) sugerowała wręcz deprawujący wpływ jej lektury na młodych arystokratów, bo uważała, że francuskie romanse działają demoralizująco na czytelników. Patrz: G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Polskie pisarki od średniowiecza do współczesności*, s. 45.

⁷⁷ W całości na język polski przetłumaczona została tylko *Korynna, czyli Włochy*. Przekład Łucji Rautenstrauchowej i Kazimierza Witte ukazał się w 1853 roku. Natomiast polskie tłumaczenia fragmentów *Delfiny* publikowano jedynie w prasie literackiej. Dokładnie ten problem zbadała Zofia Sinko, analizując recepcję tekstów literackich, teoretycznoliterackich i filozoficznych Madame de Staël w polskim kręgu intelektualnym na początku XIX wieku. Patrz: Z. Sinko, *Polska recepcja twórczości pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 45-94.

⁷⁸ Patrz: G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, s. 45-46.

⁷⁹ Odwołuję się tu do ustaleń Katarzyny Nadany-Sokołowskiej, która pisała o wizerunku George Sand w kulturze polskiej oraz Beatrice Didier, francuskiej biografki pisarki. Patrz: K. Nadana-Sokołowska, *George Sand: kanonizacja, dekanonizacja i rekanonizacja w literaturze francuskiej a wizerunek pisarki w kulturze* [w:] *Literatura. Kanon. Gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, E. Kamola, M. Bulińska, Gdańsk 2016, s. 40-48. Por. B. Didier, *L'écriture-femme*, [w:] eadem, *Georg Sand écrivain „Un grand fleuve d’Amérique”*, Paris 1998.

był bardziej świadomy. Krytyka nie dotyczyła już tylko tradycyjnego modelu małżeństwa, ale również modelu miłości romantycznej, który zdaniem Sand prowadził do uprzedmiotowienia kobiet. Ponieważ kochanka Chopina pisała dużo (wydała ponad 90 powieści, napisała 5 tomów pamiętników, opublikowała kilka tysięcy artykułów oraz sporządziła ogromną liczbę listów, które po jej śmierci zebrano w 26 tomach), to z biegiem czasu, głównie po wyjeździe na prowincję, zainteresowała się także innymi tematami społecznymi (m.in. kwestią robotniczą, religijną, chłopską i regionalną), które przesłaniały tematykę feministyczną, choć nadal w jej tekstach pojawiały się mniej lub bardziej subtelne portrety kobiet poddanych różnym formom społecznej opresji. Wg Beatrice Didier, jednej z najwnikliwszych biografek autorki *Walentyny* (1832), Sand dążyła do tego, aby opisać świat w całym jego skomplikowaniu. Tak więc postawiła przed sobą zadanie podobne do tego, którego później podjął się Honoré de Balzac, gdy swoje powieści komponował w cykl *Komedii ludzkiej*. Z tego względu również w jej dorobku odnajdziemy różne typy powieści ze względu na rodzaj narracji (pierwszoosobowe, trzecioosobowe, epistolarne) i podejmowaną tematykę (od powieści obyczajowej i psychologicznej, poprzez społeczną i inicjacyjną, aż do historycznej i pastoralnej).

Choć generalnie pisarka dążyła do realizmu w ujmowaniu podejmowanego tematu, to jednak zwykle wzbogacała tę poetykę o elementy idealizujące, a nawet mitologizujące niektóre aspekty społecznej rzeczywistości. Powieści Sand przez cały okres jej działalności pisarskiej cieszyły się dużą poczytnością (najdłużej powieści pastoralne) i działały inspirująco na twórczość innych pisarzy i pisarek, w tym i Polek, które chciały się realizować na polu literatury. Jednak z biegiem czasu jej dorobek zaczął tracić blask. Zdaniem badaczy jej fenomenowi pisarskiego przyczyniła się do tego sama Sand, bo pisała zbyt dużo, co w społecznym odbiorze kojarzyło się z kobiecą grafomanią, a jednocześnie w dyskusjach z innymi pisarzami przyznawała, że nie przykładła zbyt wielkiej wagi do konstrukcji swoich dzieł, choć jej rękopisy świadczą o potrzebie dużej kontroli nad efektami pracy nad tekstami.

W rezultacie pod koniec XIX wieku krytycy Sand doprowadzili do tego, że jej twórczość była traktowana jako pozbawiona głębi, a jednocześnie egzaltowana i przegadana⁸⁰. Ponieważ tajemnicą poliszynela było nie tylko dla francuskiej publiczności literackiej, że często zmieniała kochanków, w pewnym momencie stała się symbolem

⁸⁰ Ten sposób postrzegania kobiecej twórczości literackiej nie tylko w kontekście George Sand i nie wyłącznie w XIX wieku formułowano w stosunku do wielu pisarek zarówno ze strony krytyków, literaturoznawców, jak i pisarzy. Wnikliwie pisze o tym Krystyna Kłosińska, rekonstruując obraz kobiety autorki. Patrz: K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 87-112.

kobiety upadłej, a dla niektórych wręcz biblijnej ladacznicy. Z tych wszystkich powodów jej sława zgasła, a twórczość przestała ekscytować i właściwie została zapomniana, choć współcześnie, także w Polsce, pamięć o Sand wraca, ale najczęściej w kontekście jej wspólnego życia z Fryderykiem Chopinem⁸¹.

Z dzisiejszej perspektywy jedno jest pewne: Sand niewątpliwie wniosła do europejskiej kultury literackiej nowy temat – feministyczne spojrzenie na świat. W ten sposób autorka *Indiany* wyraźnie rozszerzyła gamę wątków i tematów w książkowych opowieściach o uczuciach, które weszły do kanonu tego typu pisarstwa i – jak dość łatwo można zauważyć – nadal z chęcią są wykorzystywane.

Pierwszym przykładem literackiej inicjacji pod wpływem George Sand na ziemiach polskich w XIX wieku były działalność i dorobek Narcyzy Żmichowskiej, uważanej za jedną z prekursorów polskiego feminizmu. Ta dobrze wykształcona guwernantka, która pracowała w rodzinie hrabiów Zamoyskich, przeżyła wielką zmianę, gdy razem z pracodawcami w 1838 roku wyjechała do Paryża, gdzie pod wpływem lewicującego brata Erazma rozpoczęła studia w tamtejszej Biblioteque Nationale i uczęszczała na posiedzenia Akademii Francuskiej. Wtedy też zapoznała się z twórczością George Sand, która zrobiła na niej wielkie wrażenie. W rezultacie po powrocie do kraju Żmichowska została „ekscentryczką”: bez skrępowania wypowiadała swoje poglądy i publicznie paliła cygara, co było bardzo źle postrzegane. Choć wchodziła w spory z pracodawcami, to dzięki solidnemu wykształceniu, jako nauczycielka domowa, szybko znajdowała nowych pracodawców, ale jednocześnie już dość często jeździła do Warszawy, gdzie weszła w krąg środowiska intelektualnego i zaczęła publikować swoje artykuły i pierwsze teksty literackie, a po kilku latach utworzyła nieformalne kółko Entuzjastek, skupiające warszawskie emancypantki, które działały – wbrew patriarchalnej tradycji – poza konspiracją i etosem martyrologicznym⁸². Współczesne badania listów pisarki i jej dorobku literackiego wskazują na orientację lesbijską Żmichowskiej, choć jej najbliższe otoczenie próbowało to ukrywać⁸³, a i dziś nie wszyscy tę konstatację uznają za pewną⁸⁴.

⁸¹ Przekładem tego typu filmowego powrotu historii George Sand jest polski dramat biograficzny Jerzego Antczaka pt. *Chopin. Pragnienie miłości* z 2002 roku, opowiadający o losach miłości Fryderyka Chopina do francuskiej pisarki oraz skomplikowanych relacjach między parą zakochanych a jej dziećmi, który odniósł duży sukces zarówno w Polsce, jak i wielu innych krajach europejskich i USA.

⁸² Szeroko na ten temat pisze Grażyna Borkowska, poddając z perspektywy feministycznej analizie działalność i twórczość polskich literatek zachowujących się jak cudzoziemki w stosunku do patriarchalnej tradycji literackiej na krajowym rynku. Patrz: G. Borkowska, *Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 46-54.

⁸³ R. Kulpa, B. Warkocki, *Poszukiwanie lustra. Z Izabelą Filipiak o lesbijskich i literaturze lesbijskiej rozmawia Queerujący Podmiot Pytający*, „Ha!art” 2003, nr 1(14), s. 118-121.

W 1846 roku wydała *Pogankę*, jedyną jej ukończoną powieść romantyczną, którą młodopolski badacz Maurycy Mann uznał za paraboliczną autobiografię autorki. Wg niego Żmichowska w swojej powieści ukrywa się pod postacią Beniamina, kochanka protagonistki⁸⁵. *Pogankę*, której fabułę – jak w niemieckiej Rahmennovelle – przedstawia wspomniany już konkretny bohater podczas spotkania z przyjaciółmi przy kominku, można także odczytać jako rodzaj filozofującego moralitetu o pogańskich czasach, kiedy dobro i zło nie były jeszcze ostro rozdzielone, przy czym – jak uważa Grażyna Borkowska – najciekawsza jest postać Aspazji, głównej heroiny, której:

Przed Żmichowską polska literatura nie miała: pięknej, inteligentnej, władczej, amoralnej, egoistycznej (...). Skąd się wzięła Aspazja? Pierwszym jej źródłem jest oczywiście doświadczenie biograficzne autorki, jej burzliwy romans z Pauliną Zbyszewską, drugim zaś literatura⁸⁶.

I w tym przypadku jednym ze źródeł inspiracji była niewątpliwie feministyczna i kosmopolityczna twórczość George Sand, choć Żmichowska pamiętała także o obowiązkach patriotycznych. Z tego powodu, w swojej „otwartej”⁸⁷ powieści, wartościom, którym hołdowała otaczająca protagonistkę międzynarodowa socjeta, autorka przeciwstawiła cnoty narodowe i zbudowała wzorcowy stereotyp ubożego życia w szlacheckim dworku, gdzie główną rolę odgrywa matka Beniamina-narratora jako figura Matki-Polki⁸⁸. Tym sposobem zaczęła budować powieściowy most między romantycznym indywidualizmem a pozytywistycznym poczuciem społecznego obowiązku artysty i członka porozbiorowej wspólnoty polskiej. W pełni rozwinęły to zadanie jej następczyni.

⁸⁴ Na przykład Ursula Phillips formułuje otwartą i płynną interpretację poglądów i twórczości Żmichowskiej poprzez wykorzystanie rozmaitych, wzajemnie się uzupełniających i oświetlających teorii badawczych oraz najnowszych narzędzi krytyki feministycznej. Zamierzeniem autorki jest uniknięcie jakichkolwiek schematyzacji. Podobny cel przyświeca jej podczas analizowania biografii i autorki *Poganki*. Z dużą nieufnością odnosi się do jej lesbianizmu, traktując go jako jedną z wielu możliwości interpretacyjnych. Inspirując się teorią Judith Butler, interpretuje orientację seksualną jako jeden ze zmiennych czynników kształtowania się ludzkiej osobowości. Patrz: U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, Warszawa 2008.

⁸⁵ Patrz: M. Mann, „*Poganka*” *Narcyzy Żmichowskiej. Geneza, źródła, artyzm i idea utworu*, Warszawa 1916.

⁸⁶ Patrz: G. Borkowska, *Wstęp*, [w:] N. Żmichowska, *Poganka*, BN 1121, Wrocław 2013, s. XIV.

⁸⁷ Wg Grażyny Borkowskiej narracyjna „otwartość” *Poganki* polega na zawieszaniu ostateczności sądów, co stoi w sprzeczności z autorytetem moralnym opowiadającego, charakterystycznym dla prozy pozytywistycznej. Wyjątkową pozycję Żmichowskiej wśród typów prozy XIX wieku ujmuje autorka *Cudzoziemek*, sięgając nawet po formułę „ekscentryczności”, co pozwala jej umieścić dorobek literacki Żmichowskiej obok Irzykowskiego i autorów „postmodernizmu”. Por. G. Borkowska, *Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 56-65.

⁸⁸ Patrz: G. Borkowska, M. Czerwińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, s. 61-62.

2.3. Powieść – instrument walki i wiwisekcji

Zdaniem Katarzyny Nadany-Sokołowskiej, współczesnej badaczki życia i twórczości Sand, lektura powieści francuskiej pisarki mogła mieć charakter swoistego objawienia dla niektórych młodych kobiet, które w okresie romantyzmu rozpoczynały karierę literacką. W tym kontekście wymienia nie tylko wspomnianą już Łucję Rautenstrauchową i Narcyzę Żmichowską, ale także Walerię Marrene-Morzkową czy Elizę Orzeszkową. Uczona przekonuje, że to zjawisko nie dziwi, bo choć część znanych literatów wypowiadała się krytycznie o niektórych literackich dokonaniach Sand, to jednak wielu z nich uległo urokowi literatki i doceniało jej pisarstwo. Wśród tych ostatnich wymienia się m.in. Balzaka, Flauberta, Dostojewskiego i Turgieniewa⁸⁹. Z kolei młoda Eliza Orzeszkowa zalicza wręcz Sand do grona powieściowych reformatorów, którzy poprzez swoje dzieła wyrażali ducha epoki:

Pierwszymi powieściopisarzami przedstawiającymi życie nie fantastyczne, nie podobłoczne albo piekielne, ale ziemskie, rzeczywiste, łączącymi w dziełach swoich piękno formy z pięknnością myśli i celu byli we Francji Wiktor Hugo i George Sand. Ciekawym jest przypatrywanie się, jak ci dwaj bez zaprzeczenia genialni autorowie sami byli zrazu podlegli niezupełnie jeszcze zdezonizowanej przez rozum wyuzdanej fantazji. Dostyc jest porównać pierwsze ich dzieła z późniejszymi, mianowicie z ostatnimi – aby dojrzeć postęp, jaki przez czas ubiegły między zrodzeniem się jednych i drugich uczynił nastrój ogólny. Ludzie tacy jak Wiktor Hugo i George Sand umieją wsłuchiwać się w ducha swego czasu; tacy autorowie jak oni są właśnie owymi przedstawicielami potrzeb i pragnień ogółu, którzy najlepiej uwydatniają swoją epokę⁹⁰.

Orzeszkowa, podobnie jak Sand, w swoich utworach literackich krytykowała sposób kształcenia dziewcząt⁹¹. W artykułach publicystycznych oraz programowych

⁸⁹ Patrz: K. Nadana-Sokołowska, *George Sand: kanonizacja, dekanonizacja i rekanonizacja w literaturze francuskiej a wizerunek pisarki w kulturze*, s. 42.

⁹⁰ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, [w:] eadem, *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław – Kraków 1959, s. 32.

⁹¹ Eliza Orzeszkowa (1841-1910) z XIX-wiecznym systemem oświaty dla dziewcząt zetknęła się w latach 1852-1857, gdy kształciła się na pensji sakramentek w Warszawie. Tam w 1855 roku poznała pensjonarkę Marię Wasiłowską, późniejszą Marię Konopnicką. Wspólne zainteresowania literackie scementowały ich przyjaźń na całe życie. Już jako mężatka wróciła do pensjonarskich marzeń o uszczęśliwieniu wsi. Dlatego ze szwagrem założyła w Ludwinowie szkołę wiejską. W 1862 roku Orzeszkowa przebywała dłuższy czas w Warszawie, gdzie pod wpływem patriotycznych kazań rabina Markusa Jastrowa podjęła hasło asymilacji polskich Żydów. Po powrocie do Ludwinowa przybywała tam podczas powstania styczniowego, wspierając powstańców w służbach pomocniczych. Jako pisarka zadebiutowała w 1866 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” nowelą *Obrazek z lat głodowych*. Przychylna reakcja krytyków i redakcji „Tygodnika Ilustrowanego” na literacki debiut zachęciły młodą pisarkę do zintensyfikowania działań. Orzeszkowa podjęła współpracę z kilkoma czasopismami, w których zaczęła udzielać się jako publicystka. W artykułach, nowelach i powieściach poruszała problemy aktualne: sprawy wychowania domowego i wykształcenia kobiety, miłości, małżeństwa i życia rodzinnego, przyczyny i trudności przeprowadzenia rozwodu, sytuację

walczyła również o prawa kobiet, żądając dla nich m.in. dostępu do nauki, studiów uniwersyteckich i zatrudnienia, czym zyskała nawet miano pierwszej polskiej feministki. Tak samo jak Sand pracowała nad sobą z dużym samozaparciem, wyznaczając ścisły reżim godzin przeznaczonych codziennie na samokształcenie. Orzeszkowa, szlachetnie urodzona dama, była także buntowniczką i prowokatorką, która swoimi romansami wywoływała skandale, ale zarazem była powszechnie ceniona i szanowana za życia. Wyrazem tego była dwukrotna nominacja do Nagrody Nobla (1905 i 1909), której ostatecznie nie otrzymała.

Jednak, podobnie jak jej koledzy pozytywiści, także wsłuchiwała się w ducha swojego czasu i m.in. poprzez powieści wyrażała pozytywistyczny program. Stąd, choć pisała również o losie, problemach i emocjach kobiet, to ujmowała je już z nowej perspektywy: społecznej i utylitarnej, a więc takiej, w której życie człowieka pokazywane jest w kontekście mechanizmów określających jego szanse, możliwości i ograniczenia. Ten wymiar społecznej i literackiej działalności najwybitniejszych polskich pisarek XIX wieku dostrzegali także wpływowi wówczas polscy krytycy, na czele z Piotrem Chmielowskim⁹².

W pierwszej fazie rozwoju polskiego pozytywizmu krzewieniu emancypacyjno-feministycznych podglądów autorek najlepiej chyba służyła powieść tendencyjna (powieść z tezą)⁹³, w której świat przedstawiony i sposób rozwijania narracji podporządkowane są przyjętym przez autora założeniom ideologicznym lub politycznym, aktualnym w danym czasie. W rezultacie bohaterowie są szablonowi: dobrzy lub źli, fabuła jest zredukowana do ciągu epizodów, a głównym zadaniem tego gatunku staje się wychowywanie społeczeństwa, wskazywanie mu dróg rozwoju i obnażanie błędów grupy rządzącej. W *Marcie Orzeszkowej* (pierwotnie opublikowanej na łamach „Tygodnika Mód i Powieści” w 1873 i w tym roku wydanej w postaci książkowej) na pierwszy plan wysuwa się postulat emancypacji kobiet, podkreślona jest nierówność płci, brak opieki państwa i szkolnictwa zawodowego dla kobiet oraz zbyt niskie płace dla nich. Wszystko to powoduje, że nieprzygotowana do samodzielnego utrzymywania się Marta Świcka, powieściowa protagonistka, po nagłej śmierci męża traci podstawy bytu i po wielu próbach samodzielnego życia w desperacji rzuca się pod koła omnibusa.

społeczną kobiety niezamężnej, sprawę pracy zawodowej kobiet, emancypację kobiet oraz los nieślubnego dziecka. Taki charakter miał jej głośny tekst publicystyczny zatytułowany *Kilka słów o kobietach* (1870).

⁹² Choć Chmielowski w swoich ocenach zwykle mieścił się w patriarchalnej gamie wartości swojej epoki, to doceniał wagę kwestii kobiecej i wkład polskich pisarek w dyskurs społeczno-literacki. Patrz: D. Kalinowski, *Piotr Chmielowski a kwestia kobieca*, [w:] *Szkice językoznawcze i literaturoznawcze*, red. A. Kiklewicz, K. Chruściński, Słupsk 2002, s.131-144.

⁹³ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1999, s. 111-128 albo J. Barczyński, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976.

Od razu warto zauważyć, że istotną zasługą Orzeszkowej i innych pisarzy-pozytywistów jest wprowadzenie do powieściowych fabuł nowego typu bohaterek: przedstawicielek klas pracujących, które próbują lub muszą sobie radzić samodzielnie w życiu społecznym, choć nie zawsze są do tego przygotowane. Ten motyw wraca nawet w najdojrzałszych powieściach Orzeszkowej. Choćby w sztandarowym *Nad Niemnem* (powieść napisana w latach 1886-87. W druku ukazała się w 1887 w „Tygodniku Ilustrowanym”, a następnie w wydaniu książkowym w roku 1888), gdzie czytelnik poznaje całą plejadę bohaterek na różnych szczeblach życia społecznego, które próbują lub już znalazły swoje miejsce na ziemi⁹⁴. Choć ta pozytywistyczna epopeja odsłania wiele warstw znaczeniowych, to literaturoznawcy⁹⁵ szybko zauważyli w powieści wpływy sentymentalizmu i pojmowania natury, które upowszechnił J.J. Rousseau. Orzeszkowa, bowiem poprzez fabułę podkreśla, że „prosty lud” żyje harmonijnie z przyrodą. Choć schłopiali Bohatyrewiczowie nie mają wykształcenia i nie wysyłają swoich dzieci do miejskich szkół, to jednak nie brakuje im naturalnej mądrości, a autorka ceni ich wyżej niż przedstawiciele klas ziemiańsko-arystokratycznych (Emilia, Zygmunt, Kiryło). W ten sposób pisarka zwraca uwagę na niebezpieczeństwo odcięcia się od korzeni kulturowych, przyrody i swojego otoczenia w imię źle pojmowanych aspiracji społecznych i kulturalnych. Natomiast Józef Bachórz zauważa, że warstwa romansowa powieści jest stereotypowa, bo podobny schemat fabularny – miłości panienci z dworu i schłopiałego szlachcica – pojawiał się już wielokrotnie we wcześniejszych, drugorzędnych utworach, a scenki miłosne są sztampowe i nieco teatralne.

Z nieco innej perspektywy przedstawiła Orzeszkowa Frankę, żonę prawego i wielkodusznego rybaka Pawła, głównego bohatera powieści *Cham* (1888), zaliczanego – obok *Nizin* i *Dziurdziów* – do tzw. cyklu wiejskiego autorki *Marty*, który powstał pod wpływem narastającej fascynacji naturalizmem i rosnącej sławy Emila Zoli. W *Chamie*, powieści psychologiczno-obyczajowej osadzonej w realiach i krajobrazie XIX-wiecznej wsi nadniemeńskiej, powraca idea Rousseau o konflikcie natury i kultury, którą na poziomie fabuły wyraża przeciwstawienie miasta i wsi. To pierwsze miejsce – jak pokazuje pisarka na przykładzie Franki – deprawuje ludzi i wydobywa z nich patologiczne cechy, a drugie jest schronieniem ludzi dobrych, którzy w potrzebie wyciągają rękę w

⁹⁴ J. Jaśkiewicz, *Kobiety-matki w wybranych tekstach publicystycznych Elizy Orzeszkowej*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2010, s. 135-148 oraz A. Bigay-Mianowska, *Spoleczeństwo polskie w twórczości Elizy Orzeszkowej*, Kraków 1944, s. 82-83.

⁹⁵ Patrz: *W świecie Elizy Orzeszkowej*, pod red. H. Bursztyńskiej, Kraków 1990 i J. Bachórz, *Wstęp*, [w:] E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, Wrocław 1996, s. 2-45.

kierunku bliźniego i chcą mu pomóc podnieść się z upadku moralnego, ale to jest możliwe tylko wtedy, gdy człowiek upadły potrafi i chce zapanować nad instynktami, które nim kierują. W konsekwencji *Chama* można odczytać jako wnikliwe studium o tym, jak uwarunkowania społeczne i biologiczne decydują o życiu i wyborach człowieka, a więź erotyczna okazuje się ważnym spoiwem łączącym ludzi⁹⁶. Generalnie jednak Orzeszkowa unikała poetyki feminizującej, w której na plan pierwszy wybijały się motywacje biologiczne i seksualne jej bohaterek. Częściej wyznaczała im rolę strażniczek polskości, które – zwłaszcza w ostatniej fazie jej twórczości, w nowelach ze zbiorów *Melancholicy* (1896), *Iskry* (1898), *Chwile* (1901) i *Przędze* (1903) – poświęcały szczęście osobiste dla „sprawy”⁹⁷.

Choć sama nie pisała klasycznych romansów, to w jej otoczeniu i pod jej protektoratem tego typu twórczość rozwijały inne literatki. Najwybitniejszą z nich była Waleria Marrené-Morzkowska, która lubiła tworzyć historie miłosne z wyższych sfer (np. *Błękitna książeczka*, 1876) i nie stroniła od elementów sensacyjnych (*Bożek milion*, 1872), choć najciekawsza w jej dorobku wydaje się jej wczesna powieść *Róża. Studium małżeńskie* (1872), pokazująca w stylu Balzaka fizjologię małżeństwa, w którym młoda protagonistka pracuje nad uzdrowieniem nieudanego związku⁹⁸. Te z pozoru drugorzędne utwory pokazują jednak nowe tendencje w rozwoju literatury o uczuciach, które znaczenia nabiorą na przełomie XIX i XX wieku, gdy na rynku literackim pojawią się przedstawicielki kolejnego pokolenia piszących Polek.

2.4. Między melodramatem a powieścią psychologiczną i środowiskową

Okres bez wojen w Europie (1871-1914), czyli *belle époque* była czasem wzmożonego rozwoju gospodarczego oraz wzrostu zamożności na zachodzie Europy, w której w tym czasie dokonywała się rewolucja przemysłowa. To także czas intensywnego rozwoju kultury. Z jednej strony kształtował się bowiem filozoficzno-literacki modernizm, którego twórcy pod wpływem psychoanalizy Zygmunta Freuda i idei wielu innych myślicieli szukali w człowieku przejawów jego mrocznej natury i odrzucali pozytywistyczne zafascynowanie nauką i postępem, a z drugiej rodziły się różne nowe odmiany sztuk plastycznych oraz współczesna kultura masowa, kształtując poprzez nowe

⁹⁶ Patrz: G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, s.73.

⁹⁷ Tamże, s.74.

⁹⁸ Tamże, s. 76.

media (kinematografia, fotografia, fonografia z muzyką rozrywkową, przemysł wydawniczy na czele z prasą wysokonakładową czy pierwsze stacje radiowe) nową publiczność zróżnicowaną w zakresie oczekiwań, upodobań, możliwości intelektualnych i stylów odbioru tekstów kultury. To zaś spowodowało, że intensywnie zaczął się różnicować rynek literacki (także na ziemiach polskich), choć nadal dużym utrudnieniem były mniej lub bardziej liberalne albo restrykcyjne polityki zaborców.

Mimo to rodziły się nie tylko nowe nurty pisarstwa, ale nawet wśród tych historycznie dobrze zakorzenionych wykształcały się nowe ich odmiany. Tak samo było z powieściami o uczuciach i relacjach między ludźmi. Jeszcze przed okresem demokratyzacji, którą przyniosło zakończenie I wojny światowej, odzyskanie przez Polskę niepodległości i uzyskanie praw wyborczych przez kobiety (w Polsce w 1918, a np. w Anglii w lutym tego samego roku prawo głosu uzyskały tylko te kobiety, które miały ponad 30 lat. Kobiety od 21 roku życia dopuszczono do głosowania dopiero w 1928 roku.). Jeden z najbardziej popularnych już przed 1918 rokiem – a przez część krytyki uważany wręcz za grafomański i kiczowaty – nurt literacki stanowiły melodramaty, których „królową” w owym czasie była Helena Mniszkówna, autorka m.in. słynnej *Trędowatej* (1909, 16 wydań do 1938 roku) czy *Ordynata Michorowskiego* (1911). Jej powieści, bazujące na tragicznym wariacie baśniowego schematu o Kopciuszku, przedstawiają historię o niespełnionej miłości biednej szlachcianki Stefci Rudeckiej, która zakochuje się w potężnym ordynacie Waldemarze Michorowskim, ale wskutek niechęci i opresji ze strony jego otoczenia, przeciwnego megalomani, wrażliwa protagonistka załamuje się nerwowo i umiera. Wszystkie te wydarzenia czytelnik poznaje poprzez wręcz barokową narrację, wyśmiewaną przez krytyków i parodystów⁹⁹. Jednak niewątpliwą zasługą Mniszkówny było to, że rozpropagowała na polskim gruncie opowieści o uczuciach z wyższych sfer, a ich popularność, która wyraziła się także przedwojennymi, jak i powojennymi ekranizacjami obu słynnych melodramatów, świadczy o tym, że autorka potrafiła zaspokoić potrzebę zastępczego przeżywania uczuć innych, jak i podglądania życia grup społecznych, które na co dzień nie były dostępne.

⁹⁹ Najwybitniejszą parodię polskich melodramatów napisała Magdalena Samozwaniec. Jej parodystyczna powieść ukazała się 1921 roku pt. *Na ustach grzechu: Powieść z wyższych sfer towarzyskich*, choć pierwotnie miała nosić tytuł *Ospowata*. Natychmiast została uznana za jedno z najwybitniejszych dzieł polskiej satyry. Samozwaniec zresztą nie pozostawia niedomówień, dedykując swoją książeczkę następująco: Moim niedoścignionym ideałom: autorce *Trędowatej*, autorowi *Szalonej sielanki*, autorce *Pamiętnika* i autorce *Horyniec*. Wbrew swoim intencjom Samozwaniec jednak przyczyniła się do popularności *Trędowatej*, a nie jej odrzucenia przez czytelników.

Podobną drogą, choć wzbogaconą o motywy patriotyczne¹⁰⁰, podążała Maria Rodziewiczówna, autorka wielu powieści z wątkami melodramatycznymi, osadzonych na polskich Kresach. Spośród nich do cieszących się wielką popularnością wśród czytelników przez lata należały: *Dewajtis* (1889), *Między ustami a brzegiem pucharu* (1889, ekranizacja pod tym samym tytułem w 1987 roku) czy *Wrzos* (1903, zekranizowany pod tym samym tytułem w 1938 roku). Barbara Szargot, badaczka twórczości autorki *Błękitnych*, skonstatowała także, że choć Rodziewiczówna w pewnym stopniu kontynuuje tradycję romansów sentymentalnych, bo w jej powieściach łatwo odnaleźć przykłady niechęci do miasta i zachwytu nad sielską przyrodą, która często jest miejscem narodzin uczucia między parą głównych bohaterów, to jednak kreacja miłości protagonistów odbiega od sentymentalnych stereotypów i wyraża podejście racjonalisty, gdyż autorka „w gruncie rzeczy jest po stronie kultury (chrześcijańskiej), cywilizacji (zawsze wyżej w jej książkach stoi człowiek cywilizowany od prostaka) i rozsądku”¹⁰¹. To zaś oznacza, że polska pisarka nie wierzyła w literacką formułę opisu miłości, którą proponował romans sentymentalny, a bardziej jej odpowiadało racjonalne podejście Jane Austen, apologetki małżeństw z rozsądku i twardego stąpania po ziemi.

Jak się wydaje, to właśnie w twórczości Rodziewiczówny doszło na polskim gruncie do połączenia obydwu wspomnianych tradycji powieści o uczuciach, co – jak sądzę – widać także w konstrukcji niektórych utworów ze współczesnego nurtu nowego sentymentalizmu. W tym kontekście uwagę zwraca *Kądziel* (1899), nieco już zapomniana powieść autorki *Wrzосу*, zawierająca historię Taidy Skarszewskiej, wdowy z dwoma synami – samotnie zarządzającej sporym majątkiem ziemskim na Kresach, która pomocy szuka wśród innych kobiet, licząc na ich solidarność. Jednak coraz głośniejsze postulaty emancypacji utrudniają porozumienie w świecie kobiet-ziemianek. Według części nich trzeba wybierać między byciem kurą domową lub niezależną kobietą. Tymczasem Taida stara się godzić jedno i drugie¹⁰², ciężko pracując, aby utrzymać idylliczną siedzibę rodową przy wsparciu kobiet, które idą tą samą drogą lub doceniają jej wysiłek. W taki sposób powstaje nieco baśniowy obraz kresowej arkadii, w którym prym wiodą współpracujące ze

¹⁰⁰ Patrz: J. Szcześniak, *Schematy romansowe w powieściach M. Rodziewiczówny*, [w:] *Stefan Żeromski i jego współcześni*, red. E. Łoch, Lublin 2000, s. 135-153.

¹⁰¹ Patrz: B. Szargot, *Bez sentymentów. O kreacji miłości w powieściach Rodziewiczówny*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002, s.168.

¹⁰² Wg Barbary Szargot, która analizowała powieści Rodziewiczówny pod kątem emancypacji jej bohaterek, pisarka tworzy pozytywne obrazy kobiet, o ile emancypację zawodową łączą one z obowiązkami patriotycznymi, religijnymi oraz tradycyjnymi rolami. Stąd autorka najczęściej przedstawia emancypantki w roli lekarek. Patrz: B. Szargot, *Emancypantki i emancypacja w powieściach Marii Rodziewiczówny*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 93-101.

sobą kobiety. Zdaniem Czesława Miłosza Rodziewiczówna w swoich powieściach dzięki takim chwytom fabularnym budowała narodowe mitologie, które w czasie zaborów pełniły funkcje terapeutyczne, łagodząc rany, blizny i urazy¹⁰³. Choć od końca XIX wieku minęło już wiele lat, to ten model opisywania kobiecej wspólnoty nadal budzi zainteresowanie pisarek i spełnia podobne funkcje we współczesnej literaturze popularnej dla kobiet.

Jak udowadnia Magdalena Janas, autorka pracy magisterskiej o polskiej literaturze dla dziewcząt¹⁰⁴, po 1918 roku dużą popularność zyskał także inny nurt literacki odwołujący się do wątków popularnego romansu, choć tym razem z nastoletnią protagonistką. Ze względu na rodzaj odbiorcy, do którego tego typu powieści były kierowane, ich narracja zwykle miała charakter moralizatorsko-dydaktyczny. Chodzi bowiem o powieść dla dziewcząt, zwaną także powieścią pensjonarską. Wśród nich rekordową wręcz poczytnością¹⁰⁵ cieszyły się książki Ireny Zarzyckiej - *Dzikuska* (1927, 7 wydań do 1939 r.), *Jawnogrzyszynica* (1928), *Kwiat jabłoni* (1929) czy *Panna Irka* (1931). Schemat *Dzikuski*, najpopularniejszej z wymienionych powieści częściowo nawiązuje do zmodernizowanej wersji greckiego mitu o Galatei i Pigmalionie. Opowiada bowiem o tym, jak krnąbrna i „dzika” nastolatka pod wpływem rodzącego się uczucia do swojego nauczyciela przeobraża się we wzorową kandydatkę na żonę. Tak więc romans wchodzi tu w związek z powieścią rozwojową z nastawieniem dydaktycznym, co przed II wojną światową podobało się zarówno nastolatkom, jak i ich matkom¹⁰⁶.

Jednak dojrzałe czytelniczki z pewnością sięgały także po bardziej skomplikowane powieści psychologiczne, których autorki prezentowały życie wewnętrzne i uczuciowe współczesnych im kobiet. Ten nurt powieściowy w Polsce rozwijał się od lat dwudziestych XX wieku pod wpływem bardzo wówczas popularnego freudyzmu i idei bergsonizmu¹⁰⁷ czy lansowanej przez liberalno-lewicowe środowiska emancypacji, której symbolem na

¹⁰³ Cz. Miłosz, *Rodziewiczówna*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 4-18.

¹⁰⁴ Patrz: M. Janas, *Polska literatura dla dziewcząt – od pensjonarek po współczesne nastolatki*, <https://is.muni.cz/th/187571/ff-m/Polska-literatura-dla-dziewczat--od-pensjonarek-po-wspolczesne-nastolatki.pdf>, (udostępnione: 20.07.2014).

¹⁰⁵ O wspomnianej popularności świadczy m.in. entuzjastyczna notka „Kuriera Porannego” z 1929 roku (nr 218, s. 6), w której czytamy, że „W ciągu 15 miesięcy 220.000 egzemplarzy! Na to niesłychane dla polskich stosunków powodzenie składają się następujące powieści [...]: *Dzikuska* 85.000, *Jawnogrzyszynica* 45.000, *Kwiat jabłoni* 30.000, *Ślubne pantofelki* 20.000, *Chłopiec z dalekiej ojczyzny* 20.000, *Okruch zaklętego zwierciadła* 20.000”. Cyt za: A. Zawiszewska, *Jak kobieta zeszła z drzewa..., czyli o Dzikusce Ireny Zarzyckiej słów kilka*, „Media - Kultura - Komunikacja Społeczna” 2007-2008, nr 3-4, <http://wydawnictwo.uwm.edu.pl/uploads/documents/czytelnia/media/media3-4.pdf>, (udostępnione: 04.04.2014)

¹⁰⁶ Por. E. Kruszyńska, *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2009.

¹⁰⁷ Patrz: E. Frąckowiak-Wiegandtowa, *Psychologizm – przezwa czy nazwa?*, „Teksty” 1973, nr 4 (10), s. 193-200.

wiele lat stała się Irena Krzywicka, określana mianem gorszycielki¹⁰⁸, propagująca razem z Tadeuszem Boyem-Żeleńskim świadome macierzyństwo oraz model kobiecości opartej na wolności osobistej, niezależności i samodzielności¹⁰⁹. Autorki i autorzy powieści, które międzywojenna krytyka chętnie nazywała psychologicznymi, z chęcią pokazywali tego typu uwarunkowania kształtowania się osobowości kobiet oraz ich wpływu na poczucie życiowej wygranej lub – częściej – przegranej, co bohaterki odkrywały, dokonując podsumowania i wiwisekcji swoich strategii życiowych, obsesji i rodzinnych obciążeń. Nic więc dziwnego, że w tym nurcie literackim pisarki i pisarze najczęściej posługiwali się narracją personalną lub odautorską, wzbogacaną elementami mowy pozornie zależnej, co służyło różnym formą introspekcji oraz interpretacji doznań, zachowań i przeżyć bohaterów, do których dochodzi m.in. w trójkącie małżeńskim. Powieściowe fabuły zwykle miały charakter mimetyczny, ale autorzy unikali ich komponowania w zgodzie z następstwem czasowym, preferując różne rodzaje retrospekcji. Z perspektywy psychologicznej, a często także socjologicznej swoje powieści pisali m.in. Zofia Nałkowska (*Romans Teresy Hennert*, 1923; *Niedobra miłość*, 1928; *Granica*, 1934; *Niecierpliwi*, 1938); Maria Kuncewiczowa (*Cudzoziemka*, 1935, ekranizacja - 1986), Helena Boguszevska (*Całe życie Sabiny*, 1934) czy Michał Choromański (*Zazdrość i medycyna*, 1932, ekranizacja - 1973), choć w ostatniej z wymienionych powieści bohaterowie – prezentowani w ramach trójkąta małżeńskiego z punktu widzenia zazdrosnego męża – funkcjonują „jako ilustracje takich stanów czy fenomenów psychicznych, nie zaś - złożone charaktery”¹¹⁰. Jak pisze Krzysztof Uniłowski, popularyzator wiedzy o powieści psychologicznej z okresu dwudziestolecia międzywojennego, spośród tekstów debiutantów z lat trzydziestych ubiegłego wieku stosunkowo bliskie tego rodzaju modelowi powieści były także: *Życie trwa cztery dni* Stefana Otwinowskiego (wpływ „sytuacji granicznych” na kształtowanie się osobowości)

¹⁰⁸ Krzywicka była skandalistką świadomie poruszającą drażliwe kwestie: aborcji, seksualności kobiet czy homoseksualizmu. Krytkowała monogamię i głosiła wolność seksualną dla kobiet, domagała się też polepszenia warunków życia więźniów, aby ograniczyć rozwój dewiacji. Domagała się tolerancji dla homoseksualizmu, który określała jako „odwrócenie instynktu płciowego”. Opowiadała się za legalizacją aborcji, by zlikwidować groźne dla życia kobiet podziemie aborcyjne. Założyła m.in. do „Wiadomości Literackich” pt. „Życie Świadome”, który propagował edukację seksualną.

¹⁰⁹ Swoje poglądy wyraziła m.in. w publicystycznych powieściach: *Pierwsza krew* (1930) i *Sekret kobiet* (1933). Por. U. Chowaniec, *W poszukiwaniu kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*, Kraków 2007.

¹¹⁰ Patrz: S. Wysłouch, *Twórczość Choromańskiego wobec międzywojennego psychologizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 1, s. 169-197 oraz A. Kochończyk, *Wybrane problemy „Zazdrości i medycyny” M. Choromańskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1976, vol. 30, s. 93-111.

oraz *Niekochana* Adolfa Rudnickiego (studium splotu miłości i nienawiści)¹¹¹. U innych autorów problematyka psychologiczna łączyła się bądź była podporządkowana kwestiom moralnym i metafizycznym (*Ład serca* Jerzego Andrzejewskiego) albo wpisywano ją też w model powieści o dojrzewaniu czy konwencji prozy historycznej¹¹², co po raz kolejny pokazuje, że powieści o uczuciach i problemach psychologicznych często miały charakter hybrydyczny.

W znacznej mierze z nurtem psychologicznym w dwudziestoleciu międzywojennym wiązą się także *Noce i dnie*, czterotomowa saga rodzinna (1931-1934) Marii Dąbrowskiej. Choć arcydzieło autorki *Ludzi stamtąd* jest generalnie utworem o metafizycznym porządku bytu i tajemnicy istnienia, to w warstwie podstawowej opowiada historię rodziny Niechciców, prezentując charakterystyczne sylwetki głównych bohaterów – Barbary i Bogumiła. Nie bez znaczenia jest osadzenie znacznej części ich historii na terenie wielkopolskich wsi, gdzie Niechcic pełni rolę administratora ziemiańskich dóbr, zakochany w przyjemnościach, które daje wdzięczna za dobre traktowanie ziemia. Tym sposobem autorka przywołuje i aktualizuje stary motyw „wsi spokojnej”¹¹³. W *Nocach i dniach* szczególnie ciekawa i literacko skomplikowana wydaje się postać protagonistki, łącząca impulsywną uczuciowość, opartą na kompleksie odrzucenia przez pierwszego ukochanego, ze skłonnością do filozoficznej refleksji nad sensem życia i śmierci. W rezultacie staje się ona wyjątkowym połączeniem idealizmu i pragmatyzmu, wymagając od siebie jednocześnie spełnienia wszystkich przypisanych w tamtej epoce kobiecie ról społecznych – matki, gospodyni, żony, ale też i kobiety wykształconej. To zaś powoduje, że w powieściowym świecie żyje ona w poczuciu ciągłego braku satysfakcji i niezrealizowania. W literackim dorobku dwudziestolecia międzywojennego Barbara ma niewątpliwie kilka siostr, z których np. osobowość Róży, protagonistki *Cudzoziemki* została zbudowana – jak to już wykazano – z wielu podobnych elementów¹¹⁴. Ten typ kobiecości – choć najczęściej w wersji uproszczonej – pojawia się także we współczesnych polskich powieściach dla kobiet, których protagonistki w większości również nie są zadowolone z własnego życia i pod wpływem negatywnych emocji próbują lub są zmuszone, aby coś w nim zmienić. W jakimś sensie postać Barbary Niechcic jest więc ciągle żywą tradycją, swoistym wzorcem polskiego opisu istoty kobiecości, której

¹¹¹ Patrz: K. Uniłowski, *Powieść psychologiczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej*, <http://www.edupedia.pl/words/index/show/492987-slownik-literatury-polskiej--powie-psychologiczna.html>, (udostępnione: 2008-10-22).

¹¹² Patrz: A. Kowalczykowska, *Literatura 1918-1939*, Warszawa 2002.

¹¹³ Por. T. Drewnowski, *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1981, s. 82.

¹¹⁴ I. Kaluta, *Róża i Barbara*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 158-173.

indywidualne portrety w wersji popularnej pojawiają się dość często w fabułach współczesnych polskich powieści dla kobiet.

Jak wspomniałem we Wstępie, zdaniem Agaty Araszkiewicz, która sformułowała roboczą definicję nowego sentymentalizmu w literaturze polskiej, wysokiej próby powieści o uczuciach i relacjach między ludźmi jako pierwsza stworzyła Pola Gojawiczyńska, autorka zaliczana do twórców nurtu powieści środowiskowej, którzy działali w ramach międzywojennej grupy literackiej „Przedmieście”. Jej największym osiągnięciem jest dylogia warszawska: *Dziewczęta z Nowolipek* (powieść opublikowana najpierw w odcinkach na łamach „Gazety Polskiej”, a w 1935 roku wydana w formie książkowej) i *Rajska jabłoń* (1937). Choć obydwa teksty zawierają pierwiastki autobiograficzne¹¹⁵, to generalnie przedstawiają losy kilku przyjaciółek, dorastających na biednej warszawskiej ulicy Nowolipki i opowiadają o – zwykle pesymistycznej lub wręcz tragicznej – konfrontacji ich marzeń z rzeczywistością. Obydwie powieści pisane są za pomocą mowy pozornie zależnej i składają się z serii epizodów dotyczących poszczególnych postaci. Tuż po publikacji i w latach późniejszych dylogia Gojawiczyńskiej cieszyła się dużą popularnością, czego dowodem była m.in. jej dwukrotna ekranizacja (Józefa Lejtesa z 1937 roku oraz Barbary Sass z 1985 roku). Ta formuła środowiskowej powieści o uczuciach i relacjach między grupą kobiet i ich mężczyznami, wzbogacona o wątki optymistyczne, funkcjonuje także we współczesnej kulturze popularnej, czego przykładami są choćby: polski serial obyczajowy *Przyjaciółki* w reżyserii Grzegorza Kuczeriszki, emitowany od 6 września 2012 w telewizji Polsat oraz seria „powieści owocowych” Izabeli Sowy: *Smak świeżych malin*, *Cierpkość wiśni*, *Herbatniki z jagodami* (2002-2003). Ich autorka przedstawia z kolei świat grupy polskich dwudziesto- i trzydziestolatków, którzy przyjaźnią się i borykają się z problemami spotykającymi młodych ludzi wchodzących w dorosłe życie w współczesnej Polsce: konfliktami w rodzinie, niską samooceną, rozpadem więzi, zdradą najbliższych, korporacyjnym mobbingiem, kłopotami finansowymi czy brakiem perspektyw. Tak więc aktualizowany przez różne media schemat opowieści środowiskowej zarówno dawniej, jak i teraz służy prezentacji aktualnego wzorca socjalizacyjnego¹¹⁶, z którym może się utożsamiać czytelnik lub widz,

¹¹⁵ Opieram się tu na ustaleniach Łukasza Baduli, *Posłowie*, [w:] P. Gojawiczyńska, *Dziewczęta z Nowolipek*, Kraków 2005, s. 75.

¹¹⁶ Termin „socjalizacja” przywołuję tu w znaczeniu socjologicznym jako proces (oraz rezultat tego procesu) nabywania przez jednostkę systemu wartości, norm oraz wzorów zachowań, obowiązujących w danej zbiorowości. W tym rozumieniu socjalizacja trwa przez całe życie człowieka, lecz w największym nasileniu występuje, gdy dziecko rozpoczyna życie w społeczeństwie. Największą rolę na tym etapie odgrywają jego rodzice, później także wychowawcy i rówieśnicy oraz instytucje (szkoła czy Kościół).

poszukujący relaksu i wsparcia we własnych zmaganiach z wyzwaniami, które stawia przed nim świat, w jakim przyszło mu żyć. Nic więc dziwnego, że przedwojenna forma powieściowa przyjęła się w naszych czasach, a niewątpliwie sprzyja temu i to, że młodzi ludzie muszą teraz także radzić sobie w uwarunkowaniach, które stwarza kapitalizm.

Dokonane tutaj sygnalizacyjne zestawienie tradycji, z których wywodzi się współczesna literatura o uczuciach i relacjach międzyludzkich, pokazuje, że dorobek przywoływanych pisarzy i – głównie – pisarek jest nie tylko bogaty, ale i mocno zróżnicowany. Wynika to, co jest stwierdzeniem dość oczywistym, ze zmieniających się uwarunkowań historyczno-społecznych oraz mód i technik literackich, narzucanych przez autorów i krytyków wyznaczających nowe trendy i sposoby komponowania literackich światów. Model literatury nowego sentymentalizmu ma wszakże swoje korzenie nie tylko dokonaniach XVIII-wiecznych i późniejszych, ale i w tych z czasów PRL. Stąd – jak sądzę – warto się przyjrzeć formule literatury popularnej, którą zaproponowała Krystyna Nepomucka.

Wszystkie te elementy odnajdziemy w przywoływanych powieściach i serialu. Patrz: B. Szacka, *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003, s. 182-186.

ROZDZIAŁ 3.

O PREKURSORCE WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ POWIEŚCI DLA KOBIET

„Cnotę straciłam o piątej rano” – tym krótkim zdaniem Krystyna Nepomucka, autorka ponad trzydziestu powieści, głównie o kobietach i dorastających dziewczętach, rozpoczęła swoją debiutancką opowieść, dzięki której została prekursorką współczesnej, popularnej powieści obyczajowej dla kobiet w Polsce¹¹⁷.

Tak właśnie zaczyna się *Małżeństwo niedoskonałe*, pierwszy tom jej cyklu powieściowego o życiu, miłościach i rodzinie dziewczyny z warszawskiego Powiśla. Z perspektywy współczesnej prozy piszących kobiet to zdanie ma także charakter symboliczny, bo już w pierwszych akapitach w swojej debiutanckiej mini-powieści *Przegryźć dżdżownicę* nawiązuje do niego Katarzyna Grochola:

No właśnie... Zawsze byłeś ciekaw, o której straciłam cnotę. Cnotę straciłam o piątej rano ... a nie... tak się tylko zaczyna książka, którą z wypiekami na twarzy przeczytałam w wieku piętnastu lat¹¹⁸.

Mimowolnie więc „królowa” współczesnego nurtu literatury romansowo-obyczajowej w Polsce niejako oddaje hołd prekursorce takiego sposobu literackiego pisania, który – jak będę się starał wykazać w kolejnych rozdziałach niniejszej rozprawy – stał się obecnie bardzo popularny wśród czytelników i odnosi triumfy na rynku księgarskim. Z tego choćby względu warto się przyjrzeć najważniejszemu cyklowi powieściowemu Nepomuckiej¹¹⁹.

W składających się na niego sześciu powieściach poznajemy historię protagonistki: począwszy od jej dzieciństwa w czasach międzywojnia w biednej kamienicy na ulicy Dobrej w stolicy, aż do dostatniej starości zasobnej pani ordynator, która w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku mieszka w okazałej willi w prowincjonalnym Kuczebinie. Zanim jednak pierwszy tom tej powieści trafił na rynek krajowy, jako pierwszy

¹¹⁷ W pierwotnej formie rozdział ten, który obecnie został znacznie poszerzony, ukazał się pod tytułem: *Krystyna Nepomucka. O prekursorce współczesnej, polskiej powieści dla kobiet* w miesięczniku „Edukacja i Dialog” 2013, nr 5/6, s. 69-75.

¹¹⁸ K. Grochola, *Przegryźć dżdżownicę*, Kraków 1997, s. 5.

¹¹⁹ Omawiany cykl powieściowy Krystyny Nepomuckiej tworzą: *Małżeństwo niedoskonałe* (Warszawa 1960), *Rozwód niedoskonały* (Warszawa 1965), *Samotność niedoskonała* (Warszawa 1968), *Miłość niedoskonała* (Warszawa 1978), *Kochanek doskonały* (Warszawa 1982) i *Starość doskonała* (Warszawa 1991).

zapoznali się z nią czytelnicy londyńskich „Wiadomości Literackich” Mieczysława Grydzewskiego, który pod tytułem *Romans z Busiem* opublikował ją w odcinkach w 1945 roku w swoim czasopiśmie, doceniając młodą autorkę, która w akcie desperacji przysłała mu tekst powieści odrzucanej przez inne wydawnictwa¹²⁰.

Krajowi czytelnicy tego powieściowego cyklu poznawali losy „dziecka”, bo tak nazywają bohaterkę cyklu jej najbliżsi, na przestrzeni ponad trzydziestu lat. Stało się tak, gdyż *Małżeństwo niedoskonałe* w formie książkowej Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza opublikowała w 1960 roku, a pierwodruk tomu szóstego, ostatniego w cyklu ukazał w tym samym wydawnictwie w 1991 roku. W czasach PRL-u tego typu twórczość, choć ciesząca się dużym zainteresowaniem czytelników¹²¹, z trudem zdobywała uznanie wydawniczych decydentów. W przypadku Nepomuckiej zdecydowała interwencja Jerzego Putramenta, ówczesnego sekretarza generalnego Związku Literatów Polskich¹²². Jednak po 1989 roku, gdy doszło do transformacji ustrojowej, nowe i stare wydawnictwa szybko zaczęły podbijać tego rodzaju produktami rynek czytelniczy, a popularna powieść dla kobiet, jak w czasach międzywojnia, stała się odrębnym nurtem literackim, który trwa dotychczas i wciąż się rozwija. Nic więc dziwnego, że pisarka, która zmarła 8 stycznia 2015 roku, tworzyła do końca życia. Natomiast wydawnictwo Akapit Press z Łodzi, z którym była związana, co pewien czas wznawiało jej stare powieści i drukowało nowe. Prawdopodobnie z tego powodu jeszcze kilka lat temu nazwisko Nepomuckiej wciąż utrzymywało się w grupie najczęściej czytanych polskich romansopisarek¹²³.

W tym kontekście warto zadać sobie pytanie, przy pomocy jakich chwytów i zabiegów literackich autorka *Samotności niedoskonalej* zbudowała poetykę swoich

¹²⁰ Historię pierwodruku *Romansu z Busiem* Krystyna Nepomucka wspominała w audycji radiowej Bogumiły Prządki. Słuchaj: B. Prządka, *Wspomnienia Krystyny Nepomuckiej*, <http://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/478619,Wspomnienia-Krystyny-Nepomuckiej>, (udostępnione: 18.11.2011).

¹²¹ O problemach związanych z określeniem statystycznego poziomu czytelniczej recepcji literatury popularnej w okresie PRL-u pisze Anna Martuszevska w książce „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 12-13. Z kolei Ewelina Maria Szyszkowska, która zajęła się analizą przyczyn czytelniczego sukcesu masowo kupowanych w latach 90. ubiegłego wieku romansów z serii „Harlequin Romance” oraz „Sagi o Ludziach Łodu”, twierdzi, że w latach 90. ub. wieku stanowiły one nawet 40 procent wydawniczego rynku literatury pięknej w Polsce. Patrz: E. Szyszkowska, *Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990-2000. Z badań nad czytelnictwem*, Warszawa 2003, s. 27.

¹²² Słuchaj: B. Prządka, *Wspomnienia Krystyny Nepomuckiej*, <http://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/478619,Wspomnienia-Krystyny-Nepomuckiej>, (udostępnione: 18.11.2011).

¹²³ Z najnowszego opracowania rezultatów badania czytelnictwa w Polsce, które przeprowadzono w 2010 roku, wynika, że nazwisko Krystyny Nepomuckiej wciąż znajduje się w grupie polskich romansopisarek, których powieści cieszą się zainteresowaniem czytelników. Co prawda w tym czasie tylko Małgorzata Kalicińska zainteresowała swoimi powieściami ponad 1 procent wszystkich ankietowanych osób, ale nazwisko Nepomucka wymieniano obok Izabeli Sowy, Moniki Szwai, Janusza Leona Wiśniewskiego, Izabeli Kuny czy Katarzyny Leżeńskiej. Patrz: I. Koryś, O. Dawidowicz-Chymkowska, *Spoleczny zasięg książki w Polsce w 2010 roku*, Warszawa 2012, s. 187-188.

powieści, które nie tylko okazały się czytelniczo atrakcyjne, ale także stworzyły pewien wzorzec gatunkowy, chętnie wykorzystywany przez współczesne polskie pisarki, na różne sposoby opisujące „prywatne tereny” własnych bohaterów.

3.1. Od brzydkiego kaczątka do pięknej łabędzicy

Wspomniane na początku tego rozdziału pierwsze zdanie debiutanckiej powieści Nepomuckiej – zgodnie z regułami literatury popularnej – ma przykuć uwagę i wręcz kusić czytelnika. Jednocześnie także angażuje go w dynamicznie rozwijaną fabułę i wprowadza odbiorcę opowieści w sam środek kobiecych problemów dojrzewającej bohaterki, której życie toczy się zgodnie z zaczerpniętą z Byrona sentencją: „Dla mężczyzny miłość jest jednym z zajęć, dla kobiety – jedynym”, jak można przeczytać w motcie otwierającym *Starość doskonałą*, ostatni tom cyklu. Choć myśl romantyka brzmi nieco przesadnie i nie oddaje całej zawartości fabuły, to kolejne zwroty w życiu uczuciowym protagonistki rzeczywiście organizują osie fabularne poszczególnych powieści rodzinnej sagi, opowiadającej w naturalnym, biograficznym szyku dzieje bohaterów.

W efekcie cykl w znacznej mierze przekształca się w swoistą powieść rozwojową, bo jego bohaterka na oczach czytelnika buduje swoją osobowość. Z naiwnego dziecka przemienia się w spragnionego miłości podlotka, a potem – w samotną matkę oraz przeżywającą rozczarowania poszukiwaczkę prawdziwego uczucia i doskonałego kochanka. Aż w końcu staje się dojrzałą, świadomie dokonującą uczuciowych wyborów matką rodziny, która w zakończeniu *Starości doskonałej* znajduje porozumienie z lekko szalonym mężem i nie-mężem Busiem, co zostało wyrażone w ostatnim akapicie podsumowującym ich burzliwy związek:

- Wiesz, smarkata, tak sobie teraz myślę... - Wsunął rękę pod moje ramię i przysunął się bliżej mnie.
- Młodość nasza nie była najlepsza, ale za to starość mamy doskonałą, prawda, dureńku?¹²⁴

Ten cytat mimochodem podsumowuje też indywidualną drogę rozwojową protagonistki. Generalnie zmierza ona od biedy do zasobności, od odrzucenia biednej dziewczyny przez zasobną rodzinę męża do jej społecznego awansu. „Smarkata” w czasie wojny na tajnych kompletach ukończyła bowiem studia medyczne i została lekarką, a później, w czasach PRL-u nawet awansuje na stanowisko ordynatora oddziału

¹²⁴ K. Nepomucka, *Starość doskonała*, s. 298

chirurgicznego w prowincjonalnym szpitalu. Poprawie jej pozycji społecznej towarzyszy przemiana fizyczna, bo marchewkowo ruda i piegowata dziewczyna, której uroda przypomina Anię z Zielonego Wzgórza, z biegiem czasu – jak pierwowzór, także należący do kręgu postaci z literatury popularnej – szlachetnieje, a jej włosy przybierają kolor kasztanowy. Wszystko to zaś służy charakterystycznej dla tego typu literatury idealizacji¹²⁵, którą w tym wypadku wyraża baśniowy motyw przemiany z zakompleksionego brzydkiego kaczątka w pewną swą pozycję piękną łabędzicę. Na dodatek w tworzeniu damsko-męskich relacji między protagonistką a jej mężem Busiem można łatwo zauważyć inny baśniowy schemat – związek łączący Piękną i Bestię, w którym ślepo zakochana szesnastolatka jest całkowicie oddana narzeczonemu, a wkrótce psychicznie niezrównoważonemu mężowi. Szpetny i odpychający Busio natomiast pomija ją, poniża ją i ostatecznie porzuca, gdy życzy sobie tego jego matka rejentowa, która przypadkowe małżeństwo syna z biedną dziewczyną uznaje za mezalians. Jednak pod koniec powieściowego cyklu *Bestia* powraca na stałe do życia i domu protagonistki. Okazuje się też długo szukanym Księciem. Ta odmiana jest możliwa, gdyż Busio nie tylko łagodnieje i poprawia wygląd, wprawiając sobie brakujące zęby, ale także wyraźnie zabiega o względy protagonistki i odrzuca – stosowaną wcześniej – maskę obronną wobec tłamszających go rodziców. W ten sposób przestaje być odpychającym odmieńcem. Na dodatek przeobraża się w genialnego artystę-malarza samouka, który zapełnia ściany willi żony malowidłami o tematyce konno-batalistycznej. Dzięki temu bohaterka *Starości doskonałej* odkrywa w swoim byłym mężu, z którym jednak łączy ją jeszcze ślub kościelny, cechy artystycznego geniuszu i nietuzinkowej osobowości, co pozwala jej odrzucić wcześniejsze uprzedzenia i na nowo stworzyć z nim szczęśliwe stadło, akceptowane przez rodzinę ukochanej córki-malarki, doceniającej i propagującej w Szwecji talent przybranego ojca i dziadka. Tym sposobem pogmatwana historia zwykłej rodziny staje się zapisem dziejów rodziny niezwyklej – utalentowanej i cieszącej się wysoką pozycją społeczną, co w popularnej literaturze obyczajowej bywa normą, bo sprzyja gustom czytelnicy, poszukujących w niej odbicia podobnego, ale jednak nieco lepszego świata niż ten, w którym żyją na co dzień.

¹²⁵ Szerzej o tym kierunku przeobrażeń od mitu poprzez baśń do literatury popularnej, który polega „na stopniowym przekształcaniu fantastyki znamiennej dla mitu w charakterystyczną dla literatury popularnej idealizację”, pisze A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”, s. 21-22.

3.2. Everywoman wypełnia zadanie

W kreacji protagonistki Nepomucka stosuje jeszcze inne chwyt, które uatrakcyjniają czytelniczy odbiór tej postaci. Po pierwsze, w żadnej z części sagi nigdy nie poznamy jej imienia. Rodzice nazywają ją „dzieckiem”, mąż – „smarkatą”, „siuśmajtkiem” albo „dureńkiem”, córka – „maa”, a wnuk – „babsią”. Po drugie, nigdy też nie poznamy jej nazwiska rodzowego ani tego, które używa jej mąż Busio. Zresztą nawet nie wiadomo, czy po ślubie powieściowa heroina przyjęła nazwisko męża. Być może stało się tak, bo – jak mówi Stanisław, jej powieściowy ojciec – „nazwisko liczy się tylko w akcie narodzin i w akcie zgonu”¹²⁶.

Wydaje się jednak, że autorka cyklu pozbawiła swoją bohaterkę imienia i nazwiska także z innych powodów. Może nawet bardziej chodziło jej o to, aby bohaterka była swoistą współczesną *everywoman*, z którą w odbiorze czytelniczym jest łatwiej się utożsamiać i nawiązać więź emocjonalną. A ta rola jednocześnie z protagonistki czyni postać o charakterze uniwersalnym, będącą nośnikiem dydaktyzmu literatury popularnej¹²⁷. Tak jak to się dzieje również w baśniach i mitach.

Prawdopodobnie jednak najbardziej zależało Nepomuckiej na tym, aby czytelnik utożsamiał bohaterkę z autorką powieściowego cyklu. Umożliwiało to zastosowanie w całej sadze konsekwentnie budowanej narracji pierwszoosobowej. I zabieg ten nie dziwi, bo – jak pisze Anna Martuszevska:

W romansie, w którym z zasady dominują obrazy przeżyć pozytywnej heroiny, te właśnie formy pozwalają czytelnikowi spojrzeć na świat jej oczyma (stąd rola niekiedy załączanych listów i pamiętników, które spotykamy tu częściej niż w jakimkolwiek innym gatunku powieści; niejednokrotnie bywają to formy wtrącone w obręb narracji trzecioosobowej, czasem jednak oczywiście także cała narracja utworu ma charakter pierwszoosobowy¹²⁸.

W przypadku cyklu Nepomuckiej, który przecież przedstawia romansowe życie „smarkatej”, tak właśnie jest. Choć i tam znajdziemy również cytowane przez narratorkę-protagonistkę jej listy, choćby do mieszkającego w Anglii Józefa Zapolaka, nazywanego przez nią Reginaldem, który w jej wyobrażeniach i marzeniach o cudownym życiu w Albionie miał być doskonałym kochankiem i bogatym mężem, a po bezpośrednim

¹²⁶ K. Nepomucka, *Małżeństwo niedoskonałe*, s. 195.

¹²⁷ Dydaktyzm powieści popularnej wprowadza samo przywołanie utartych schematów i odwiecznych archetypów oraz wiążącego się z nimi takiego widzenia świata, które odpowiada masowemu czytelnikowi, utwierdzając go w jego racjach. Precyzyjnie charakteryzuje to: A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”, s. 23.

¹²⁸ A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”, s. 87.

spotkaniu okazał się tragiczną karykaturą mężczyzny – chorego i pracującego na robotniczym stanowisku w londyńskiej fabryce.

Przy okazji wątku miłości protagonistki do Reginalda w narracji *Miłości niedoskonałej* ujawnia się skrywana, ale obecna w tej części powieściowego cyklu Nepomuckiej funkcja perswazyjna¹²⁹. W końcu przecież ta opowieść została napisana i pierwsza raz wydana (marzec 1978 r.) w czasach gasnącej gierkowskiej prosperity. Mimo to autorka nie buduje powieściowej fabuły zgodnie z wytycznymi partyjnej propagandy sukcesu i nie wkłada bohaterom w usta pochwał dla rzeczywistości PRL-u. Przeciwnie, otwarcie opisuje choćby kłopoty ze zdobyciem paszportu i problemy, które wiązały się z wyjazdem z kraju. Jednocześnie to jednak narratorka i zarazem powieściowa protagonistka wcale nie jest zachwycona brytyjskim dobrobytem i konsumpcjonizmem. Szybko dostrzega wady tamtejszego systemu, a jej marzenia o lepszym życiu na Zachodzie rozwiewają się, gdy odkrywa, jak naprawdę egzystuje jej idealizowany w listach absztyfikant. Z ulgą i bez żalu wraca do kraju, w którym mimo wszystko czuje się szczęśliwa i spełniona. Tak więc właściwy, typowy dla popularnej literatury PRL-u kierunek perswazji (kraj – dobry, Zachód – zły) został utrzymany i podporządkowany oczekiwaniom rządzących. I wcale nie dziwi ta swoista ksenofobia powieści Nepomuckiej, bo literatura popularna przecież zwykle jest konserwatywna i utrwała, a nie kwestionuje rządzące życiem społecznym normy, zwłaszcza w państwie bardziej zamkniętym niż otwartym na świat. A wybory i zachowanie protagonistki dają czytelnikowi pocieszenie, dzięki któremu - jak pisał już dość dawno temu Umberto Eco - odbiorca literatury popularnej czuje kompensacyjną radość z lektury¹³⁰.

3.3. Gra z biografią

Narracja pierwszoosobowa umożliwia też autorce prowadzenie z czytelnikiem swoistej gry z jej biografią¹³¹. Pozwalają na to pewne podobieństwa między prywatnym życiem Nepomuckiej i biografią jej bohaterki. Zarówno bowiem przyszła pisarka, jak i

¹²⁹ Funkcja perswazyjna należy do zestawu podstawowych zadań literatury popularnej. Na przykładzie powieści milicyjnej, tworzonej w czasach PRL-u, jej rozmaite przejawy w tego rodzaju utworach literackich analizował Stanisław Barańczak. Por. S. Barańczak, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, [w:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków 1975, s. 48-92.

¹³⁰ Patrz: U. Eco, *Superman w literaturze popularnej: powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przekł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 78.

¹³¹ Jak się wydaje, mamy tu do czynienia z rodzajem prowokacji autorki wobec czytelnika, stosowanej przez pisarzy jako jedna ze strategii literackiego wykorzystywania własnej biografii. Szerzej na ten temat w zbiorze esejów pisze Małgorzata Czermińska, odwołując się jednak do wybranych przykładów z kręgu literatury wysokiej. Patrz: M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

powieściowa narratorka-protagonistka urodziły się jako jedynaczki w Warszawie w latach dwudziestych ubiegłego wieku. W stolicy też spędziły dzieciństwo i młodość, a po II wojnie światowej przez pewien czas mieszkały we Wrocławiu. Obydwie również przeżyły rozstanie z mężem, który je źle traktował. Na tym jednak podobieństwa biograficzne się kończą, bo Nepomucka wywodziła się z ceniącej wykształcenie i kulturalną ogładę rodziny zamożnego architekta, a jej bohaterka jest córką żyjącej wspomnieniami z przeszłości gospodyni domowej i alkoholika, który nie mógł utrzymać stałej pracy, ciągle wdawał się w różne kombinacje i przez to narażał żonę i córkę na życie w biedzie i strach przed przyszłością. Nepomucka, choć dostała solidne, przedwojenne wykształcenie, to jednak po II wojnie światowej z powodu braku punktów za pochodzenie nie dostała się na studia medyczne, które jej bohaterka ukończyła na tajnych kompletach w czasie okupacji. Ponadto autorka *Małżeństwa niedoskonałego* po wojnie, osierocona przez rodziców, szybko musiała sobie radzić sama. Została więc dziennikarką i zaczęła pisać powieści, a jej bohaterka, co prawda urodziła nieślubną córkę, ale dzięki wsparciu rodziców i swojemu zawodowemu profesjonalizmowi mogła rozwijać się zawodowo jako lekarka.

Inna rzecz, że niektóre biogramy Nepomuckiej, zwłaszcza te zamieszczone współcześnie w internecie, wspominają o tym, że studiowała medycynę, co wskazuje, że wydawcy lub dystrybutorzy książek nieżyjącej już pisarki w relacjach z czytelnikami nadal są zainteresowani budowaniem w nich wrażenia, że jej pierwszy i zarazem najpopularniejszy cykl powieściowy to opowieść o cechach autobiograficznych. Jednym słowem: na jego przykładzie próby wciągania czytelników w autobiograficzną grę¹³², którą w dzisiejszych czasach, podporządkowanych popkulturowej komercji, stosuje wielu pisarzy i pisarek dążących do zainteresowania czytającej publiczności swoją ofertą i osobą. Czasem nawet bardziej osobą.

¹³² Umożliwia to swoisty pakt autobiograficzny, a więc rodzaj kontraktu zawartego między autorem a czytelnikiem. Wg francuskiego teoretyka tak powstaje swoista przestrzeń autobiograficzna, dotycząca takiego nastawienia lekturowego, w którym teksty fikcyjne czytane są tak jak teksty autobiograficzne. W ten sposób działanie paktu autobiograficznego zostaje rozciągnięte na istotną część lub całość twórczości danego autora. Ów specyficzny, wtórnie ustanawiany pakt Paul Lejeune nazywa paktem fantazmatycznym. Patrz: P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007, s. 48-87.

3.4. Świat rodzinnych przeżyć

Cechą charakterystyczną sagi Nepomuckiej jest także to, że choć akcja całego cyklu rozgrywająca się od lat 20. do lat 80. ubiegłego wieku przenosi się w czasie i przestrzeni, to jednak ciągle dzieje się w kręgu przeżyć rodzinno-uczuciowych. Bohaterowie tych powieści co prawda wychodzą z domu, zarabiają i kontaktują się z otoczeniem, ale nie angażują się w życie społeczne, a w każdym razie nie dowiadujemy się szczegółowo, na jakich zasadach w nim funkcjonują. Na przykład związek protagonistki z przedwojennym środowiskiem władzy polega jedynie na tym, że w czasie poszukiwania pracy tuż przed wybuchem wojny poznaje rzekomego posła Zająca, który obiecuje jej zatrudnienie na stanowisku sekretarki w ministerstwie, za co z góry pobiera opłatę w naturze, zmuszając zdesperowaną kobietą, aby mu się oddała. Ostatecznie jednak obietnica – jak w melodramacie – okazuje się oszustwem, a naiwna dziewczyna dostaje kolejną lekcję życia. Z kolei gdy bohaterka Nepomuckiej już awansuje w hierarchii lekarskiej, autorka sagi zupełnie pomija kwestię uwarunkowań środowiskowo-politycznych, które w czasach stalinizmu musiały być silne i widoczne w realnym życiu społecznym. Tak samo ojciec protagonistki w swoich wypowiedziach deklaruje, że nie lubi komunistów, ale gdy przejmują władzę, szybko zatrudnia się jako ministerialny urzędnik i wkrótce zostaje satyrycznie przedstawionym, powojennym starostą w znacząco nazwanym miasteczku – Draniewie – na Ziemiach Odzyskanych. Choć i tym razem w szczegółach znowu nie dowiemy się, jak do tego doszło.

Tak samo wrywkowo, trochę na zasadzie sugerowania kolorytu lokalnego, dowiadujemy się o realiach życia w II RP, wybuchu wojny, przebiegu okupacji czy nowych, powojennych układach na Ziemiach Odzyskanych, ale autorka zawsze wprowadza je z perspektywy osobistych przeżyć bohaterów, nie wdając się w głębszą analizę skomplikowanych relacji narodowościowych czy nowej sytuacji politycznej. Wyraźnie więc widać, że autorka unika rozwijania kontekstu historyczno-socjologicznego życia swoich bohaterów. Za to wiele miejsca poświęca na niespodziewane zwroty akcji, dominujące w tekście rodzinno-towarzyskie dialogi między bohaterami oraz analizę wewnętrznych przeżyć i przemyśleń protagonistki, co zbliża powieści Nepomuckiej do modnej w czasach II RP kobiecej prozy psychologizującej i popularnej, skupiającej uwagę na osobistych doznaniach i perypetiach bohaterek i bohaterów. Te kolejne przykłady uproszczeń i pewnej manipulacji w budowie świata przedstawionego jednak wydają się zrozumiałe, bo – jak pisze Anna Martuszevska – powołując się na Frommowskie ujęcie

„ucieczki od wolności”, literatura popularna „bywa nader często czytana na zasadzie ucieczki, czyli schronienia się w świat niby rzeczywisty, ale przecież inny niż codzienny”¹³³. I to właśnie wydaje się jedną z ważniejszych przyczyn jej sukcesów czytelniczych dawniej i współcześnie, bo – co udowodnił Umberto Eco – „literatura popularna jest przede wszystkim pocieszycielką spragnionych wytchnienia i rozrywki czytelników, a nie służy do obrazowania i rozwiązywania ważnych problemów”¹³⁴.

3.5. Emancypacja – tak, feminizm – nie

Współczesna popularna powieść dla kobiet zwykle podejmuje bardzo dzisiaj modną i rozwijającą się problematykę feministyczną, choć najczęściej – w odróżnieniu od utworów zaangażowanych feministek – eksponuje jej wersję łagodną i nie budzącą silnych społecznych emocji. Czy tego typu dywagacje pojawiały się także w omawianych powieściach Nepomuckiej? Wprost nie, bo w czasach PRL-u, kiedy powstawała większość jej utworów, feminizm nie był w naszym kraju ideologią publicznie dyskutowaną i publicystycznie nośną. W ówczesnym społecznym dyskursie, partyjnej propagandzie czy popularnych w czasach stalinowskich powieściach produkcyjnych kobiety raczej ręką w rękę z mężczyznami wykonywały plany produkcyjne, były przodownicami pracy, a jako traktorzystki stawały się wzorcami ideowymi socjalistycznej propagandy między innymi na łamach tygodnika „Przyjaciółka”, ówczesnej wersji popularnego pisma dla kobiet. Tam na zachodni feminizm nie było miejsca, ale na postępową emancypację, rodem z pozytywistycznych dyskusji o kwestii kobiecej, już tak.

Jednak w sadze Nepomuckiej jedynie matka protagonistki należała, przynajmniej w sferze deklaracji narratorki, do działającej wówczas Ligi Kobiet, z czego naśmiewał się, chętnie ją upokarzający, mąż. Natomiast „smarkata” o wstąpieniu do tego typu organizacji – i każdej innej związanej z ówczesnym systemem społecznym i politycznym – nie myśli ani przez chwilę. Zresztą zachowuje się tak samo jak cała galeria innych kobiet – jej szkolnych koleżanek, ciotek, kuzynek, współpracownic czy konkurentek do męskich serc – w których losach się przegląda albo od których czerpie życiowe nauki, co jest także stałym elementem wielu powieści dla kobiet. Dzięki temu protagonistka Nepomuckiej szybko uświadamia sobie, że uzależnienie finansowe od męża i brak zawodu zdecydowanie

¹³³ A. Martuszevska, „*Ta Trzecia*”, s. 26

¹³⁴ Patrz: U. Eco, *Superman w literaturze popularnej*, s. 89.

utrudniają życie młodej kobiecie. Nic więc dziwnego, że w czasie wojny realizuje swoje marzenie o ukończeniu studiów medycznych, a po wojnie podejmuje pracę w wyuczonym zawodzie, co pozwala jej zdobyć samodzielną pozycję społeczną i zapewnia niezależność finansową. Jednocześnie nabiera też pewności siebie i zaczyna stawiać zainteresowanym nią mężczyznom własne warunki wspólnego życia.

Do wyrażenia tej zmiany Nepomucka wykorzystuje także popularny w literaturze motyw skomplikowanych relacji między matką a córką. Z jednej strony obydwie kobiety – „smarkatą” i jej matkę Tencię – łączy bowiem silna więź uczuciowa, która każe im się wzajemnie wspierać, zwłaszcza w chwilach zagrożenia, ale z drugiej strony życie matki i jej związek z ojcem stają się dla córki antywzorcem, bo ona chce być bardziej niezależna od mężczyzn i samodzielną w swych życiowych wyborach.

Generalnie więc główna bohaterka cyklu Nepomuckiej wydaje się bardziej postpozytywistyczną emancypantką niż wojującą feministką, która zmierza do zmiany świata na kobiecą modłę. Nie jest rewolucjonistką, a jedynie silną psychicznie kobietą, która – mimo różnych przeciwności (bieda, wojna, okupacyjne zagrożenia, rodzinne katastrofy i zawirowania, samotne macierzyństwo) – powoli kieruje się - dzięki własnemu uporowi i indywidualnym wyborom - ku lepszemu życiu na własnych warunkach, w jego prywatnym wymiarze. W tym kontekście Nepomucka jest zatem patronką współczesnego nurtu twórczości pisarek, które w popularnych powieściach portretują silne kobiety-ideały, zmierzające – mimo dramatycznych przeżyć, kłopotów w relacjach z mężczyznami oraz licznych wahań i wątpliwości – do końcowego, indywidualnego sukcesu w życiu prywatnym i zawodowym, ukoronowanego spełnioną miłością i rodzinnym szczęściem. Taki zaś cel i dydaktyczny przekaz od co najmniej dwóch stuleci towarzyszy często w kapitalistycznym świecie zachodnim popularnym powieściom dla kobiet i dorastających dziewcząt, o czym świadczy chyba najlepiej wciąż poczytny, wielotomowy cykl o *Ani z Zielonego Wzgórza*.

3.6. Gatunkowy synkretizm: między melodramatem a realizmem

Powieściowa saga Nepomuckiej, która jest przedmiotem tej analizy, pozornie wydaje się prosta do zaklasyfikowania jako popularna powieść obyczajowa. Jak powszechnie wiadomo, jej gatunkowy kanon został wykształcony w czasach pozytywizmu, w formie odmiany powieści realistycznej. Jednak jej wersja gatunkowa,

którą wykorzystuje literatura popularna, dopuszcza w konkretnych realizacjach szereg uproszczeń w stosunku do odmiany „wysokiej”, mających ułatwić i uatrakcyjnić czytelniczy odbiór. Na kilka z nich zwrócono tu już uwagę w przypadku powieści *Nepomuckiej*. Te zabiegi wyrażają się między innymi w wykorzystywaniu baśniowych schematów w trakcie kreacji powieściowych postaci i relacji między nimi, upraszczaniu konstrukcji świata przedstawionego i jego ograniczaniu do kręgu rodzinnego, dominacji ułatwiającej utożsamianie się z protagonistką narracji pierwszoosobowej z przewagą dynamicznych dialogów, gry z biografią autorki czy dążeniu do *happy endu*, klasycznego rozwiązania w powieściach popularnych.

To jednak nie wszystko, bo wspomniany cykl powieściowy w istocie wydaje się być gatunkowo synkretyczny, gdyż cechy popularnej powieści obyczajowej mieszają się w nim - jak już wspomniano wcześniej - z wyznacznikami powieści rozwojowej¹³⁵, właściwościami melodramatu¹³⁶, a nawet elementami powieści szkatułkowej, gdy w dialogach jedna opowieść przenika w drugą¹³⁷. Można w niej też zauważyć elementy prozy naturalistycznej (w tonacji pesymistyczno-rozkładowej utrzymane są opisy życia na przedwojennym Powiślu w Warszawie) czy uwspółcześnione schematy powieści łotrzykowskiej¹³⁸. W tym ostatnim przypadku tak trzeba by zapewne zakwalifikować duże

¹³⁵ Zgodnie z klasyczną definicją powieść rozwojowa (z niem. *Entwicklungsroman*) to gatunek powieściowy, który powstał w czasie niemieckiego oświecenia. Jej celem jest przedstawienie przez autora psychologicznego, moralnego i społecznego kształtowania się osobowości głównego i na ogół młodego bohatera na tle obyczajów epoki. Por.: Hasło *Entcklungsroman*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 120. W przypadku powieściowego cyklu *Nepomuckiej* czytelnik obserwuje kolejne etapy życia protagonistki: od pierwszych doświadczeń życiowych nastolatki do poczucia spełnienia przez ustabilizowaną panią doktor. Ze względu na jego popularny charakter prezentacja tła wydarzeń jest jednak zredukowana i często ogranicza się do zarysowania kolorytu lokalnego.

¹³⁶ Melodramatyczny charakter i przebieg w cyklu powieściowym *Nepomuckiej* ma jego główny wątek - miłości między protagonistką a jej zwariowanym mężem Busiem, który - jak już wspomniałem - jest aktualizacją schematu baśni o Piękną i Bestii, a jednocześnie odwołuje się do popkulturowych opowieści o pięknych bohaterkach, które najpierw są długo odrzucane, poniżane i prześladowane, aby w końcu mogły tryumfować i cieszyć się nagrodą w szczęśliwym związku, do tego z dawnym prześladowcą. Europejski wzorzec tego modelu opowieści - jak się wydaje - wywodzi się z powieści Samuela Richardsona o cnotliwej Pamelii.

¹³⁷ Taki szkatułkowo-skojarzeniowy charakter w powieści *Nepomuckiej* mają liczne opowieści ojca protagonistki, który - niczym żołnierz samochwał - lubi się chwalić przed członkami rodziny swoimi przygodami i przewagami życiowymi, a ponieważ jest nerwowy i chaotyczny, dość często w swoich opowieściach przeskakuje z historii w historię.

¹³⁸ Słownikowa definicja określa romans awanturniczy (in. łotrzykowski), który wywodzi się z XVII-wiecznej Hiszpanii, a popularność zdobył w oświeceniu, jako opowieść przedstawiająca losy przebiegłego i pomysłowego włóczęgi-oszusta, ukazując zarazem satyryczny obraz epoki. Protagonista tego rodzaju opowieści wywodzi się zwykle z mieszczańskich nizin społecznych. Jest inteligentny i obrotny, a równocześnie za nic ma powszechnie przyjęte obyczaje. To cwaniak i zawadiaka. W efekcie na swojej drodze życiowej przeżywa wiele barwnych i często nieprawdopodobnych przygód. Nieraz wpada przy tym w poważne tarapaty, wynikające najczęściej z zetknięcia się jego awanturniczej natury z kulturą życia różnych grup społecznych. Nie ma wpływu na otaczające go wydarzenia, ale doskonale potrafi wyjść cało nawet z największych opresji. Por. *Romans łotrzykowski*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 438.

partie fabuły, opowiadające o handlowo-kombinatorskich wyczynach ojca protagonistki w czasie niemieckiej okupacji, jego próbie przystosowania się do powojennej rzeczywistości w roli starosty na Ziemiach Odzyskanych albo jego pijackich przygodach z wódczanym druhem Wykolejencem bądź o restauracyjnej awanturze z udziałem grupy remontowej pana Węchacza w *Starości doskonałej*. Choć pozornie te poboczne i dygresyjne wątki wydają się łamać przyjętą przez autorkę konwencję, to w praktyce znacząco ją ożywiają, dynamizując akcję powieści oraz eksponując humor słowny i komizm sytuacyjny, co z punktu widzenia czytelnika jest niewątpliwym walorem, podnoszącym wartość rozrywkową tekstu, bardzo przecież ważną w kulturze masowej i stanowiącą istotną część w literaturze popularnej. Autorka ewidentnie zdaje sobie sprawę z czytelniczej atrakcyjności tego rodzaju chwytów. Stąd w tekście powieści znajdziemy również dużą liczbę bon motów ojca protagonistki i jej samej, które z lubością wielokrotnie są przez nią powtarzane w kolejnych tomach cyklu jako swoiste słowne i sytuacyjne lejtmotywy, a które wskutek dosadności, seksualnych aluzji albo niespodziewanym porównaniom nadają powieściowej narracji wyrazistości i przyciągają uwagę czytelnika. Oto kilka przykładów:

- Ustawia się drań, jak kura do szczania – odezwał się z niesmakiem ojciec (Pierwsze zdanie *Kochanka doskonałego*)
- Mordy macie białe jak dupy aniołów – ojciec popatrzył na nas z niesmakiem (Pierwsze zdanie *Miłości niedoskonałej*).
- Dama nie dama, a tyłek u każdej taki sam, a co za tym idzie, i charakter też niewiele się różni. Zwłaszcza w sprawach damsko-męskich – chrząknął wieloznacznie ojciec. (*Miłość niedoskonała*, s. 186)
- Czuję we mnie prawdziwego samca – odparł chełpliwie. - Od razu się zorientowałem, że babsztyl nie dopieszczony, bo wciąż wszystkich moralizuje, a to mi zawsze śmierdzi brakiem chłopa. (*Miłość niedoskonała*, s.287).
- Ojciec wierzy w wódkę, matka w oficerów, a ja wierzę w Boga – powiedziałam zdecydowanym tonem, podciągając dyskretnie pończochy. (Pierwsze zdanie *Rozwodu niedoskonałego*).

Tego rodzaju zdania i wyrażenia nie tylko uatrakcyjniają narrację lub dialogi, ale także podkreślają językowy „polot” bohaterów, zwłaszcza ojca, Busia i Wykolejencę. Choć ich powieściowe perypetie i portrety zwykle są budowane w tonie satyryczno-karykaturalnym, to jednak dzięki językowemu i sytuacyjnemu komizmowi te postaci budzą w czytelnikach sympatię, a niekiedy i współczucie. Przywołane bon moty bohaterów *Nepomuckiej* są jednocześnie rodzajem spontanicznych aforyzmów autorki, wpisanych w powieściową narrację, które stanowią manifestację jej pomysłowości

językowej i swoistą puentę wynikającą z osobistych doświadczeń. Łatwo zauważalna niejasność i wieloznaczność tego typu aforyzmów – jak wskazują badacze takich form ekspresji językowo-literackiej¹³⁹ - to rezultat m.in. tego, że „poza autorem nikt nie ma wglądu w tok myślenia, z którego rodzi się aforyzm; nie ma tym samym możliwości poznania argumentów umożliwiających zrozumienie wynikającego z nich wniosku”¹⁴⁰.

Zarysowany tu model - obejmujący także wymiar językowy - kreowania męskich postaci, których nieodpowiedzialność jest zaprzeczeniem postaw powieściowych kobiet, można odkryć także w utworach obecnie aktywnych polskich powieściopisarek. Wiąże się on bowiem z charakterystycznym dla prozy popularnej schematyzującym podziałem na dobrych i złych, przy czym w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu pierwszą grupę tworzą zwykle kobiety, a drugą – mężczyźni. Zarazem jednak może on zapowiadać feministyczny przekaz ideowy, który także na tego rodzaju podziałach w literackich realizacjach bazuje. Co prawda Nepomucka go w tym kierunku nie eksploatuje z ideologicznym zacięciem lub wydzwiękiem, ale jej współczesne następczynie już tak.

Jeszcze pozostała kwestia związku twórczości Nepomuckiej z tradycją polskiego melodramatu. Zmiana ustrojowa po 1945 roku spowodowała, że w realiach PRL-u nie można było kontynuować twórczości nawiązującej do przedwojennego melodramatu w stylu *Trędowatej* Heleny Mniszkówny, bo po 1945 roku w Polsce świat ordynatów i guwernantek z tzw. wyższych sfer po prostu przestał istnieć, a partyjni inżynierowie dusz wyznaczali pisarzom inne, bardziej ambitne cele. Stąd powieść realizująca odwieczny temat literacki „Księcia i Kopciuszka”¹⁴¹, odznaczająca się sprawnym wykorzystaniem schematów fabularnych i maksymalnym spiętrzeniem sentymentalnego dramatyzmu, nie mogła wtedy powstać. Nepomucka jednak napisała swoisty bajkoromans, wykorzystując

¹³⁹ Bardzo szczegółowy przegląd wszelkiego rodzaju definicji określających aforyzm (definicji słownikowych, okazjonalnych, językoznawczych, syntetycznych) znajdziemy w książce Daniela Kalinowskiego. Por.: D. Kalinowski: *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*, Słupsk 2003, s. 11-34.

¹⁴⁰ J. Zgrzywa, *Aforyzmy w prozie Olgi Tokarczuk*, Poznań 2016, s. 9.

¹⁴¹ Współcześni badacze tego tematu przekonują, że podejmujące go utwory upubliczniane przez różne media po 2000 r. oddały ten baśniowy temat dorosłym. Zwykle jest on prezentowany w nowym kostiumie i realiach. Choć odbiorcami popkultury mogą być dzieci i dorośli, to większość utworów współczesnych skierowana jest do odbiorcy dojrzałego, który zna stare baśnie i jest w stanie zagrać w grę intertekstualną, jaką proponują dzisiejsi twórcy. Ponadto współczesne baśnie często są wypełnione brutalnymi i wulgarnymi treściami, prowokują, szokują i zniesmaczają. Obok tego istnieją utwory, które symplifikują i banalizują treści, mając na celu przede wszystkim funkcję rozrywkową. Patrz: K. Kowalczyk, *Stare baśnie na nowo opowiedziane. O wykorzystaniu postaci i motywów baśniowych w kulturze popularnej po roku 2000*, <http://tricksterzy.pl/stare-basnie-na-nowo-opowiedziane-o-wykorzystaniu-postaci-i-motywow-basniowych-w-kulturze-popularnej-po-roku-2000/>, (dostęp: 10.01. 2014).

również popularny w melodramacie schemat przemiany i baśniowej relacji Pięknej i Bestii. Sprytnie go jednak ukryła w realiach popularnej powieści obyczajowej, w której opisuje skutki mezaliansu między biedną dziewczyną z Powiśla a synem rejenta z prowincji. Na dodatek zrobiła to na tyle dobrze, że jej cykl nie jest prostym, kiczowatym romansem, ale dzięki reporterskiemu spojrzeniu na otaczający ją świat i sprawności pisarskiej mieni się wieloma barwami życia i literackich konwencji, co świadczy o niewątpliwym talencie autorki w posługiwaniu się klasycznymi schematami. Ten zaś – jak już powiedziano na wstępie – jako pierwszy docenił Mieczysław Grydzewski, redaktor naczelny londyńskich „Wiadomości Literackich”, który w 1945 roku zareagował entuzjastycznie na przysłany mu przez młodą literatkę z kraju tekst powieści. Generalnie więc powiedzieć chyba można, że choć Krystyna Nepomucka nigdy nie była literacką awangardzistką, to w tworzeniu literatury drugorzędnej radziła sobie pierwszorzędnie i nawet z dozą pewnego polotu i nowatorstwa. Ten pierwszy doceniali i doceniają czytelnicy, a jej warsztatowe pomysły ciągle można zauważyć w twórczości współczesnych następczyni prekursorki.

3.7. Inne inspiracje z kręgu literatury PRL-u

Choć w czasach PRL-u Nepomucka jako pierwsza powróciła do nurtu popularnych powieści o uczuciach, to jednak nie znaczy, że była jedyną autorką, która w tym czasie publikowała tego typu beletrystykę, bo w wersji dla dorosłych wspomniany nurt na swój sposób rozwijały na przykład Anka Kowalska i Stanisława Fleszarowa-Muskat, a w tekstach dla młodzieży – Krystyna Siesicka i Małgorzata Musierowicz.

Opublikowana w 1964 roku *Pestka* Anki Kowalskiej to generalnie romans, opowiadający historię trójkąta małżeńskiego, który czytelnik poznaje z perspektywy Sabiny, przyjaciółki protagonistki – czterdziestoletniej Agaty, wdającej się w romans z żonatym mężczyzną, co stawia obydwójce w obliczu dramatycznych życiowych decyzji. „Ta trzecia” jest jednak wyjątkowa, bo na tle innych kobiet wyróżnia się jak rajski ptak i zachowuje się jak chora z miłości, stanowiąc ze swoim wrażliwym i uwięzionym w małżeństwie wybrankiem rodzaj powielenia wzorca znanego w literaturze od czasów Abelarda i Heloizy. W tym kontekście zdradzana żona jest pokazana jako niemal współwinna rozbicia rodziny, z powodu swojej nieatrakcyjnej, chorowitej fizyczności, niezbyt lotnego umysłu oraz z powodu nudy i przewidywalności, jaką wnosi pod małżeński dach. Na tym tle współczesne powieści

neosentymentalne zasadniczo odwracają schemat *Pestki*, bo generalnie są opowieściami zdradzonych żon, które postanowiły zawalczyć o swoje prawo do osobistego szczęścia.

Z kolei Stanisława Fleszarowa-Muskat w swoich powieściach, które - jak na przykład *Kochankowie róży wiatrów* – dzieją się w środowisku ludzi morza, pokazuje, co się dzieje w miłosnych i rodzinnych relacjach ludzi, którzy z racji pracy mężczyzn na statkach, oddalają się od siebie i stają się sobie obcy. Zaś wypełniające wspomniane teksty wartkie akcje - pełne humoru i dialogów - przekształcają te opowieści w popularne powieści obyczajowo-środowiskowe, co zapewne w czasach PRL-u przyciągało uwagę wielu czytelników i wpływało na poczytność tekstów Fleszarowej - Muskat, a dzisiaj stanowi także przyczynek do sukcesu powieści neosentymentalnych.

Tak samo jeździ Małgorzata Musierowicz, wielotomowa saga o rodzinie Borejków, mieszkającej w starej kamienicy przy ul. Roosvelta 5 w Poznaniu, zdaje się poprzez rodzinne ciepło, które emanuje z kuchni powieściowych seniorów i oddziałuje na innych, zbliżać się nastrojem do rodzinnych domów protagonistek Grocholi, Kalicińskiej czy Enerlich. To zaś świadczy o tym, że budowane przez nie światy przedstawione mogą w pewnym stopniu stanowić światło odbite od czasoprzestrzeni wyobrażonej przez Musierowicz.

Z kolei portrety niesfornych nastolatek, nieco skłóconych ze światem w czasie dojrzewania emocjonalnego w rodzinach przeżywających kryzys, które w swoich powieściach - na przykład w *Zapalce na zakręcie* z 1969 roku - opisywała Krystyna Siesicka, zdają się mieć wiele wspólnego z córkami bohaterek Grocholi, Kalicińskiej czy Kosmowskiej. Jednym słowem: z pewnością można by jeszcze dużo napisać o innych powinactwach powieści neosentymentalnych z tradycją PRL-u, poza tymi, które przywołałem w swojej dysertacji.

Tak więc elementy sentymentalnego światopoglądu mogą przenikać do powieści neosentymentalnych za pośrednictwem zróżnicowanych inspiracji, bo żywa tradycja literacka zwykle objawia się w różnych momentach historycznych i najczęściej w odmiennych i wybranych formułach.

ROZDZIAŁ 4. PORTRET KOBIETY NA ROZDROŻU

Typowa bohaterka popularnych powieści, które zaliczam do nurtu nowego sentymentalizmu w Polsce, to wykształcona czterdziestolatka w sytuacji życiowego kryzysu. W momencie zawiązania powieściowej akcji prawie każda z nich znajduje się w takim momencie życia, gdy musi dokonać egzystencjalnego wyboru. Zwykle tę zmianę powoduje ostateczne rozstanie z dotychczasowym mężem (*Nigdy w życiu* Grocholi, *Teren prywatny* Kosmowskiej, *Gospośnia prawie do wszystkiego* Szwai), nagła jego śmierć (*Anioł w kapeluszu* Szwai), odejście męża i ciężka choroba siostry (*Lilka* Kalicińskiej), odejście męża i postępujące uzależnienie od alkoholu (*Gobelin* Kosmowskiej), rozkład życia rodzinnego (*Prowincja* Kosmowskiej), utrata pracy (*Jestem nudziarą* Szwai, cykl powieściowy Enerlich, *Dom nad rozlewiskiem* Kalicińskiej), zerwanie więzi uczuciowych z apodyktyczną matką, odnalezienie po latach ojca czy rozstanie z ojcem dziecka (*Dziewice do boju!* Szwai), list, który zmienia sytuację życiową (*Matka wszystkich Lalek* Szwai) czy nagła informacja o niespodziewanej ciąży (*Zapiski ze stanu poważnego* Szwai) albo nawet nieoczekiwane aresztowanie narzeczonego, który okazał się gangsterem (*Stateczna i postrzelona* Szwai). Wszystkie te sytuacje wiążą się z gwałtownymi emocjami, koniecznością budowy nowej strategii życiowej i licznymi perypetiami, które spotkają bohaterkę, zanim ponownie znajdzie przyjazną przystań, oferującą pracę, spokój, a najczęściej i nową miłość.

Taki sposób budowania losów bohaterki wydaje się typowy dla literatury popularnej, gdyż pozwala na tworzenie napięcia fabularnego i związanego z nim przekazu emocjonalnego, który pobudza wyobraźnię, wywołuje poczucie wspólnoty między bohaterami a odbiorcami i porusza czytelników, z niecierpliwością oczekujących na kolejne zwroty w dziejach bohaterki lub grupy bohaterek. Nie bez znaczenia jest także ukryty w powieściowych fabułach mechanizm identyfikacji i projekcji, który wielu badaczy uważa za istotną właściwość oddziaływania literatury popularnej, balansującą między realizmem a idealizacją. Interesująco na ten temat pisze Anna Podchłódka, przywołując najpopularniejsze definicje literatury popularnej. Referując stan badań, omawia m.in. także poglądy francuskiego badacza Edgara Morina, według którego optymalne dla identyfikacji warunki stanowi pewna równowaga pomiędzy realizmem a idealizacją. Jednocześnie francuski badacz przekonuje, że trzeba, aby spełnione były warunki prawdopodobieństwa i wiarygodności, bo to wzmacnia związki z

przeżywaną rzeczywistością. Ważne jest też, aby postaci-objekty identyfikacji wykazywały jakieś powinowactwo ze spotykanymi na co dzień ludźmi, ale trzeba także, aby ów świat wyobraźni wznosił się na kilka pięter ponad życiem codziennym, by postaci te żyły intensywniej i obdarzone były większą siłą miłości, większym bogactwem uczuć niż zwykli śmiertelnicy. Jednym słowem: w literaturze popularnej ma się pojawić lepsza wersja życia, ale – mimo wszystko – całość ma pozostawać w zasięgu czytelnika¹⁴².

Jednocześnie już te pierwsze spotkania z bohaterami powieści nowego sentymentalizmu pokazują ich związek z osiemnastowieczną tradycją, zgodnie z którą człowiek był przedstawiany w tekstach literackich w perspektywie subiektywistycznej¹⁴³. W sentymentalnych romansach prezentowano bowiem przede wszystkim jego „świat psychiczny, sposób przeżywania i reagowania, jego życie prywatne, rodzinne, intymne, uczuciowe”¹⁴⁴. Wydaje się, że interesujące nas powieści odwołują się też do podobnej koncepcji literackiej prezentacji ich bohaterów i świata, w którym żyją. Jednak ze względu na ich adresata i typ idealnego czytelnika wpisanego w powieściowy tekst opowieści te stawiają w centrum uwagi kobiety, ich przeżycia oraz otoczenie, w którym one działają. To ostatnie zaś z założenia ma charakter prywatny, czyli budowany według podobnych zasad, które obowiązywały w sentymentalnych romansach, gdzie bohaterowie funkcjonują głównie w domowym zaciszu, „otoczeni rodziną, i gronem przyjaciół, wrażliwi na cierpienia innych, gotowi zawsze do niesienia pomocy”¹⁴⁵.

Wydaje się więc, że literacka kreacja postaci protagonistek powieści z nurtu nowego sentymentalizmu jest w znacznym stopniu rezultatem oddziaływania obu wspomnianych tradycji: kulturowych odwołań do literackich założeń sentymentalizmu oraz norm narzucanych przez współczesną beletrystykę popularną. Warto zatem przyjrzeć się warsztatowym chwytom, jakie stosują autorki, aby kreowane przez nie bohaterki były emocjonalnie bliskie czytelniczkom i czytelnikom, którzy – w większości – dzięki powszedniemu kontaktowi ze współczesnymi mediami być może już stracili poczucie

¹⁴² Patrz: A. Podchłódka, *Młodopolski romans popularny. Kłopoty z teorią*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 131.

¹⁴³ Odwołuję się tu do ustaleń Joanny Zawadzkiej. W swojej analizie założeń romansów sentymentalnych badaczka przedstawiła także tło filozoficzno-kulturowe sentymentalizmu z przełomu XVIII i XIX wieku, rozumianego jako samodzielny prąd kulturowy, który „zbudował swój odrębny światopogląd, postawę wobec świata, styl i sposób myślenia, a przede wszystkim – zajmując się uniwersalną koncepcją losu i kondycji ludzkiej – stworzył koncepcję człowieka sentymentalnego”. Patrz: J. Zawadzka, *Kronika serc czułych*, Warszawa 1997, s. 15 i kolejne.

¹⁴⁴ Tamże, s. 15.

¹⁴⁵ Tamże, s. 13.

głęboko odczuwanej społecznej stabilności, moralnej jednoznaczności i tęsknią za rzeczywistą bliskością oraz towarzyszącą ich egzystencji harmonią życia codziennego.

4.1. Kobieta z sąsiedztwa w roli wzoru

Zdecydowaną większość wspomnianych już powieściowych protagonistek – podobnie jak to było w czasach narodzin romansu sentymentalnego – poznajemy z imienia i nazwiska. Tak najczęściej swoje bohaterki przedstawiają Grochola, Kalicińska, Szwaia czy Kosmowska. Na ogół ich personalia nie są znaczące. Co więcej, powieściopisarki zwykle wybierają imiona i nazwiska dość pospolite, które nie wyróżniają ich bohaterek na tle otoczenia. Stąd główne role odgrywają Hanka Włodek (*Prowincja Kosmowskiej*), Małgorzata Jantar (saga Kalicińskiej) i Marianna Roszkowska (*Lilka Kalicińskiej*), Agnieszka Borowska czy Alina Grosik (bohaterki cyklu powieściowego o *Klubie Mało Używanych Dziewic Szwai*) albo Wiktoria Sokołowska (*Zapiski ze stanu poważnego Szwai*) i Zofia Czerwonka (*Dom na klifie Szwai*), Ludwika Kiszczyńska i Emilia Siergiej (*Stateczna i postrzelona Szwai*). Z kolei w powieści *Jestem nudziarą* Moniki Szwai 30-letnia protagonistka nazywa się Agata Czupik, a Anna, 40-letnia bohaterka *Gobelinu Kosmowskiej* nosi nazwisko Molty, które zyskała, wychodząc w czasie studiów za mąż za ambitnego prawnika z Gdańska. Nie wyróżniają się także personalia Marii Strachocińskiej, 30-letniej żony bogatego prawnika z Żyrardowa, którą poznajemy jako – znudzoną swą rolą – gospodynię „złotej klatki”, stworzonej przez despotycznego i agresywnego męża w *Gosposi prawie do wszystkiego Szwai*. Są jednak i wyjątki od tej zasady. Nazwisko Ludmiły Gold, protagonistki sagi Enerlich wiąże się z rodzinną tajemnicą dotycząca pochodzenia jej żydowskich przodków. Michalina Hart z powieści Szwai nosi natomiast nazwisko swojego irlandzkiego ojca.

Jak się zdaje, taki dobór imion i nazwisk przeważnie nie budzi skojarzeń środowiskowych ani socjalnych. Nie nawiązuje także do tradycji literackiej, odsyłając do potocznych skojarzeń kulturowych. Jest raczej znakiem wyboru demokratycznej przeciętności. Dzięki tak skonstruowanym personaliom bohaterki wtapiają się w środowisko, stają się jakby dziewczynami z sąsiedztwa, pozbawionymi cech dawnych heroin powieściowych, których imię i nazwisko często określały ich pozycję społeczną. Ten aspekt zbliża omawiane powieści do schematu powieści obyczajowej, która buduje realistyczną wizję świata. Ze swej natury bliską codziennemu i łatwemu w odbiorze doświadczeniu.

Dominująca metoda przedstawiania bohaterek nie jest jednak stosowana konsekwentnie. Zdarza się bowiem i tak, że autorki rezygnują z pełnej prezentacji swojej bohaterki. W cyklu powieściowym *Żaby i Anioły* Katarzyny Grocholi czytelnik dowiaduje się jedynie, że jej 37-letnia bohaterka ma na imię Judyta. To biblijne imię, tłumaczone jako „matka ojczyzny” i w Biblii personifikujące cały naród żydowski, tutaj jednak zostało odarte z głębokiej symboliki. Autorka nie nawiązuje do skojarzeń z kręgu kultury i literatury wysokiej, choć – jak sędzę – poprzez imię podkreśla jej życiową siłę i dzielność w zetknięciu z problemami, które stają na drodze opuszczonej kobiety. Grochola prawdopodobnie nie ujawnia nazwiska swojej bohaterki oraz jej rodziców i wielu innymi bohaterów czterech powieści składających się na ten cykl, aby dać wyraźny sygnał, że jej opowieść ma typowy, powtarzalny charakter. Choć przedstawia historię z życia, to jednocześnie sygnalizuje, że nie opis faktów jest w niej najważniejszy, ale przede wszystkim liczą się przeżycia, odczucia i emocje, których nośnikiem jest Judyta lub które powstają w wyniku jej spotkań z innymi ludźmi.

Jedynie imię ma również Hanka, bohaterka *Trzepotu skrzydeł* Grocholi, która w roli pierwszoosobowej narratorki opowiada o swoim toksycznym małżeństwie. W tym wypadku protagonistka-narratorka staje się symbolem kobiety, która doznała przemocy domowej. Powieść przypomina swoiste psychologiczne studium tego zjawiska, ukazujące wszystkie jego fazy: od zakochania do uwolnienia się od mężczyzny, który okazał się domowym katem. Aby uniknąć reportażowej dosłowności, autorka nadaje opowiadaną historię charakter uniwersalny. Z tego powodu – jak sędzę – rezygnuje m.in. z dokładnych personaliów bohaterki.

Tylko imię ma także bohaterka *Terenu prywatnego* Barbary Kosmowskiej. Jej Wanda, choć poprzez imię przywołuje skojarzenia ze średniowieczną legendą o księżniczce Wandzie, co nie chciała Niemca, nie ma też nic wspólnego z tą silnie utrwaloną, kulturowo w Polsce antyniemiecką tradycją. Ona również jest jednak swoistym przykładem silnej kobiety, rodzajem symbolicznego wzoru współczesnej Polki, która musi sobie poradzić z emocjonalnym rozedrganiem i codziennymi kłopotami w sytuacji kryzysu życia rodzinnego. Zapewne z tego powodu do końca nie dowiemy się, w jakim mieście żyje, w jakim sądzie jest zatrudniona jako kuratorka sądowa i w którym roku zaczyna się oraz kończy opowieść o niej. Barbara Kosmowska świadomie zdaje się unikać ujawnienia

tych informacji, aby nadać swojej opowieści charakter uniwersalny, co – jak sędzę – ma pomóc przyszłym czytelnikom utożsamić się z biografią jej bohaterki¹⁴⁶.

Wybierając omawianą formułę prezentacji bohaterki-narratorki, zarówno Grochola, jak i Kosmowska zdają się podążać drogę, którą znacznie wcześniej, bo już w czasach PRL-u, wytyczyła Krystyna Nepomucka, autorka 6-tomowego cyklu powieściowego o losach dziewczyny z Powiśla. Choć jej powieści łączyły wątki romansowo-obyczajowe ze schematem opowieści o dojrzewaniu głównej bohaterki¹⁴⁷, to Nepomucka doskonale obywała się bez personaliów protagonistki, zastępując je przezwiskami lub domowymi przydomkami, używanymi przez najbliższych. W ten sposób wyraźnie podkreślała, że przedstawia prywatną biografię bohaterki, zamkniętą w kręgu rodzinnym – świecie oswojonym i bliskim każdemu czytelnikowi. Wydaje się, że w ten sposób budowała powieściowe realia tak, aby ułatwić czytelnikowi identyfikację z jej bohaterami.

Wymyślne, czasem wręcz nacechowanie satyrycznie dane osobowe, pojawiają się za to w tle. Z reguły jako element humorystyczny, który ma rozbawić czytelnika. Przykładem takiego sposobu modelowania postaci może być Lukrecja Kwak, babka Wandy z *Terenu Prywatnego*. W jej przypadku, mimo zestawienia szlacheckiego imienia z „wołającym” i zarazem „ludowym” nazwiskiem, w powieści staje się postacią symboliczną, bo prawie całe życie przemilczała z powodu źle dobranej, poniemieckiej protezy uzębienia. W ten sposób autorka buduje rodzaj negatywnego odniesienia dla jej wnuczki, która nie zamierza powtórzyć losu swojej „niemej” babki i chce wyzwolić się z przekleństwa doli matki-Polki, cierpliwie znoszącej krzywdy i poniżenia w życiu małżeńskim. W pewnym więc stopniu powieści z nurtu nowego sentymentalizmu stanowią – jak słusznie wskazuje Agnieszka Mrozik, która zainteresowała się literacką twórczością

¹⁴⁶ Te wszystkie działania autorki – jak się wydaje – aktualizują zagadnienie prawdy w literaturze. Jak przekonuje Anna Martuszevska, która zajmowała się tym problemem w kontekście pozytywistycznej powieści realistycznej, a głównie zachodzących w niej relacji między nadawcą a odbiorcą, które wg niej buduje zasada literackiego prawdopodobieństwa. Ona zaś polega nie na zgodności z rzeczywistością obiektywną, ale z wiedzą autora i czytelnika o tej rzeczywistości, przy czym w epoce pozytywizmu wiedzę tę podporządkowywano dyrektywom scjentyzmu. Za prawdopodobne zatem uchodziło to, co nie było nadprzyrodzone, sprzeczne z prawami fizyki itp., ale też i to, co było zgodne z psychologicznymi, socjologicznymi i historycznymi normami kierującymi postępowaniem bohaterów. Sędzę, że zasada ta obowiązuje również w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu, gdzie autorki postaci swoich bohaterek i bohaterów budują tak, aby ich zachowania i doświadczenia nie były sprzeczne z typowymi wrażeniami i obserwacjami czytelników, żyjących w tej samej rzeczywistości, której obrazy znajdują w powieściowym świecie przedstawionym. Patrz: A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876-1889)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 216-219.

¹⁴⁷ Szerzej ten wątek analizowałem w rozdziale poświęconym twórczości Krystyny Nepomuckiej.

kobiet po 1989 roku ¹⁴⁸ – rodzaj reprodukcji wiedzy o współczesnych kobietach, choć – jak sądzę – nie on stanowi ich najważniejszy cel.

Tego typu postaci jak Lukrecja Kwak we współczesnych popularnych powieściach dla kobiet znajdziemy więcej. Często są one rezultatem działań imitacyjnych autorek, które na polski grunt przeniosły typy ludzkie opisane w popkulturze Zachodu. Tak postępowaly choćby uczestniczki konkursu z 2001 roku na dziennik polskiej Bridget Jones¹⁴⁹. Jeszcze inną metodę kreacji postaci z powieściowego tła można zaobserwować w *Zupie z ryby Fugu* Moniki Szwai. Tam protagonistce Anicie Dolinie-Grabiszyńskiej, wykształconej córce budowlańców autorka przeciwstawiła jej teściową – Kalinę z Muszyńskich, żonę hrabiego Bożysława Dolina-Grabiszyńskiego, która do sfer wyższych weszła w drodze mezaliansu, gdy hrabiowski syn zakochał się w córce ekspedientki, od dzieciństwa wyspecjalizowanej w manipulowaniu ludźmi poprzez udawanie choroby serca. Wysokie aspiracje tej ostatniej bohaterki, która chciałaby, aby jej jedynak znalazł sobie żonę z lepszych sfer, pozwalają na budowanie satyrycznej narracji, demaskującej grę pozorów i ukazującej śmieszność starych obyczajów w kontekście demokratycznych przeobrażeń społecznych. To świadome zestawienie dwóch światów, a właściwie obyczajów z nieprzystających do siebie epok, ożywia akcję, uwidacznia absurdalność działań niektórych bohaterów, a czytelnikowi, który jest ich świadkiem, pozwala się wyśmiać i poczuć, że on żyje w normalniejszej rzeczywistości. Tym sposobem poprzez kreację bohaterów i zwariowanych relacji między nimi autorka daje odbiorcom swojej powieści jeszcze jedną szansę na relaks, odprężenie i poprawę samopoczucia¹⁵⁰, choć nie rezygnuje także z przesłania dydaktycznego, bo przy okazji rozwija wątek nieoczekiwanych skutków, jaki powoduje nieoficjalne wynajęcie surogatki, która ma pomóc hrabiowskiej synowej w sprowadzaniu na świat potomka, z wytęsknieniem oczekiwanego przez całą rodzinę. Tak

¹⁴⁸ Odwołuję się tu do jej ustaleń, która poczyniła w książce pisanej z perspektywy feministycznej, dotyczącej tożsamości współczesnych Polek. Patrz: A. Mroziak, *Akuszerki transformacji*, Warszawa 2012.

¹⁴⁹ Jakie wtedy przyjmowały strategie imitacyjne w swojej analizie, pisała już Joanna Pyszny, *Brygida Janoska, czyli o „polskiej Bridget Jones”*, [w:] A. Martuszevska J. Pyszny, *Romanse z różnych stron*, Wrocław 2003, s. 150-174.

¹⁵⁰ W jednej z wypowiedzi na temat celu swojej twórczości Monika Szwaja powiedziała to wprost: „Ja wiem, że aby zostać Artystą, nie powinno się śmiać. Życie bowiem wcale śmieszne nie jest. Moi koledzy, którzy śmiech dawkują oszczędnie, robią filmy smutne i ponure, a potem celebrują ich premiery – są Artystami. Ja nie. Ja jestem rzemieślnikiem telewizyjnym i mogę sobie być spokojnie rzemieślnikiem literackim. Chciałabym, żeby moje książki – tak jak mnie pomogły przetrwać złe chwile – pomogły znieść różne smuteczki życiowe moim Czytelniczkom”. Patrz: M. Szwaja, *Monika o Monice*, <http://www.monikaszwaja.pl/index.php?k=22&lang=pl> (udostępnione: 14.04.2011).

więc poprzez w znacznej części zabawną fabułę autorka podejmuje także poważny problem, który stanowi element współczesnych, publicystycznych dywagacji i sporów w społecznym dyskursie na temat tak ważnych kwestii jak niepłodność czy dylematy towarzyszące stosowaniu metody *in vitro* albo wynajmowaniu zastępczych matek. Po raz kolejny więc z pozoru zwykłe „czytało” odsłania także swoje dydaktyczno-moralistyczne oblicze, funkcjonujące wedle starej, bo jeszcze oświeceniowej zasady, aby „bawiąc, uczyć”.

Podobną formułę budowy świata przedstawionego zastosowała Szwaja w powieści *Anioł w kapeluszu*. Tam z kolei autorka zajmuje się m.in. skutkami, jakie powoduje przesadne traktowanie dziecka jako kapitału. Z tego powodu ambitni rodzice-biznesmeni, którzy reprezentują środowisko zawodowego sukcesu, obciążają je tak dużą liczbą zajęć i zmuszają do tak intensywnego rozwoju edukacyjnego, że odcinają od normalnego świata, pozbawiają go dzieciństwa i doprowadzają do skrajnego wycieńczenia. W rezultacie Jonasz Zawadzki decyduje się na ucieczkę z bogatego, warszawskiego domu. Równowagę psychiczną odzyskuje dopiero na przedmieściu Szczecina, gdzie znajduje grupę przyjaznych mu ludzi. Ci nie tylko ukrywają go przed złymi rodzicami, ale pozwalają mu na nieograniczony kontakt z przyrodą i prowadzą dla niego nieformalną szkołę, co pozwala mu bez problemów zaliczyć rok nauki i wrócić na łono rodziny. Stanie się to jednak dopiero wtedy, gdy rodzice przejdą wewnętrzną przemianę i zrozumieją swój błąd. Wątek Jonasza jest więc jakby cytatem z oświeceniowych rozpraw Jana Jakuba Rousseau o edukacji, który dowodził, że tylko związek z naturą pozwala na zdrowy rozwój młodego człowieka, a cywilizacyjne naciski i mody, którym ulegają jego rodzice, stają przyczyną rozpadu rodziny i poczucia wyobcowania, jakie odczuwa nastolatek. Tak więc i w taki sposób powieść z nurtu nowego sentymentalizmu nawiązuje do starych idei z kręgu XVIII-wiecznego prądu estetycznego.

Swoisty fabularny intertekstualizm w powieściach Szwai dotyczy zresztą nie tylko tradycji sentymentalnych, ale i powieści społeczno-obyczajowej w typie Charlesa Dickensa, do czego zresztą Monika Szwaja wprost się przyznaje¹⁵¹. Wyraźnie widać to choćby w jej *Gosposi prawie do wszystkiego*, gdzie główna bohaterka, uciekająca – niczym baśniowa Piękna przed Bestią – od męża despoty z Żyrardowa do Szczecina, styka się w pomorskiej metropolii z większością koszmarów wielkiego miasta: prostytutką nieletnich, rasizmem, niechęcią do obcych, płatną miłością czy przejawami fałszywej przyjaźni. Z

¹⁵¹ Ten wątek pojawił się w mojej rozmowie z pisarką, który zamieściłem w aneksie do tekstu głównego niniejszej dysertacji.

kolei w konstrukcji fabuły *Domu na klifie*, gdzie istotne dla tej powieści wątki i opisy dotyczące funkcjonowania współczesnego, polskiego bidula, czyli państwowego domu dziecka w wielu momentach przypominają te z obrazu dziewiętnastowiecznego, angielskiego sierocińca, utrwalonego na kartach *Olivera Twista* Dickensa. Rzucające się w oczy paralele wiążą się m.in. z motywami dyrektorki nienawidzącej podopiecznych, okradających ich kucharek, walk między wychowankami czy portretami patologicznych rodziców, porzucających swoje dzieci. Jednocześnie warto zauważyć, że w tym przypadku wyraźnie ujawnia się także hybrydyczny charakter powieści z nurtu nowego sentymentalizmu, bo *Dom na klifie* łączy schemat romansu, czyli historii o uczuciowym zbliżeniu – wystylizowanych wg wzorca baśni o Kopciuszku – na głównych bohaterów z ramą powieści społeczno-obyczajowej, osadzonej w realiach współczesnej Polski. Tym sposobem powieść Szwai wpisuje się w długą tradycję specyfiki gatunkowej tego rodzaju opowieści, które już w XIX wieku łączyły cechy romansu z wyznacznikami powieści społeczno-obyczajowej, o czym wspominałem, pisząc o tradycjach, do których nawiązuje nowy sentymentalizm.

4.2. Problemy czterdziestolatek

Kolejną cechą wspólną bohaterek powieści z nurtu nowego sentymentalizmu jest ich wiek. Interesujące nas autorki generalnie przedstawiają historie czterdziestolatek i ich problemy. Niektóre z nich z niepokojem zbliżają się do tej cezury. Inne już ją przekroczyły. Głównymi bohaterkami rzadko są kobiety po pięćdziesiątce i sześćdziesiątce, choć zdarzają się i takie. Do tych ostatnich grup wiekowych należą protagonistki *Lilki Kalicińskiej* oraz *Anioła w kapeluszu* Szwai. Jedne bohaterki są już matkami dojrzewających dzieci. Inne dopiero dojrzewają do późnego macierzyństwa (np. w *Zapiskach stanu poważnego* Szwai powieść rozpoczyna się od tego, że przeszło trzydziestoletnia protagonistka odkrywa, że jest w ciąży) i zdają sobie sprawę, że ich zegar biologiczny bardzo przyspieszył. Wszystkie mają świadomość, że młodość mija lub już minęła, a czas coraz bardziej odbija swoje piętno na ich urodzie. Z tego powodu cierpią i robią wiele, aby poprawić swoją atrakcyjność, bo odczuwają wszechobecny kult młodości, który podsycają poradniki i prasa kobieca.

Uroda zwykle staje się wręcz polem konfrontacji z rywalkami. Bohaterki – tak jak Justyna Grocholi – mają kłopot z zaakceptowaniem przewagi na tym polu nowej partnerki byłego męża:

A Jola z dużym brzuszkiem mogłaby być reklamą kobiety w ciąży. Nawet jej hormonów nie wysypało na twarzy! Dlaczego ja mam takiego pecha! Nie mógł wpaść na jakąś kobietę, która kiedyś jako dziewczynka zachorowała na ospę i ją sobie wydrapała i której na zawsze zostały ślady, i która ma kłopoty z cerą? I która jest gruba i głupia? ¹⁵²

Bohaterki są więc zazdrosne. Bywają też wściekłe i niesprawiedliwe w swoich ocenach, co zwykle dostrzegają dopiero podczas bezpośredniej konfrontacji z rywalką. Jednocześnie same czują się brzydkie i nie ukrywają kompleksów. Zwłaszcza wówczas, gdy mężczyźni wykazują erotyczne zainteresowanie ich ciałem, którego stan przeważnie oceniają bardzo krytycznie. Tak postępuje choćby protagonistka *Terenu prywatnego*:

Pozwoliłam Maciejowi Kozakowi dalej błagalnie patrzeć na mnie, a sama dokonałam szybkiej oceny sytuacji. Zobaczyłam siebie obok majstra na materacu. Ustaliłam, że mam na sobie ten stary, poszarzały biustonosz, którego nie cierpię, a pod spodniami porwane rajstopy. Mam też niezłe zapasy cellulitu, którymi bym mogła obdarować pięć metrów kwadratowych damskich ud. Maciej wciąż czekał, a ja zajęłam się badaniem górnych partii klatki piersiowej. Pominęłam w myślach szary biustonosz (ostatecznie można go niespostrzeżenie ściągnąć) i doszłam do dwóch przywalonych ciężarem lat piersi, z powodzeniem mogących obsłużyć codzienne zapotrzebowanie na piersi jakiejś niewielkiej jednostki wojskowej. Maciej wciąż na mnie patrzył i nabrałam podejrzeń, że chodzi mu właśnie o te przerośnięte płyty biustu ¹⁵³.

Monolog Wandy wyraźnie przypomina wewnętrzne walki i psychiczne zahamowania Bridget Jones. Dzieje się tak, ponieważ w trakcie pisania tej powieści, z racji wymogów konkursu literackiego, w jakim uczestniczyła pomorska pisarka, angielski wzorzec był punktem odniesienia dla Kosmowskiej. Jednak literatka z Bytowa zrobiła wiele, aby postać jej bohaterki, mimo wyraźnego rysu satyrycznego, była mocno osadzona w polskiej rzeczywistości lat 90. ubiegłego wieku. Łatwo zatem zauważyć, że w tym przypadku mamy do czynienia z portretem pełnej kompleksów czterdziestolatki, która przeżywa kłopoty finansowe, nie jest sobie w stanie sprawić luksusowej bielizny oraz ma duże zastrzeżenia do własnego ciała, co powoduje, że nie czuje się atrakcyjna erotycznie. Ten motyw w polskich powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu powtarza się stosunkowo często. Zdarza się nawet tak, że bohaterka o swoich kompleksach pamięta w chwili erotycznego uniesienia. Tak dzieje się choćby w opowiadaniu *Upoważnienie do szczęścia* Katarzyny Grocholi, gdy Alunia, jej protagonistka po raz pierwszy kocha się z Antkiem, przyjacielem z dzieciństwa, o czym informuje narrator:

¹⁵² K. Grochola: *Nigdy w życiu*, s. 31.

¹⁵³ B. Kosmowska, *Teren prywatny*, s. 161.

Kiedy zdejmował z niej sukienkę, przemknęła jej myśl, że powinna się wstydzić, że dorośli ludzie nie robią tego w polu, że pewno widział ładniejsze dziewczyny, że lewą pierś ma większą od prawej i on na pewno to zauważy, że jest lekarzem i może to ma znaczenie, bo przecież tyle kobiet widział rozebranych...¹⁵⁴.

Czasem motyw kobiecych kompleksów jest wręcz swoistym lejtmotywnym powracającym w powieściowych cyklach. Tak dzieje się na przykład w opowieściach o Judycie Katarzyny Grocholi, gdy jej bohaterka ciągle porównuje swój wygląd z cielesnymi atutami koleżanek, walorami nowej wybranki byłego męża oraz rozkwitającą urodą dojrzewającej córki. W rezultacie ma wiele kompleksów, jej wiara we własną atrakcyjność maleje, a często nie akceptuje swojego wyglądu lub wręcz czuje się brzydka. Charakterystyczne rysy jej samopoczucia niewątpliwie sprzyjają identyfikacji czytelniczek z bohaterką, która eksponuje dość typowe problemy z ciałem i urodą. Choćby wtedy, gdy błyskawicznie niszczy nową fryzurę, która jej się nie podoba. Z tego względu lektura interesujących nas powieści może być – jak sędzę – rodzajem udziału w bezkarnej projekcji obaw i nadziei wielu czytelniczek. Obawy dotyczą zwykle nasilającego się poczucia przemijania, a nadzieje – narodzin uczucia, które może odmienić życie. Ten typ sprzecznych przeżyć, które obrazują pisarki, uświadamia czytelniczkom, że obok nich są kobiety, które mają podobne odczucia. To w jakiś sposób daje zaś wewnętrzną siłę i poczucie więzi społecznej¹⁵⁵.

Paradoksalnie jednak powieściowe protagonistki przez otoczenie są odbierane – jak trafnie spostrzegła Aleksandra Kotas – jako kobiety atrakcyjne, których:

uroda jest postrzegana nie tyle jako dar natury (ponieważ każda kobieta może być piękna), ale raczej jako umiejętność zadbania o siebie, staranność stroju, makijażu - nawet na wsi, niezależnie od okoliczności. Atrakcyjność jest pochodną wysiłku włożonego w pielęgnację. Znakiem czasu jest problem wagi – atrakcyjność mieści się w granicach rozmiaru 38. Powyżej – kobieta czuje się tłusta, otyła. Tę kwestię można, oczywiście, potraktować z przymrużeniem oka, jednak współcześnie znamienne jest, że waga łączy się z poczuciem kobiecej wartości. Protagonistka musi być szczupła, a przynajmniej o tę szczupłość walczyć¹⁵⁶.

¹⁵⁴ K. Grochola, *Upoważnienie do szczęścia*, Kraków 2008, s. 19.

¹⁵⁵ Wg psychologów poczucie potrzeby więzi społecznej jest bardzo silne w życiu większości ludzi. Przystawianie przekazów literatury popularnej to jeden ze sposobów jej umacniania. Patrz: S. Garczyński, *Potrzeby psychiczne. Niedosyt. Zaspokojenie*, Warszawa 1972, s. 90-98.

¹⁵⁶ Patrz: A. Kotas, „Zaradne kobiety zasługują na miłość” *O powieściach Rodziewiczówny i Kalicińskiej*, [w:] *Literatura popularna. Dyskursy wielorakie*. T.1, red. E. Bartos i M. Tomczok, Katowice 2013, s. 416.

Tak więc już na tym poziomie kreacji powieściowej bohaterki widać, że jednocześnie jest ona jak inne kobiety, ale zarazem wyróżnia się. Doskonale uzmysławia to przykład Wandy z *Terenu Prywatnego*, która przy pomocy córek, tuż przed pierwszą randką z kandydatem na nowego partnera, przechodzi metamorfozę niczym baśniowy Kopciuszek:

Godzinę przed przyjściem Macieja Kozaka, królewicza, byłam „gotowa”. Godzinę przed jego nadejściem stałam przy lustrze, z trudem hamując napływające do oczu łzy. To były pierwsze, późne i tak mi potrzebne łzy szczęścia. Kobieta, na którą patrzyłam z przyjemnością i wzruszeniem, stanowiła moje naprawdę imponujące przeciwieństwo, jednocześnie będąc mną. Miała piękne, rude, lekko wijące się włosy, a nawet burzę loków subtelnie opadających na czoło. Czoło jaśniało, oko mieniło się glicerynowym światłem. Zakończone starannie wywiniętą rzęsą, przydawało moim pospolitym rysom kociego powabu. Nigdy przedtem nie podejrzewałam siebie o tak szlachetny rysunek brwi, jaki demonstrowało moje nowe odbicie – kobiety wampa. (...) Dopiero teraz dostrzegłam, co nosiłam nad okiem przez ostatnie lata. A usta... Moje usta zwykle zgryzione, skulone i bezkolorowe rozwinęły się w reklamę pomadek Margaret Astor. Lekko wilgotne, zapewne uzbrojone w miliony inteligentnych pigmentów, z powagą udawały moje osobiste wyposażenie twarzy, do czego musiałam się przyzwyczaić¹⁵⁷.

W taki sposób objawia się m.in. wspomniane już balansowanie powieści popularnej między realizmem a idealizacją.

Zwróćmy też uwagę na to, że bohaterki współczesnych polskich powieści dla kobiet zasadniczo różnią się także od heroin *paranormal romance*, które dzięki adaptacjom filmowym cieszą się obecnie w naszym kraju dużą popularnością wśród publiczności czytającej, a zwłaszcza wśród nastolatek i młodych kobiet¹⁵⁸. Tu wyraźnie widać różnice pokoleniowe, bo bohaterki polskich pisarek są znacznie starsze, a ich dzieje zostały jednoznacznie osadzone w krajowej rzeczywistości. Prawie wszystkie także mają problemy z akceptacją ich zmieniającej się w czasie ich kobiecości i własnymi uczuciami. Z kolei heroiny *paranormal romance* najczęściej wiekowo można zaliczyć do pokolenia ich córek. Zazwyczaj promieniają niezwykłym pięknem, a ich uroda czyni je ośrodkiem zainteresowania całego otoczenia. Ponadto odkrywają swoje wyjątkowe zdolności albo rolę, która została im wyznaczona przez przeznaczenie. Nie mają też problemów ekonomicznych i żyją w rzeczywistości nierealnej, bo w otoczeniu postaci ze świata

¹⁵⁷ B. Kosmowska, *Teren prywatny*, s. 196.

¹⁵⁸ Swoje wywody na temat bohaterów *paranormal romance* opieram na opracowaniu Dawida Nawrockiego. Patrz: D. Nawrocki, *Paranormal romance we współczesnej literaturze*, <http://stacjakultura.pl/1,4,19007,Paranormal-romance-we-wspolczesnej-literaturze,artykul> (dostęp: 02.03.2011).

fantasy, czyli pięknych wampirów i wilkołaków, a nawet upadłych aniołów, które konkurują o ich względy. Jednak i nasze bohaterki, które na pozór są zwykłymi kobietami z sąsiedztwa, czasem posiadają nadzwyczajne cechy.

„Jako wiedźma nie mogę spać, gdy jest pełnia”¹⁵⁹ – wyznaje w pewnym momencie Małgorzata Jantar, protagonistka Kalicińskiej. Niewiele wynika z pojedynczego zdania, ale gdy wczytamy się w cykl powieściowy Kalicińskiej, to okaże się, że Basia, mama głównej bohaterki potrafi leczyć ukochanego poprzez dotyk i przekazywanie energii, choć nie przypisuje sobie zdolności metafizycznych. Umie także – pół żartem, pół serio – w towarzystwie innych kobiet odgonić deszczowe chmury¹⁶⁰. Jej córka natomiast ma dar rozpoznawania jednym spojrzeniem, czy inna kobieta jest w ciąży. Jeszcze inna bohaterka tego cyklu przy pomocy uszytej przez siebie szmacianej lalki przyciąga dobrego kandydata na męża. I, o dziwo, udaje jej się to. Podobne motywy można znaleźć także w fabułach powieści innych polskich pisarek tworzących dla kobiet. Niektóre ich bohaterki, jak na przykład Ludmiła Gold, protagonistka Enerlich, same trochę czują się jak wiedźmy, czyli kobiety wyjątkowe, bo potrafiące wyjść z najgorszych życiowych opresji. W taki sposób bohaterka Enerlich opisuje także siebie podczas pracy w kuchni: „Czuję się wówczas jak wiedźma warząca tajemniczy napar do czarowania świata. Gotowanie rosółu to niemal czary¹⁶¹”.

Warto także odnotować zauważalny w powieściach nurtu nowego sentymentalizmu kulturowy powrót wiedźm i zielarek, które doskonale wiedzą, jak radzić sobie z chorobami ciała i zaplątanym uczuciem. Taką postać, nazywaną Siawianką, znajdziemy choćby na kartach *Powrotów nad rozlewiskiem* Małgorzaty Kalicińskiej, gdzie po II wojnie światowej żyje w opuszczonym i rozpadającym się siedlisku koło Pasymia, unikając ludzi¹⁶², choć od

¹⁵⁹ M. Kalicińska, *Miłość nad rozlewiskiem*, s. 20.

¹⁶⁰ „Naturalnie wywlokła nas na łąki. W deszcz! (...) Poszliśmy do takiego wielkiego krzewu wierzby i kozikiem ucięliśmy najdłuższe witki, jakie tylko były. Potem szliśmy łąką, milcząc, bo mama, jako Starsza, musiała się skupić i znaleźć najodpowiedniejsze miejsce. (...) Niebo było szare i miało nierówną fakturę. Chmury snuły się leniwie, nisko i padało znacznie mniej, ale jednak. Mama wreszcie znalazła miejsce do swojego... rytuału. Stanęliśmy w trójkacie, bo tylko tyle nas było. Zdjęliśmy kalosze i skarpetki. Chustki z głów. Wzięliśmy się za ręce i mama powiedziała głośno:

– Jesteśmy tu teraz, żeby się prosić: idź padać gdzie indziej! Możesz tu wrócić za tydzień, ale teraz padaj gdzieś dalej. Niech wróci słońce!

Rozsunęliśmy się na bezpieczną odległość i każda z nas wyciągnęła swoją witkę najdalej ku górze. Zaczęłyśmy nimi majtać w kółko, obracając się wokół własnej osi. Jakbyśmy chciały nawinać ciężkie chmury na nasze witki, niczym waciarz watę cukrową na patyk” (M. Kalicińska, *Dom nad rozlewiskiem*, Poznań 2006, s. 156-157.)

¹⁶¹ K. Enerlich, *Prowincja pełna smaków*, s. 37.

¹⁶² Jej „dziwność” narratorka uzasadnia tragicznymi przeżyciami wojennymi: „Podobno, tak mówili we wsi i w miasteczku, pojawiła się tu we wojnę, jak zbombardowano Warszawę. Jak uciekała z tej Warszawy, to na jej oczach zginęły od bomby jej dzieci. Pięcioro! Najmłodsze malutkie. Tak je blisko rozerwało, że wstała z kolan cała we krwi. Podobno wyła jak zwierzę. Ludzie ciągnęli ją dalej, na siłę. I tak laźła po Polsce i laźła,

czasu do czasu potrafi się podzielić swoją wiedzą o zdrowotnym działaniu różnych roślin. Portret pogańsko-prawosławnej szeptuchy Janeczki, która swoją tajemną wiedzą wspiera zafascynowane jogą nowoczesne kobiety z miasta i przekonuje je do cygańskiego obrzędu zasiewania miłości, znajdziemy natomiast w *Prowincji pełnej złudzeń* Katarzyny Enerlich, gdzie w tym kontekście narratorka prezentuje się jako folklorystka¹⁶³, ocalająca białą magię, „nawet jeśli komuś kojarzy się z gusłami i zabobonem”¹⁶⁴. Sympatyczna babka-zielarka działa też choćby w popkulturowym serialu *Ranczo*, który wydaje się być telewizyjnym odpowiednikiem popularnych powieści romansowo-obyczajowych. Tam zielarka często pomaga nie tylko w sercowych sprawach mieszkańcom filmowych Wilkowyi. W ten sposób media i kultura popularna wzmacniają portret dobrych wiedźm i otwartych na ludzkie potrzeby zielarek, czyniąc je mieszkankami masowej wyobraźni w Polsce. W pewnym sensie i w tym zakresie w polskich powieściach dla kobiet zaczyna zachodzić proces kulturowej adaptacji do wzorców zachodnich, co zapewne wiąże się z przejmowaniem przez rodzimą popkulturę nowoczesnych form reklamy, które chętnie posługują się stereotypem kobiety mitycznej¹⁶⁵.

Jednak zbyt nachalne odwoływanie się niektórych autorek powieściowych fabuł do motywów z kręgu świata wiedźm czy ludzi o podwójnej naturze prowadzi niekiedy wręcz do efektu humorystycznego, choć w intencji piszących ich opowieści mają pokazywać kobiety, które potrafią odkrywać w sobie zwierzęcą naturę, odnajdywaną intuicyjnie we wsiach ukrytych wśród mazurskich czy podlaskich lasów, gdzie ludzie żyją w symbiozie ze światem zwierząt. To już skrajny typ prawie magicznej ucieczki od współczesnej cywilizacji, ale i ten model powieści dla kobiet pojawił się na polskim rynku

bo się jej w głowie pomieszało z tego wszystkiego, a jeszcze mówili, że podobno i męża w obozie zakatowali. Jak już tu, do Pasymia, przyszła, już była pomyłona. Nigdy nic nie mówiła, tylko że jest Siawianka”. (M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007, s. 33.)

¹⁶³ Postać szeptuchy w powieści Enerlich nie jest tylko literackim cytatem z XIX-wiecznego piśmiennictwa, ale także odwołaniem do polskiej rzeczywistości z XXI wieku, w której nadal funkcjonują szeptuchy. Wg dziennikarzy „Newsweeka”, którzy zajmowali się tym zjawiskiem socjologicznym, szeptunki najczęściej można spotkać na Podlasiu, w rejonie Hajnówki. Patrz: W. Cieśla, *Szeptuchy- Czy starsze kobiety z Podlasia leczą modlitwą?*, <http://www.newsweek.pl/polska/kim-sa-szeptuchy-newsweek-pl,artykuly,352707,1.html> (dostęp: 05.12.2014). Warto też wspomnieć, że motyw szeptuchy doczekał się już we współczesnej, popularnej literaturze polskiej odrębnego dzieła – na przykład *Szeptuchy* Katarzyny Bereniki Mischuk, Warszawa 2016.

¹⁶⁴ K. Enerlich, *Prowincja pełna złudzeń*, s.19.

¹⁶⁵ Wg badaczy mechanizmów współczesnej reklamy jednym z popularnych stereotypów, które ona wykorzystuje, jest kobieta mityczna. W konkretnych realizacjach reklamowych może występować w postaci nimfy, boginki lub czarodziejki. Motyw ten doskonale sprawdza się, gdy owa postać mityczna daje inspirację dla nazwy produktu, jak np. w przypadku czekolady Goplana oraz mydła Cleopatra. Nieco inną konwencję przyjęła firma Whirlpool, która zaklinała produkty w dusze boginek, i tak: pralką opiekowała się boginka wodna, boginka ognia zaklęta została w kuchenkę, a boginka lodu w lodówkę. Patrz: P.H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999.

wydawniczym. Tę odmianę opowieści – wpisującą się w reguły ekopoetyki - o ucieczce od problemów współczesnego świata, która prowadzi do stopienia się bohaterki ze światem przyrody i odczuwania go na zasadzie instynktu, znaleźć można na przykład w powieściach Adrianny Trzepioty: *Zwilczona* (Warszawa 2015) lub *Sekretna zima Jaśminy. Mazurska opowieść pewnej wilczycy* (Warszawa 2016). W obu przypadkach powieściowa fabuła jest tak zbudowana, że czytelnik śledzi, jak jej protagonistka - Jaśmina - doznaje duchowego przebudzenia, które powoli prowadzi ją do odkrycia prawdy o sobie. Kobieta ma w tych powieściach podwójną naturę i należy do dwóch światów: realnego i magicznego, do którego wstęp może mieć jedynie za pomocą intuicji. W znacznym stopniu fabuły te stanowią rodzaj popularnej ilustracji tez naturalistów, którzy twierdzą, że człowiek ze swej natury jest częścią przyrody i szuka sposobu, aby wrócić do „stanu natury”, jak niegdyś pisał Rousseau. W pewnym stopniu tego typu powieści są ilustracją tez skrajnych grup ekologicznych, które twierdzą, że zwierzęta są lepsze od ludzi i ludzkość nie powinna ich wykorzystywać i dręczyć, ale przyswajać sobie najlepsze cechy „braci mniejszych”, jak wg tradycji miał o zwierzętach mówić św. Franciszek. Część współczesnych etyków twierdzi wręcz, że kultura wyszła z przyrody i nosiła długo jej cechy, a dopiero potem zwróciła się przeciw niej. Obecnie ponownie pragnie zawrzeć przymierze z przyrodą. Dlatego w działaniu należy się liczyć z cierpieniem nie tylko ludzi, ale i zwierząt, a wszelkie niszczenie życia i szkodzenie mu jest we wszystkich okolicznościach złem. Dopiero – jak przekonują skrajni naturaliści – poprzez uznanie tych zasad dochodzimy do prawdziwego człowieczeństwa¹⁶⁶.

4.3. Wyróżnik: wykształcenie i przedsiębiorczość

Zdecydowaną większość bohaterek powieści z nurtu nowego sentymentalizmu można zaliczyć do klasy osób wykształconych, które dobrze radzą sobie w życiu zawodowym. Choć przeżywają moment załamania, to właściwie zawsze potrafią wyjść z opresji i to nawet w sytuacji z pozoru bez wyjścia. Nieprzypadkowo więc w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu poznajemy całą galerię reprezentantek współczesnej, polskiej klasy średniej¹⁶⁷: dziennikarek, wykładowczyń uniwersyteckich, pracownic

¹⁶⁶ Historię filozoficznych poglądów na temat stosunku człowieka do przyrody, które doprowadziły pod koniec XX wieku do zaprezentowanej omówionej postawy, przedstawia Miła Kwapiszewska-Antas w książce *Człowiek wobec zwierząt na przestrzeni dziejów*, Słupsk 2007.

¹⁶⁷ Wg prof. Henryka Domańskiego, dyr. Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, klasa średnia we współczesnej Polsce to kategoria społeczna, która „dopiero się kształtuje, ale można ją zlokalizować w strukturze społecznej. Przede wszystkim poprzez role zawodowe i generowane przez nią postawy. Do „klasy średniej” zaliczymy więc specjalistów różnych dziedzin i znaczną część polskiej inteligencji. Osoby wykonujące

agencji reklamowych, nauczycielek, artystek, prawniczek, ekonomistek i handlowców. Większość z nich odnosi sukcesy zawodowe. Są też otwarte na nowe wyzwania i innowacje technologiczne, łączą pracę z życiem rodzinnym, nie boją się zmian i potrafią szybko nawiązywać kontakty z ludźmi. Jednym słowem: są bohaterkami świata kapitalistycznego, w którym sukces życiowy zależy od umiejętności elastycznego przystosowywania się do zmieniającej się rzeczywistości społecznej oraz indywidualnej przedsiębiorczości¹⁶⁸. Jednym z charakterystycznych przykładów tego rodzaju przemiany jest była uniwersytecka literaturoznawczyni Maria Strachocińska, zajmująca się domem żona bogatego męża-prawnika w *Gosposi prawie do wszystkiego* Szwai, która po ucieczce z willi-więzienia postanawia zostać profesjonalną i dobrze opłacaną gosposią w bogatych domach. Dzięki pomocy znajomych starszych pań, które w powieściowej fabule spełniają rolę baśniowej Dobrej Wróżki, swój zamiar realizuje i czuje się zawodowo spełniona.

Być może z tego właśnie powodu żadna z opisywanych protagonistek nie tęskni za rzeczywistością PRL-u, choć niekiedy powracają myślą do lat młodości, gdy były piękne, radosne i zakochane pierwszą, dziewczęcą miłością. Zwykle zresztą w swoim licealnym rówieśniku lub koledze z czasów studiów. Niekiedy to właśnie oni zostawali ich pierwszymi mężami. Taki splot wydarzeń połączył choćby Annę z Jerzym w *Gobelinie* czy Wandę z *Terenu prywatnego* i jej Olka.

Jednocześnie jednak od interesujących nas krotek powieściowych światów nigdy wprost nie dowiadujemy się, czy ich bohaterki mają sprecyzowane poglądy polityczne. Żadna z nich nie jest członkiem partii politycznej i nie bierze udziału w kampaniach

zawody charakteryzujące się wysoką złożonością. Są to osoby posiadające wyższe wykształcenie, co nie jest jednakże warunkiem koniecznym. Zasadniczo będą to więc lekarze, prawnicy, specjaliści od marketingu, dziennikarze, artyści, nauczyciele, ale dopiero w szkołach średnich”. Patrz: A. Hucko, *Nowa polska klasa średnia*, <http://www.institutobywatelski.pl/5038/lupa-institutu/nowa-polska-klasa-srednia> (udostępnione: 4.07.2013).

¹⁶⁸ Przedsiębiorcze i zaradne są także te bohaterki interesujących nas autorek, którym przyszło żyć w rzeczywistości PRL, gdy kobiety z ziemiańskich dworców musiały nauczyć się funkcjonować w nowej rzeczywistości i poradzić sobie z utrzymaniem w niej rodziny. Doskonałym przykładem tego typu bohaterki jest Bronisława Matz z *Powrotów nad rozlewisko* Małgorzaty Kalicińskiej, która po ucieczce przed Sowietami z ziemiańskiego dworku szybko uczy się żyć w ponemieckim gospodarstwie nad rozlewiskiem koło Pasymia na Mazurach, co podkreśla narratorka – jej córka Basia: „Niby wychowana za młodu w mieście, później jako żona tatki w naszym majątku nauczyła się wszystkiego, chociaż była „panią”, a nie służącą. Całe dnie, zanim mnie urodziła, spędzała, zapoznając się i doglądając gospodarstwa. Była jak ekonom, pan Gotfryd, który bardzo lubił mamę i pokazywał jej chętnie wszystko, nawet księgi rachunkowe. (...) Pamiętam, jak chodziła w sierpniu na pokrzywy dla naszych kur. Jak skubała gęsi na nasze poduszki. Ja bałam się i pokrzyw, i gęsi. Była zaradna i zdobywała różne rzeczy w sobie tylko znany sposób. Handlowała, wymieniała, wypraszała. Srebra, co je schowała w podwójnym dniu wózka, jak uciekaliśmy z majątku, poszły teraz za worki z pośladem dla kur, i mąkę dla nas. Mama musiała zawsze mieć coś w spiżarni a czarną godzinę”. (M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007, s. 36.)

wyborczych¹⁶⁹. Najwyżej mimochodem pojawiają się informacje, że w młodości wspierały Solidarność (Wanda z *Terenu prywatnego*), że nie podoba im się lustracyjna działalność Bronisława Wildsteina (Agnieszka Borowska z cyklu Moniki Szwai staje się przypadkową ofiarą jego listy, którą do walki z nią wykorzystuje matka jej ucznia) albo że z chęcią napuściłyby komputerowych włamywaczy do zbiorów Instytutu Pamięi Narodowej (to jedno z marzeń Liliany Broniszewskiej, bohaterki jednego z wątków *Anioła w kapeluszu* Moniki Szwai). Generalnie tzw. wielka Historia pojawia się najczęściej w powieściowych światach na zasadzie narratorskiego streszczenia o publicystycznym charakterze, po to, aby czytelnik mógł osadzić akcję w historycznym czasie. Tak postępuje choćby Małgorzata Kalicińska w *Powrotach nad rozlewiskiem*, gdzie w pewnym momencie bohaterka-narratorka mówi:

Na świecie się kotłowało i kotłuje. Joanna Szczepkowska podała godzinę upadku komunizmu dokładnie co do minuty. Wymyślono Okrągły Stół, narodziła się „Gazeta Wyborcza”, i już nie byliśmy państwem socjalistycznym, a demokratycznym. Poczuliśmy w sercach wielkie nadzieje. Zmiany polityczne podzieliły rodziny bardziej niż to warte. Później wszystko zaczęło normalnieć – przynajmniej u nas, a już nad rozlewiskiem na pewno¹⁷⁰.

Jednak gdy wydarzenia historyczne zaczynają bezpośrednio dotykać życia rodziny narratorki, to wtedy zwykle poznajemy je z perspektywy bohaterów. Na przykład w *Powrotach nad rozlewiskiem* o wejściu niemieckich najeźdźców do Polski w czasie II wojny światowej czytelnik dowiaduje się z punktu widzenia kilkuletniego dziecka, jakim wtedy była Basia Matz, powieściowa protagonistka, i jej opiekunki, które razem z rodzeństwem małej Basi przez kuchenne okno obserwują rozmowę rodziców dziewczynki z dowódcą niemieckiego oddziału, ogłaszającym im decyzję o zarekwirowaniu ich rodzinnego dworku:

¹⁶⁹ Wyjątkiem jest czas stalinizmu, gdy na przykład bohaterka Kalicińskiej, aby przetrwać te trudne lata, wybiera strategię mimikry. Choć wtapia się w tłum entuzjastów nowego ustroju politycznego, to wyraźnie zachowuje dystans i obojętność: „Nie zapisywałam się do organizacji i znów nie podobało się to moim wychowawcom. Te wiece, zebrania i okrzyki pełne entuzjazmu mierzyły mnie. Wkrótce jednak, dla świętego spokoju, zapisałam się do ZMP. Wszystko udawałam, pałam miłością do ludowej ojczyzny, jak chcieli, chodziłam na czyny, ale spałam na zebraniach, bo mnie to wszystko nie obchodziło. Czułam, że to nadęte, napuszone i wiedziałam od mamy, że żyć można cicho, bardzo porządnie, chociaż bez sztandarów, bez zebrań i zobowiązań”. (M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007, s. 73.) Z łatwością można tu zauważyć, że autorka buduje powieściowy świat według reguł sentymentalnych, bo głośnemu życiu publicznemu przeciwstawia ciche życie rodzinne, które jednoznacznie ocenia pozytywnie.

¹⁷⁰ M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007, s. 267.

Zatrzymaliśmy się za drzwiami, za którymi słyhać było całą rozmowę mamy, taty i oficera. Rozmawiali po niemiecku. Byłam cicho i nic nie rozumiałam, za to Piotr, Hania i Jakubowa – wszystko. Kręciła głową z dezaprobatą.

- Zajmują majątek na kwaterę – szepnęła do mnie, nie do mnie¹⁷¹?

Ta zmiana pokazuje, że życie małej grupy, czyli rodziny jest dla pisarek z nurtu nowego sentymentalizmu bardziej istotne niż perspektywa doświadczeń całego narodu. To dobitnie pokazuje hierarchię wartości, jaka obowiązuje w ich powieściach. Jak się okazuje, podobne zasady można odkryć w neosentymentalnych powieściach rosyjskich pisarzy, gdzie także „Płaszczyzna wielkiej historii raz po raz jest zestawiana z wymiarem osobistym, zawsze na korzyść tego ostatniego”¹⁷².

W polskich powieściach neosentymentalnych dla kobiet nie brakuje jednak odwołań do aktualnych dyskusji publicystycznych. W rozmyślaniach protagonistek lub ich dialogach z innymi bohaterami można usłyszeć przejawy krytyki duchownych katolickich¹⁷³ lub działaczek feministycznych. Te ostatnie przedstawiane bywają wręcz karykaturalnie, bo bohaterki pośród nich czują się źle:

Wybrałyśmy się razem na spotkanie Stowarzyszenia Kobiet na rzecz Kobiet. Jako kobieta działająca dotąd głównie na rzecz mężczyzny, czułam się trochę nieswojo w tłumie krzykliwych niewiast wypełniających małą salkę ośrodka terapeutycznego „Wola”. Kobiety były przeróżne. Od pudrowanych i starannie odzianych tramwajek, po babochłopy, dzierżące w mocnych rękach mikrofony, przez które co chwila padały mocne hasła feministyczne. Rozglądałam się z przestachem. Tylu kobiet nie widziałam nawet na oddziale położniczym ani w kobiecym więzieniu w Kościkowie, skąd wywodziły się moje podopieczne. (...) Patrzyłam i cieszyłam się, że nie ja sama jestem sama. Szybko włączyłam się w obowiązujący na spotkaniu rytuał i robiłam to, co robiły inne:

- pokrzykiwałam z pięćdziesięcioma kobietami naprzemiennie „tak!” oraz „nie!” w zależności od retorycznych pytań padających przez mikrofon;
- skandowałam: „Je-stem wol-na wol-noś-cią swej wo-li!”;
- wstawałam, gdy wstawało pięćdziesiąt garsonek (dominacja grafitu);

¹⁷¹ Tamże, s. 11.

¹⁷² To jedna z konstatacji Katarzyny Syskiej, która została zawarta w jej analizie powieści *Medea i jej dzieci* Ludmiły Ulickiej w kontekście opisu sentymentalnego ideału „małej grupy”. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 180-181.

¹⁷³ Jednocześnie jednak bohaterki potrafią przeżywać indywidualne uniesienia religijne. W przypadku Basi, protagonistki *Powrotów nad rozlewiskiem* dzieje się tak, gdy bohaterka głęboko przeżywa młodzieńcze uczucie do Dawida, żydowskiego kolegi: „– Panie Boże – modliłam się wieczorem, klęcząc koło łóżka. – Przecież nie mam żadnego Boga przed Tobą, ale teraz mam taką chwilę w życiu, że kocham pierwszy raz tak bardzo, tak mocno! On jest Żydem, to prawda, ale i Chrystus nim był – no tak? Widzisz, jaki z niego dobry człowiek. Widzisz! Tak go kocham! Tęsknię. Przecież to dobrze tak kochać przeczystą, piękną miłością — prawdą? (...) Zamknęłam oczy i wyobraziłam sobie, poczułam Jego rękę na głowie jak ciepłą rękę taty. Poczuałam się dobrze i spokojnie. Jak po nabożeństwie. Pierwszy raz od dawna modliłam się głęboko i poważnie.” (M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007, s. 78.

- siadałam, gdy garsonki powracały na krzesło, skrzypiąc i piszcząc przesuwanymi meblami;
- podnosiłam do ust kieliszek wypełniony kremem pomarańczowym, gdy pięćdziesiąt innych kieliszków wznosiło się w górę;
- wraz z pięćdziesięcioma pozostałymi pomadkami zanurzałam usta w żółtej słodyczy z nadzieją, że spełni się wcześniej postulowane życzenie i te pięćdziesiąt garsonek, połyskujących spokojnym grafitem, przygotowuje świat do powrotu seksmisji - tym razem na ekran autentycznego życia, z którego tu, w ośrodku terapeutycznym „Wola”, raz na zawsze pięćdziesiąt pomadek wykreśliło z kobiecego istnienia potrzebę posiadania mężczyzny w innym celu niż prokreacja.
- Nie gniewaj się, Hanka, ale to nie dla mnie – zwierzałam się jej, gdy wracałyśmy późnym wieczorem do domu.¹⁷⁴

To zaś oznacza, że bohaterki zachowują dystans wobec różnego rodzaju formalnych wspólnot. Natomiast stosunkowo często w narracji pojawia się pochwała jogi jako sposobu poznania siebie i odzyskania wewnętrznej równowagi, który – jak sugeruje bohaterka Enerlich – „bywa krytykowany przez Kościół”¹⁷⁵. W pewnym więc stopniu powieściowe bohaterki są społecznie zbuntowane, bo nie idą utartymi szlakami, nie podporządkowują się społecznym wzorom i tradycjom, ale wybierają własne drogi, sprzyjające indywidualnemu rozwojowi i dające poczucie osobistego szczęścia. Niekiedy wręcz ten przekaz jest formułowany wprost jako rodzaj publicystycznego wtrętu¹⁷⁶ w monologu narratorki:

O ileż bylibyśmy zdrowsi, młodszy i piękniejsi, gdyby nasze nawyki od najmłodszych kształtowały się w oparciu o tę wschodnią mądrość. A tak mamy swój zachód i jego wynalazki. (...) Gdybyśmy od najmłodszych lat praktykowali jogę, nasze serca byłyby otwarte o wiele szerzej, a nasze ciała w doskonałej formie – tak myślałam. Ludzie coraz częściej wybierają zdrowy styl życia, uprawiając różnorodne sporty. Nie miałam jednak wątpliwości, że dla mnie to joga jest właściwą ścieżką. I że moja Baba Joga, którą otworzyłam, też niesie innym wiele dobra, choć wymaga ode mnie mnóstwa pracy. Ale to owocna i dobra praca. Tak wiele mogłam nią zmienić¹⁷⁷

¹⁷⁴ B. Kosmowska, *Teren prywatny*, Poznań 2002, s. 108-109.

¹⁷⁵ K. Enerlich, *Prowincja pełna złudzeń*, Kraków 2015, s. 16

¹⁷⁶ Jak przekonuje Anna Martuszewska, tego typu publicystyczne wypowiedzi narratora w powieściach popularnych są wyrazem łączenia jej z koncepcją życia jako szkoły, która pojawia się w niej nie tylko w kreacji bohatera i fabuły, ale przede wszystkim w sposobie „ujęcia relacji między autorem wpisanym w tekst a jego wirtualnym czytelnikiem”. Ten ostatni jest traktowany jako obiekt do wychowywania, jako uczeń, któremu trzeba dać uporządkowaną wizję świata, opatrzoną znakami nakazów i zakazów, plusami i minusami, wizję, mającą go przekonać do podjęcia przezeń określonych poczynąń społecznych. Patrz: A. Martuszewska, *Dydaktyzm literatury popularnej czy popularność literatury dydaktycznej*, „Teksty” 1978, nr 1 (37), s. 189.

¹⁷⁷ K. Enerlich, op.cit., s. 16

Te spostrzeżenia wskazują, że bohaterki współczesnych, polskich popularnych powieści dla kobiet są modelowane jako kobiety, które co prawda uczestniczą w głównym nurcie życia społecznego, ale nie angażują się w sprawy publiczne, nie biorą udziału w życiu politycznym, nie wygłaszają deklaracji ideowych, ale raczej krytycznie oceniają zachowania ekstremalne. Wydaje się, że w znacznym stopniu wyrażają ten rodzaj postawy życiowej, która jest bliska autorkom interesujących nas powieści. „Ja jestem tradycyjna i zdroworozsądkowa”¹⁷⁸ – stwierdziła w jednym z wywiadów Małgorzata Kalicińska. Podobnie mogłyby zapewne powiedzieć bohaterki nie tylko jej powieści. Ten rodzaj światopoglądu zdaje się bowiem tworzyć zręby świata wartości, który jest typowy dla nowego sentymentalizmu, choć – o czym świadczy choćby przywołana przed chwilą pochwała jogi – modyfikują go przenoszone na polski grunt wybrane elementy współczesnej obyczajowości, odwołujące się do inspiracji ze Wschodu i eklektycznego dorobku filozoficznego New Age.

Generalnie więc interesujące nas protagonistki reprezentują pozytywny typ bohatera „średniego”, który w niczym nie przypomina zarówno heroicznego bohatera romantycznego, jak i licznych postaci z kręgu ludzi pokrzywdzonych lub społecznie wykluczonych, stosunkowo często pojawiających się w innych nurtach współczesnych powieści obyczajowo-socjologicznych opisujących przemiany zachodzące w Polsce. W znacznym stopniu przypominają zatem neosentymentalnych bohaterów tworzonych przez współczesnych rosyjskich pisarzy, bo – jak i oni – pozostają w obrębie doświadczeń „przeciętnego” czytelnika, a ich działania, motywowane codziennymi emocjami, rozgrywają się na poziomie „małej grupy”, czyli rodziny i najbliższych przyjaciół, zwykle w oddaleniu od wielkiej Historii¹⁷⁹. To zaś sprzyja budowaniu silnych więzi z przeciętnym czytelnikiem lub czytelniczką, którzy często na podobnych zasadach opierają strategię własnej samorealizacji. Jak się wydaje, to powiązanie może w znacznym stopniu tłumaczyć czytelniczy sukces wielu z omawianych powieści.

Niewątpliwie podstawę światopoglądu wpisanego w powieści nowego sentymentalizmu stanowi rodzina. Niekoniecznie jednak konserwatywna i patriotyczna. Bohaterki co prawda przywiązują duże znaczenie do kultywowania rodzinnych tradycji¹⁸⁰,

¹⁷⁸ M. Cieślak, *Królowe polskich serc*, „Rzeczpospolita” 2014, nr 299, s. 18-19.

¹⁷⁹ Szerzej o specyfice neosentymentalnych bohaterów Jewgienija Griszkowca, Ludmiły Uljanickiej czy Timura Kibirowa pisze Katarzyna Syska, analizując elementy poetyki ich tekstów literackich. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, s.168-193.

¹⁸⁰ Jednym z charakterystycznych elementów interesujących nas powieści jest powracający w wielu z nich motyw spędzania przez bohaterów w rodzinnym gronie świąt Bożego Narodzenia. Zwykle wiąże się z opisem wspólnego gotowania i biesiadowania, ubierania choinki, wręczania prezentów czy przywoływania

dbają o podtrzymywanie więzi z dorastającymi dziećmi, rodzeństwem i własnymi rodzicami, ale nie za wszelką cenę. Potrafią także wyznaczyć ostrą granicę. Na przykład Maria Strachocińska, protagonistka *Gospodi prawie do wszystkiego* Szwai definitywnie odchodzi od wymarzonego męża Aleksa, gdy ten podczas małżeńskiej kłótni podnosi na nią rękę, bo nie godzi się na jej powrót do pracy na uniwersytecie w roli wykładowczynie i doktorantki. Powieściowe heroiny tak samo ostro reagują, gdy rodzice zbyt mocno ingerują w ich życie. Tak postępuje na przykład Michalina Hart, jedna z bohaterek Szwai, gdy matka traktuje prawie czterdziestoletnią córkę jak dziecko i próbuje jej narzucać, z kim ma się spotykać¹⁸¹. Wbrew jej woli nawiązuje również kontakt z ojcem Irlandczykiem, który wyjechał z kraju, gdy nie mógł już się porozumieć ze swoją dawną żoną. Michalina nie tylko go odnajduje, ale także odbudowuje bliskie więzi.

Bohaterki interesujących nas powieści najlepiej jednak czują się w kręgu najbliższych, w swojej „małej grupie”. I nic dziwnego, bo dystans wobec spraw „dużej grupy”, czyli sfery polityki i problemów społecznych, od dawna jest nośnikiem idylliczności¹⁸². To zaś sprzyja budowaniu tożsamości bohaterek w sferze kulturowo-rodzinno-duchowej, co – jak się wydaje – jest jedną z cech wspólnych polskich powieści z nurtu nowego sentymentalizmu.

Dość jednoznaczny jest także obraz związków damsko-męskich w interesujących nas powieściach. Zwykle bohaterki są mężatkami lub chcą wyjść za mąż. Nie tylko z miłości, ale niekiedy także po to, aby mieć męskie wsparcie w życiu. Z tym ostatnim zamiarem partnera poszukuje Marcelina Heska, bohaterka Szwai, samotna matka, która popada w depresję, gdy odchodzi od niej ojciec dziecka, a nie udaje jej się uwieść bogatego notariusza. Szczęście daje jej dopiero nieco zwariowany, ale zakochany w Marcelinie ornitolog. Z kolei Jaśmina Taranek, jedna z protagonistek *Anioła w kapeluszu*

wspomnień podczas zbiorowego oglądania rodzinnych fotografii. Tego typu motywy znajdziemy m.in. *Powrotach nad rozlewiskiem* czy *Lilce* Małgorzaty Kalicińskiej.

¹⁸¹ „– Mamo – odezwała się cicho. – Czemu ty tak strasznie nie lubisz ludzi? Przecież tego mojego Grzesia wcale nie znasz. A ojciec chyba musiał mieć jakieś pozytywne cechy? Mówisz takie straszne rzeczy; przecież chyba nie wierzysz w to wszystko? Patrzysz na mnie, a ja naprawdę jestem dorosła i to raczej od dawna. Nie zmienisz mnie. A swoje życie muszę przeżyć sama, nawet jeśli narobię głupot. Okropne banały ci tu sadzę, ale to przecież prawda. Słuchaj, naprawdę Grzesia kocham. – Chcemy mieć dziecko, wiesz? Ja chcę mieć z nim dziecko. To znaczy, on też, ale nie wiem, czy ja nie bardziej...” (M. Szwaia, *Dziewice do boju!*, Warszawa 2010, s. 45.)

¹⁸² Zwrócił na to uwagę Renato Poggioli, włoski badacz poezji bukolicznej. Wg niego poezja pasterska ze swej natury nie odnosi się do sprawy udziału jednostki w życiu społecznym. Patrz: R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t.3, z.1(4), s. 60. Podobną metodę charakteryzowania bohaterów opisuje Katarzyna Syska, gdy analizuje neosentymentalne powieści rosyjskiej pisarki Ludmiły Ulickiej, pokazując fasadowy udział jej bohaterki w życiu społecznym w zestawieniu z naturalnymi czynnościami w idyllicznej przestrzeni domu, gdzie czytelnik poznaje jej zachowania i poglądy przede wszystkim w wymiarze interpersonalnym, jakby ukształtowanymi przez samo życie. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, s. 180-182.

Szwai znajduje nowego partnera, aby wypełnić poczucie egzystencjalnej pustki po rozpadzie jej pierwszej rodziny - po nagłej śmierci męża i odejściu z domu trzech dorosłych synów. Jej nowy partner staje się filarem nowej rodziny, złożonej z grupy przyjaciół, powiązanych wspólnymi przeżyciami i wiążącymi ich emocjami. Podobne więzi łączą również patchworkową¹⁸³ rodzinę Ludmiły Gold, protagonistki mazurskiego cyklu Katarzyny Enerlich, która podtrzymuje dobre stosunki z byłym mężem, byłymi teściami, a nawet aktualnymi żonami dawnych partnerów, a wszystko to uzasadnia filozofią pozytywnego myślenia i działania, która wyraża się poprzez przekazywanie dobrej energii:

Jeśli dajesz ludziom dobro, masz piękną i ważną misję. Tak się bowiem dzieje, że przyciągamy do siebie tych, którzy pomagają nam w zdobyciu tego, na czym nam bardzo zależy. Jeśli zależy nam na intrydze i krzywdzeniu innych, na naszej drodze stawać będą ludzie o podobnych cechach charakteru. Jeśli jednak wysyłamy w świat dobrą energię, taka też do nas wraca w postaci przyjaznych ludzi¹⁸⁴.

Inaczej bywa w stałych związkach. W tym przypadku bohaterki są najczęściej porzucane przez mężów, którzy szukają szczęścia u boku młodszych lub bardziej otwartych na ich potrzeby kobiet. W takich przypadkach małżeństwo kończy się definitywnie – sądowym rozwodem. Nie ma także szans na odtworzenie związku, choć czasem byli mężowie chcieliby wrócić na łono rodziny. Takie sygnały wysyłają byli partnerzy Wandy z *Terenu prywatnego* czy Judyty z cyklu powieściowego *Żaby i Anioły* Katarzyny Grocholi. Jednak ich były żony już nie są nimi zainteresowane, bo układają sobie życie na nowo z innymi mężczyznami i mają cichą satysfakcję, że ich rywalki także zawiodły się na chorobliwych podrywaczach i poszukiwaczach doznań erotycznych.

Rozkład małżeństwa wygląda jeszcze inaczej, gdy zanika więź emocjonalna między małżonkami. Wtedy w interesujących nas powieściach zwykle odchodzą kobiety¹⁸⁵. Hanka Włodek z *Prowincji Kosmowskiej* wyjeżdża ze stolicy, gdzie czuje się samotna, opuszczona i nikomu niepotrzebna. Nowe życie rozpoczyna w prowincjonalnych

¹⁸³ Termin „rodzina patchworkowa” we współczesnej socjologii używany jest wymiennie z terminem „rodzina zrekonstruowana”, który oznacza typ rodziny tworzony przez małżonków lub partnerów po rozwodzie albo rozpadzie ich pierwszego związku i nawiązaniu relacji z nowym partnerem i jego rodziną. Patrz: B. Kromolicka, *Rodzina zrekonstruowana*, [w:] *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Tom V. R – S, red. E. Różycka, Warszawa 2006, s. 390- 393.

¹⁸⁴ K. Enerlich, *Prowincja pełna złudzeń*, s. 158.

¹⁸⁵ Wyrazisty wyjątek stanowi *Lilka* Małgorzaty Kalicińskiej. Jednym z głównych komponentów fabuły tej powieści jest odejście męża. Jej bohaterka-narratorka długo nie może się pogodzić z tym, że po przeszło 30 latach małżeństwa opuszcza ją kulturalny i odpowiedzialny mąż-lekarz, który czuje się niekochany, a odchodzi do mniej atrakcyjnej kobiety, rówieśniczki protagonistki.

Bączkach, ale już nie ma odwagi na romans z zainteresowanym nią lekarzem. Za to postanawia się definitywnie rozstać z mężem, który nie próbuje jej na nowo zdobyć. Podobnie postępuje Małgorzata Jantar, bohaterka mazurskiej sagi Kalicińskiej, która najpierw brakującego jej uczucia poszukuje w przelotnym romansie z Grzegorzem, jej współpracownikiem z wydawnictwa, a po wyjeździe z Warszawy rozwodzi się z mężem i otwiera się na nowe uczucie na wsi pod Olsztynem, gdzie osiada na stałe. Wydaje się, że w obu przypadkach najważniejszą rolę odgrywa emocjonalna uczciwość kobiet, które nie chcą już żyć w złej atmosferze uczuciowej oziębłości oraz gry pozorów i zakłamania. W tym wypadku rozwód, choć trudny dla obu stron, jest formą oczyszczenia i nowego otwarcia, po którym możliwa jest nawet przyjaźń z byłym mężem i jego nową wybranką. Tak powoli powstaje model rodziny zrekonstruowanej, w której więzi emocjonalne obejmują znacznie szerszą grupę osób niż w tradycyjnym modelu rodziny. Choć więc rodzina nadal jest dla bohaterek najważniejsza, to jej obraz w trakcie powieściowych perypetii nieco się modyfikuje, zbliżając się ku modelowi unowocześnionemu, dopuszczającemu także związki nieformalne i krótkotrwałe.

Stały i zarazem dopełniający element w strukturze powieściowego świata w nurcie nowego sentymentalizmu stanowi swoista grupa wsparcia, która otacza protagonistki¹⁸⁶. Dzięki jej pomocy – podobnie jak to było już w *Pameli* Richardsona – bohaterki podejmują najważniejsze dla nich decyzje. Wanda z *Terenu prywatnego* korzysta z jednej strony z mentorskich porad swojej doświadczonej życiowo ciotki Loli, a z drugiej - jej mentalnymi pomocnikami stają się wyzwolona, niezależna i samodzielna Ewa, którą poznaje podczas wakacyjnego wypoczynku w Kołobrzegu oraz psycholog - doktor Propoluk, wykładowca prowadzący zajęcia na studiach podyplomowych. Wszyscy razem uświadamiają jej, że powinna się wyzwolić z ciężącego jej związku z Olkiem, z mężem i ojcem jej dzieci, bo „ma prawo do osobistej radości życia”¹⁸⁷. W praktyce więc zachęcają ją do zachowań egocentrycznych w imię prawa do szczęścia. I Wanda na to się decyduje, rozwodząc się z Olkiem, bo związek z nim już dawno nie dawał jej zadowolenia i poczucia spełnienia.

W podobnym duchu działają członkinie Klubu Mało Używanych Dziewic z cyklu powieściowego Moniki Szwai, które w ramach działań altruistycznych wspierają się

¹⁸⁶ Tę samą metodę budowy świata przedstawionego wykorzystwała Małgorzata Kalicińska w powieści *Zwyczajny facet* (Poznań 2010) o Wieśku, 50-letnim mężczyźnie na życiowym zakręcie, gdzie grupę wsparcia stanowi Karol, kolega z pracy głównego bohatera. On też uświadamia mu, że ma prawo do osobistego szczęścia. Szerzej na ten temat piszę w rozdziale *Ucieczki ze schematu*, które podejmują autorki powieści z nurtu nowego sentymentalizmu.

¹⁸⁷ B. Kosmowska, *Teren prywatny*, s. 31.

wzajemnie i walczą o prawo do szczęścia dla innych, w tym chorujących dzieci, samotnych matek albo kobiet opuszczonych przez mężów w chwili życiowej próby. Prawie zawsze więc podejmują rozmaite akcje pomocowe w imię kobiecej solidarności. W ten sposób autorka propaguje pozytywne idee feministyczne, zachęcające kobiety do aktywności, samodzielności i współdziałania w imię wspólnego dobra. Na swój sposób jednocześnie odwołuje się do tradycji wspomnianej już formuły międzywojennej opowieści o relacjach między grupą młodych kobiet i ich mężczyzn, którą Pola Gojawiczyńska przedstawiła w swojej dylogii warszawskiej, a według nieco zmienionych zasad pojawia się ona także w najnowszych przejawach kultury popularnej.

Na takiej samej zasadzie wspierają się mieszkanki Pasymia, wsi, gdzie Małgorzata Jantar z *Domu nad rozlewiskiem* odnajduje swoją matkę Basię. Tam nie tylko odradza się uczuciowa więź między matką a córką, do której wkrótce zostanie włączona wnuczka i jej przyjaciółka, ale także – podobnie jak w przedwojennej *Kądzieli* Rodziewiczówny – tworzy się szersza wspólnota kobiet, które razem pracują, zwierają się sobie i wspomagają się, gdy wymaga tego sytuacja. Na przykład gdy trzeba dać pracę Wronie, kobiecie zniszczonej przez męża alkoholika, która przez niego straciła dziecko. Na dodatek kobiety w swoim gronie potrafią się zachowywać jak pogańskie wiedźmy i wspólnie wywoływać deszcz. Razem tworzą więc feministyczno-pogańską wspólnotę, która jednak jest otwarta na świat mężczyzn, na zasadzie równouprawnienia, partnerstwa i wzajemnego zrozumienia. Dzieje się tak, bo w powieściach Kalicińskiej nie ma miejsca na walczący, radykalny feminizm, gdyż pisarka – jak sama ujawniła w „Rzeczpospolitej” – nie rozumie „tego nowoczesnego feminizmu, w którym stale trwa wojenka z mężczyznami”.¹⁸⁸ Według niej damsko-męskie partnerstwo jest faktem. Potrzeba tylko więcej pozytywnych przykładów.

Wydaje się, że taką właśnie funkcję spełniają obrazy świata kobiet, które stworzyły interesujące nas autorki. Ten quasi-realistyczny opis, z założenia uproszczony, ma bowiem być nośnikiem optymistycznego przekazu, choć nieco wyidealizowanego, bo zwykle kończącego pozytywnym finałem. Dlatego kolejne powieści nie tylko przedstawiają konkretne historie kobiet, ale jednocześnie tak je modelują, aby budziły sympatię i pozytywne odczucia. Z tego względu autorki unikają problematyki, która może wywoływać kontrowersje. W interesujących nas powieściach nie znajdziemy zatem dyskusji o prawie do aborcji, homofobii, zmianie płci czy kłopotach z tożsamością

¹⁸⁸ M. Cieślik, *Królowe*, op. cit., s. 19.

plciową. Tą tematyką zajmują się pisarki z innego kręgu, związane ze środowiskiem feministycznym, które nie stronią od wypowiedzi radykalnych i ideologicznie zaangażowanych, dla których sukces komercyjny i popularność nie są najważniejsze¹⁸⁹.

4.4. Przedstawicielka klasy średniej bez obowiązków publicznych

W swoim tekście poświęconym porównaniu powieści Marii Rodziewiczówny i Małgorzaty Kalicińskiej Aleksandra Kotas słusznie konstatuje, że na przestrzeni ponad stu lat doszło do zasadniczej ewolucji postaw polskich bohaterek romansów. W XIX wieku spoczywała na nich odpowiedzialność społeczna, bo zwykle stały one na czele placówki kulturowej, która promieniowała na otoczenie. W rezultacie protagonistka stawiała się wzorem pozytywnego zachowania dla innych. Zarówno w sferze moralnej, społecznej, jak i narodowej. „Romans popularny XIX wieku i początku XX wieku odzwierciedlał stan i oczekiwania psychologiczne klasy średniej (mieszczaństwo)” – konkluduje Kotas¹⁹⁰. W konsekwencji uczuciowe przygody bohaterek, prowadzące do zaręczyn lub ślubu, były dla nich formą nagrody za wypełnienie ciężących na nich obowiązków. We współczesnych powieściach obyczajowo-romansowych, które są obiektem naszej analizy, już takiej zależności nie ma. Częściowo dlatego, że zmieniła się sytuacja polityczna. Bohaterki żyją przecież w wolnym kraju. I rzeczywiście – jak już wspomniałem – protagonistki współczesnych polskich romansów nie angażują się w życie społeczne, nie są „siłaczkami”, nie noszą kaganka oświaty wśród klas niższych, choć gdy trzeba, zdobywają się na działania charytatywne i pomoc dla innych. Generalnie jednak żyją własnym życiem i uprawą własnego ogródka, w czym nie przeszkadzają im nawet nieudane związki z obcokrajowcami, w tym i z Niemcami (przykładem Ludmiła, bohaterka Enerlich), co w czasach zaborów wiązałoby się z pewnością z konfliktem o podłożu narodowościowym. Dzieje się tak, bo – jak znowu słusznie zauważyła Aleksandra Kotas – bohaterki współczesnych romansów są reprezentantkami „klasy pustej”, czyli takiej, której system wartości nie jest związany z życiem społecznym¹⁹¹. Są więc trochę jak ptaki wędrowne,

¹⁸⁹ Jak się wydaje, tego typu formułę obecności kobiet we współczesnej literaturze trafnie nazwano modelem „feministycznym” oraz „cielesno-emocjonalnym”. Obydwa swoją tożsamość – mniej lub bardziej radykalnie – określają w stosunku do porządku patriarchalnego. Szerzej na ten temat w rozważaniach teoretycznych piszą autorki książki: G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 175-177..

¹⁹⁰ A. Kotas, „Zaradne kobiety zasługują na miłość” *O powieściach Rodziewiczówny i Kalicińskiej*, [w:] *Literatura popularna. Dyskursy wielorakie*, t.1, red. E. Bartos i M. Tomczok, Katowice 2013, s. 424.

¹⁹¹ W tym kontekście Aleksandra Kotas odwołuje się do interesującej analizy stanu duchowego współczesnej klasy średniej w Polsce, jaką przedstawił Przemysław Czaplinski, *Pusta klasa*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 18, s. 122-128.

które przemieszczają się z miejsca na miejsce i nigdzie do końca nie zapuszczają korzeni. Przeciwnie, są gotowe dokonywać zmiany. Choć zwykle muszą do nich dojrzewać albo działają pod wpływem podszeptu intuicji, to jednak ich nie unikają:

Potem siedzieliśmy na tarasie i opowiadaliśmy sobie niestworzone historie z czasu budowy mego domu. Ania pamiętała moje przygody ze styropianem i rurami kanalizacyjnymi, a kiedy mi je przypomniała, zrobiło się jakoś nostalgicznie. Bo przecież zdarzyło się to tak niedawno, a ja miałam poczucie, że od tamtego czasu przeszłam daleką drogę i chyba kolejna przede mną¹⁹².

- Myślę, że powinnam sprzedać ten dom... Powiedziałam to wreszcie. Sądziłam, że tak będzie najlepiej i że jest to jedyne wyjście z sytuacji, aby zakończyć dawne życie i poddać się biegowi nowych chwil. (...) Nie jest to plan na dziś, na teraz. Ale uważam, że powinnam to zrobić. (...) Czuję, że to dobre wyjście¹⁹³.

- Wciąż się zastanawiam. To zmieniłoby cały mój świat. Podobnie zmieniają świat tylko narodziny dziecka... Wiesz... Nie podjęłam jeszcze ostatecznej decyzji. Myślę, że muszę dać czasowi czas. Zostawię sprawy swojemu biegowi. Wierzę w znaki. I że trzeba umieć je czytać. Jeśli otrzymam od wszechświata znak, że powinnam sprzedać ten dom, na pewno to zrobię. (...) Postanowiłam więc czekać na znak¹⁹⁴.

Przywołane cytaty dotyczą sytuacji, gdy Ludmiła Gold, protagonistka prozy Enerlich, dojrzewa do decyzji o sprzedaży domu, który zbudowała z byłym już niemieckim mężem. Zamierza to zrobić, aby dosłownie i symbolicznie oczyścić świat wokół siebie, co ma jej ułatwić wejście na nową drogę życiową z kolejnym partnerem. Tego typu sytuacje w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu zdarzają się dość często. Są bowiem jednocześnie znakiem dojrzałości protagonistek i ich gotowości na zmiany, jak i przynależności bohaterek do nowoczesnego społeczeństwa, w którym zmiana jest oceniana pozytywnie, bo oznacza rozwój, nowe wyzwania i szanse oraz otwarcie na spotkania z kolejnymi ludźmi na ścieżce życia. W ten sposób jednak autorki zdają się jednocześnie wpisywać swoje bohaterki w logikę świata korporacji, funkcjonującego w rytm sezonów i kolejnych etapów rozwoju. Choć więc bohaterki formalnie uciekają od korporacyjnego ładu, to ich życie zdaje się układać zgodnie z narzucanymi przez niego zasadami. Autorki powieści z nurtu nowego sentymentalizmu jednak starają się tę zależność ukrywać, eksponując związek bohaterek z czasem natury, zwłaszcza gdy przenoszą się na wieś i korzystają z przyjemności wiejskiego życia, gdy budzi się w nich zachwyt nad mijającą chwilą. W wypowiedziach Ludmiły Gold bez trudu znajdziemy wprost nazwany ten nowy, wręcz poetycki stosunek do mijającego czasu:

¹⁹² K. Enerlich, *Prowincja pełna smaków*, Warszawa 2013, s. 61.

¹⁹³ Tamże, s. 62.

¹⁹⁴ Tamże, s. 63.

- Babie lato... Popatrz, jakie piękne, niczym zaczarowane. Gdy czas się jesieni, wszystko jest oplecione pajęczynami. Lubię ten czas...- westchnęłam z czułością w głosie. Naprawdę lubiłam drobne chwile, które nie zmieniały niczego, nie prowadziły donikąd, na żadne ważne życiowe rozstaje. Pomyślałam o tym, jak jeszcze niedawno, bo kilka lat temu, byłam zabiegana i zachłanna na każdą minutę i nie potrafiłam wypoczywać i doceniać ciszy... Czterdzieści lat to piękny czas. Dojrzewania. Jestem teraz jak mijające lato, oplecione nitkami babiego lata. Zwolniłam bieg i rozkoszuję się ciepłem, słońcem, najbliższymi. Już nie pędzę tak ślepo za miłością, za wspólnym życiem i czuciem czyjegoś oddechu na plecach. Nie dążę już tak intensywnie do spełnienia zachcianek i potrzeb tych, którzy są najbliżej. Zauważyłam, że coraz bardziej zaczynałam doceniać samą siebie. Stawałam się egoistką – ale w dobrym wymiarze. Najważniejsza dla siebie byłam ja¹⁹⁵.

Ekspozycja charakterystycznego dla wiejskiej sielanki czasu natury¹⁹⁶, nie wpływa jednak jednoznacznie na łagodzenie charakteru powieściowych bohaterek, bo najczęściej jednocześnie uświadamiają one sobie swoje potrzeby i coraz bardziej egoistyczne nastawienie do świata. Mimo to nie są wyłącznie egoistkami, bo jednak zachowały czułość serca. Ta zaś stanowi wyraz sentymentalnej koncepcji moralności, opartej na „ogromnym zaufaniu do naturalnej dobroci człowieka, który niezależnie od religijnych dogmatów i społecznych regulacji może w sobie odnaleźć podstawowe zasady etyczne”¹⁹⁷. W rezultacie cnota sentymentalistów nie jest skutkiem posłuszeństwa wobec odgórnych nakazów, ale wyrazem uczucia, a konkretnie: współczucia, bo – jak pisał Rousseau – ludzie „byliby potworami, gdyby natura nie obdarzyła ich współczuciem, które przychodzi na pomoc rozumowi (...)”¹⁹⁸. I właśnie wspomniane współczucie staje się głównym motywem działania protagonistek neosentymentalnych powieści, gdy postanawiają interweniować w obronie krzywdzonych osób z ich otoczenia. Z tego względu Bronisława Matz, matka narratorki *Powrotów nad rozlewiskiem* decyduje się na odebranie ojcu i wychowanie jako członka własnej rodziny Kaśki, niepełnosprawnej córki kowala, który znęca się nad nią po śmierci jego żony. Z kolei Małgorzata Jantar, narratorka *Domu nad rozlewiskiem*, z tych samych powodów organizuje akcję pomocową dla Wrony, żony alkoholika, który zniszczył jej rodzinę. Natomiast Wanda, protagonistka *Terenu*

¹⁹⁵ Tamże, s.60.

¹⁹⁶ Patrz: A. Dobakówna, *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 59 (1968), z. 3, s. 3-28.

¹⁹⁷ Tak podstawy sentymentalnej moralności rekonstruuje Katarzyna Syska, odwołując się do tekstów historycznych sentymentalistów. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 54.

¹⁹⁸ J.J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu nierówności*, tłum. H. Elzenberg, cyt. za: A. Schopenhauer, *O podstawie moralności*, Kraków 2006, s. 127.

prywatnego Kosmowskiej, z zawodu kurator sądowy, nie tylko z powodu obowiązku zawodowego wspiera Rolanda, niepoprawnego złodziejaszka, którego próbuje resocjalizować, ale i jednocześnie mu współczuje. Współczucie jest również motywem działań Ludmiły Gold, głównej bohaterki cyklu powieściowego Enerlich, gdy w *Prowincji pełnej słońca* angażuje się w pomoc Aminie z Maroka, ofierze muzułmańskiej tyranii rodzinnej. Dzięki niej dręczona kobieta znajduje spokojny azyl w Polsce. Tym samym uczuciem kierują się bohaterowie *Anioła w kapeluszu* Szwai, gdy organizują wszechstronną pomoc dla Jonasza Zawadzkiego, warszawskiego nastolatka, który ucieka z rodziny warszawskich przedsiębiorców, gdy nie może już sprostać wymaganiom zbyt ambitnych rodziców. Wszystkie te przykłady łączy jeszcze to, że działania wynikające ze współczucia są podejmowane w kręgu rodziny lub grupy przyjaciół i znajomych, a więc tzw. małej grupy, co niewątpliwie stanowi kolejne nawiązanie i zarazem przeniesienie do współczesności zasad historycznego sentymentalizmu, którego bohaterowie funkcjonowali w stałej opozycji ja – inni, postrzegając innych jako ich najbliższe otoczenie¹⁹⁹.

W tych relacjach dość łatwo zauważyć zachodzące zmiany. Najlepiej obserwować je na przykładzie związków powieściowych protagonistek z mężczyznami, które zwykle się zużywają albo są przelotne, a marzenie o wiecznej miłości pozostaje tylko marzeniem. Analizą koncepcji miłości, jaką przynoszą współczesne powieści obyczajowo-romansowe, zajmę się jednak w kolejnym rozdziale.

¹⁹⁹ O konsekwencjach sentymentalnego konceptu czułego serca pisze także Teresa Kostkiewiczowa: „(...) Postulat wsłuchiwania się w głos serca jest więc (...) zaleceniem introspekcji, analizy i obserwacji życia wewnętrznego. Ale jednocześnie (...) może być równoznaczny ze zwróceniem się ku światu, na zewnątrz, z wnikliwą obserwacją sytuacji innych ludzi i emocjonalną reakcją na ich sytuację (...)”. Patrz: T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko, Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 209.

ROZDZIAŁ 5.

MIŁOŚĆ, CZYLI PRAWO DO OSOBISTEGO SZCZĘŚCIA

Model miłości, który propagowały romanse sentymentalne z przełomu XVIII i XIX wieku, syntetycznie zdefiniowała Joanna Zawadzka, polska badaczka tego nurtu literackiego:

Romanse sentymentalne przedstawiały z reguły nieszczęśliwą, choć wzajemną, i zakończoną śmiercią jednego lub obojga kochanków miłość osób z różnych stanów, którym przeszkadza się połączyć rodzina w imię ich pozycji klasowej i majątkowej. Romanse owe, wysubtelniając miłosną psychologię, odkrywały ambiwalencję uczuć i „szczęście nieszczęścia” miłosnego. Odkrywały tajemniczość miłości, która budzi się właśnie dlatego, że nie ma szans na spełnienie, wzmaga w miarę rosnących przeszkód i karmi się własnym cierpieniem²⁰⁰.

Od razu można zauważyć, że żadna ze współczesnych polskich powieści dla kobiet, które tu analizujemy, nie podejmuje jako głównego wątku nieszczęśliwej miłości zakończonej śmiercią jednego lub obojga kochanków²⁰¹. Dzieje się tak, gdyż ten model fabularny byłby anachroniczny i nie przystawałby do współczesnej obyczajowości. Pewnie z tych samych względów omawiane tutaj powieściowe fabuły na ogół nie pokazują przeszkód wynikających z pozycji klasowych i majątkowych, choć w tym ostatnim przypadku pozostałości dawnej konwencji da się wskazać. W sposób satyryczny nawiązuje do nich Monika Szwaja, gdy w powieści *Zupa z ryby Fugu* opisuje problemy wykształconej dziewczyny z rodziny budowlańców wchodzącej do hrabiowskiej rodziny. Komizm tej sytuacji bierze się stąd, że we wspomnianym przykładzie poczucie mezaliansu odczuwa matka rodu, która sama... była córką ekspedientki²⁰². Jednak jej opory nie stają się przeszkodą, której nie mogli pokonać zakochani, bo są wykształceni i niezależni od rodziców. Pewne echo tej samej konwencji znajdziemy też choćby w *Terenie prywatnym* Kosmowskiej, gdzie główna bohaterka, absolwentka wyższej uczelni i zarazem kurator

²⁰⁰ J. Zawadzka, *Miłość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wiek*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 549.

²⁰¹ Próba samobójcza jako reakcja na rozpad związku pojawia się natomiast wśród motywów pobocznych interesujących nas powieści. Jest na przykład elementem fabuły *Zwyczajnego faceta* Małgorzaty Kalicińskiej. Główny bohater tej powieści poznaje Beatę, przy której znowu poczuł się mężczyzną, w chwili, gdy przypadkowo ją ratuje, kiedy zdesperowana kobieta próbując się utopić po rozpadzie swojego małżeństwa.

²⁰² Powieściowy narrator informuje o tym wprost: „Tu nadmieńmy nieco złośliwie, że arystokratyczna wrażliwość madame była charakterystyczna dla nuworyszy... pochodzeniem własnych rodziców nie mogłaby się specjalnie pochwalić; jej matka była sprzedawczynią w sklepie meblowym, którego kierownikiem był z kolei ojciec.” Patrz: M. Szwaja, *Zupa z ryby Fugu*, Warszawa 2010, s. 10.

sądowy długo zastanawia się, czy nie popełni mezaliansu, jeśli zwiąże się z atrakcyjnym majstrem budowlanym bez matury. Istotną dla niej przeszkodą jest formalny brak wykształcenia jej nowego absztyfikanta. Opory psychiczne Wandy maleją, gdy z pomocą przychodzi najbliższa rodzina w osobie najbardziej wykształconej krewnej – ciotki Loli, która w powieści pełni rolę powierniczki i mentorki protagonistki. To ona wyjaśnia Wandzie, co w życiu liczy się najbardziej:

- Twój Olek (były mąż – dop. Z.M.) , zdaje się skończył jakieś studia.
- Nie jakieś, tylko architekturę. Z wyróżnieniem!
- Właśnie! – W głosie ciotki zebrało się ogromne zdumienie. Patrzyła na mnie przez swoje powiększające szkła i dałabym głowę, że jej oczy kpiły ze mnie w biały dzień.
- Sugerujesz ciociu, że studia nie są ważne? – zdumiałam się. Ciocia była jednym z nielicznych pięćdziesięciu lekarzy z kroniką stypendiów zagranicznych w szufladzie. Dorobiła się ich w czasie żelaznej kurtyny.
- Są ważne, ale nie najważniejsze – skwitowała. – Na przykład twój Olek jak nikt inny w naszej rodzinie osiągnął stan całkowitego samozadowolenia. Twierdzisz w dalszym ciągu, że to zaleta? – Zapikowała oczami w mój starannie wykrojony dekolt.
- Więc twoim zdaniem powinnam się oglądać za jakimś dupkiem po ogólniaku, zakompleksionym, obarczonym rodziną i nieświadomym swych rozlicznych zalet? – Zwolniłam się od myślenia, pozostawiając werdykt ciotce.
- Uważam, że liczy się mądrość, o której raczyłaś zapomnieć. A mądrość z wykształceniem ma naprawdę niewiele wspólnego. Pomyśl, przy kim czujesz się bezpiecznie i dobrze. To jedyna znana mi droga do szczęścia. O szczęściu pogadamy innym razem – zastrzegła się natychmiast, dolewając mi ajerkoniaku²⁰³.

Właśnie prawo do osobistego szczęścia, w imię którego bohaterki współczesnych, polskich powieści dla kobiet same decydują się na zmianę lub najbliżsi namawiają je do wyjścia z dotychczasowych związków, wydaje się być główną wartością-bazą propagowanego przez nie modelu miłości. Najczęściej protagonistki uświadamiają je sobie i zaczynają do niego dążyć, gdy same lub przy pomocy innych odkrywają, że związani z nimi mężczyźni w swoim egocentryzmie zupełnie nie zwracają uwagi na ich uczucia lub nie mają one już dla ich znaczenia, bo swoje życie uczuciowe przenieśli do nowego związku, zwykle z młodszą i atrakcyjniejszą z ich punktu widzenia partnerką. W interesujących nas powieściach przyczyny tej sytuacji są dość standardowe. Dzieje się tak, gdy dochodzi do wzajemnego znudzenia i wypalenia się niegdyś gorącego uczucia (*Prowincja Kosmowskiej* i cykl o życiu nad rozlewiskiem Kalicińskiej), mąż okazuje się

²⁰³ B. Kosmowska, *Teren prywatny*, Poznań 2002, s. 142-143.

niepoprawnym podrywaczem i kobieciarzem (*Teren prywatny* Kosmowskiej i cykl *Anioły i Żaby* Grocholi), para pomyliła zakochanie i fizyczne zauroczenie z długotrwałą miłością (cykl powieści Enerlich) bądź do związku doszło wskutek udawanego uczucia jednej ze stron (*Matka wszystkich lalek* Szwai). Życiowy kryzys, który przeważnie ujawnia się w zawiązaniu powieściowej akcji, prowadzi do wewnętrznej przemiany bohaterki, która po krótkotrwałym żalu, rozpacz i poczuciu osamotnienia odzyskuje siły, chęć działania i ułożenia sobie życia według nowych reguł, określanych przez nią samą.

5.1. Protagonistki czyste moralnie

Właściwy romans w interesujących nas powieściach zaczyna się, gdy bohaterka uwolni się z wcześniejszych zobowiązań i rozpocznie nowy etap życia – rozwódki lub wolnej singielki. Tak robi na przykład Alunia, bohaterka *Upoważnienia do szczęścia* Grocholi, gdy spotkanego po latach przyjaciela z dzieciństwa, który nie ukrywa, że wciąż go pociąga, od razu informuje, że od dwóch lat jest po rozwodzie. Pod tym względem autorki i ich protagonistki opowiadają się za sytuacją czystą moralnie. Bohaterki nie prowadzą bowiem podwójnego życia. Jeśli nawet w czasie trwania małżeństwa zdarza im się przelotny związek, to zwykle ma on charakter doświadczenia seksualnego, które nie ma wpływu na ich dalsze życie. Wyjątkiem jest Paula z *Miłości nad rozlewiskiem*, która po gorącym romansie z żonatym Francuzem zachodzi w ciążę. Jednak wcześniejsze doświadczenia powodują, że protagonistki najczęściej już do końca nie ufają mężczyznom: traktują ich z dystansem i reagują na wszelkie sygnały, że mogą być zdradzane²⁰⁴. Na ogół sprawdzają, czy mogą nadal ufać nowemu partnerowi. Tak robi to Małgorzata z *Miłości nad rozlewiskiem*:

Siadam na brzegu łóżka. Żołądek mam ściśnięty i krótki oddech. Jak zacząć? Czeszę włosy, Janusz czyta.

- Janusz?

²⁰⁴ Ta zasada nie dotyczy jednak związków, które rodziły się przed II wojną światową w ziemiańskim dworcu. Wtedy bowiem obowiązywała konwencja wzajemnej ufności i oddania, co w przypadku małżeństwa 50-letniego Michała i o ponad 20 lat młodziej od niego Broni opisuje w *Powrotach nad rozlewiskiem* w poetyce melodramatycznej Małgorzata Kalicińska:

„- Michał – wyszeptala. – Michale... Obudził w niej tęsknotę za czymś dobrym i nienazwanym. Czula się przy taka bezpieczna! Nadto był mężczyzną pięknym i z manierami. Tak ciepło popatrywał na nią, gdy zdawało mu się, że ona nie widzi. Gdy haftowała, pisała czy rozmawiała z Jakubową. Gdy grała na fortepianie, czytała, przyprowadzała dzieci, żeby powiedziały tatusiowi „dobranoc” – czula jego badawcze spojrzenie. Kochala go skrycie. Nie przeszkadzały jej siwe już od dawna, lekko falujące włosy ani zmęczone, chabrowe oczy, ani wiek. Dla mężczyzny ciągle jeszcze odpowiedni, jak w duchu myślała. Zobaczyła go teraz w oparach jeziornych, jak wyłaniał się z mgły mokrej i chłodnej. Szedł spięty, rozglądając się i szukając jej. – Broniu! Broooniu! Był blisko, gdy wyszła z za pnia wierzby”. (M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007, s. 19.)

- Tak?
 - Odłóż i powiedz, miałeś ostatnio sporo pracy - tak?
 - Tak.
 - Ale ...Mariusz nie potwierdza, raczej narzeka na zastój, bo to jesień i wtedy zawsze macie...
 - Dzwonisz do Ma..Mariusza z takimi pytaniami?! – odkłada książkę i jest wzburzony.
 - ... bo miałeś ostatnio ... i w gabinecie cię też czasem nie było.
- Milczy, oddycha nerwowo. Chciałby uciec od tematu, ale widzi, że to niemożliwe.
- Janusz, spytam wprost – to Beata?
 - Ale o co ci cho...chodzi?! – jest oburzony, zły.
 - Nie krzycz. „Baby we wsi gadały...”
 - Niech się odpierdolą – jest wulgarny i zacięty. – Co to za śle... śledztwo? Co su.. sugerujesz?
 - Janusz, uważaj, żebyś nie powiedział czegoś, czego się będziesz musiał potem wypierać. Nie mam nic przeciwko twoim przyjaźniom, znajomościom, ale ...Między nami się popsuło. Dlatego czuję całą moją kobiecą duszą, że coś jest nie tak²⁰⁵.

Jak widać, rozmowa kochanków już nie dotyczy sentymentalno-romantycznego pokrewieństwa dusz, choć słowo dusza się pojawia, ale raczej jako metafora kobiecej psychiki – pełnej wątpliwości, nieufności i podejrzeń. W rezultacie sentymentalną mowę uczuć zastępują wypowiedziane wprost zarzuty i ostrzeżenia, które powodują, że między partnerami narastają wątpliwości i poczucie braku zaufania. Dochodzi wręcz do tego, że nowy partner bohaterki wyznaje, że w związku z nią czuje się niepotrzebny, bo ona jest samowystarczalna:

- Wstydzisz się mnie. Ja nie umiem ga...gadać z twoimi. Nie jestem aż ta ...taki elokwentny.
- Ależ Janu...
- Nie przerywaj! Za...zawsze się czułem zbędny, gdy przyjeżdżała twoja ro... rodzina. A poza tym zawsze ja by...byłem drugoplanowy, taki... dodatek do ... do pani Gosi – sarknął, odetchnął i ciągnął dalej: - Ka...każdy mówi, „jakaś ty zaradna, jak so... sobie poradzisz ze wszystkim, nawet ze mną pijakiem”.
- Janusz! – wyrwało mi się.
- Może nie? – patrzy na mnie chłodno, cynicznie. – Dla ciebie się postaram i nie piję.
- Janusz, ja to szanuję... Ale nie pijesz dla siebie!
- Ale tam! Co ty wiesz? Gośka...Ja pytałem, czy wiesz, po co ja ci jestem potrzebny? Ty jesteś samowystarczalna, mądra, ta...taka zaradna. Po co ci taki gość jak ja? Do czego?
- To źle? Janusz, to źle, że jestem zaradna?!
- Przerywasz...
- OK, przepraszam.

²⁰⁵ M. Kalicińska, *Miłość nad rozlewiskiem*, Warszawa 2008, s. 193.

- Jak się tak o...pędzałaś, poznałem Beatę. Straciła ten ma...majątek i była taka połamana. Byłem je...dyny, któremu wszy...wszystko wypłakała. Zaufała. Wpadłem tam, bo mó...wiła, że się lepiej czuje, jak jestem – zamilkł²⁰⁶.

Ten ostatni cytat wskazuje, że współczesne powieści dla kobiet kontynuują jednak jedną z zasadniczych cech romansów sentymentalnych, które prezentowały miłość jako uczucie ambiwalentne, charakteryzujące się jednoczesnym występowaniem pozytywnego, jak i negatywnego nastawienia partnerów uczuciowego związku: zakochani pragną bowiem być ze sobą, a jednocześnie się od siebie oddalają. O ile w czasach oświeceniowego sentymentalizmu przeszkody miały głównie charakter zewnętrzny, to współcześnie tkwią one przede wszystkim w psychice bohaterów. Przykład z powieści Kalicińskiej pokazuje, że miłość utrudniają nie tylko podejrzania i brak zaufania ze strony kobiety, ale również kompleksy i odczuwane przez mężczyznę poczucie, że tak naprawdę nie jest potrzebny silnej kobiecie, której nie musi, choć chciałby, wspierać w pokonywaniu życiowych przeciwności. Partnerka nie jest już więc dla niego nagrodą za to, że zmienił na lepsze swoje postępowanie (zapanował nad nałogiem). We współczesnej powieści dla kobiet miłość jest rezultatem pociągu seksualnego i gry feromonów²⁰⁷ oraz wolnego wyboru partnerów, którzy są ze sobą, bo tego chcą i mają odwagę zmanifestować to innym. Mimo to kochankowie jednak zachowują zwykle się dość konwencjonalnie i stereotypowo, nie łamiąc schematu ról i zachowań²⁰⁸, co współcześnie zdarza się dość często w powieściach pisanych z perspektywy feministycznej²⁰⁹.

Formą manifestowania uczucia są także opisy doznań fizycznych, jakie wskutek obecności zakochanego w niej mężczyzny odczuwa protagonistka. Tak reaguje choćby Agata, główna bohaterka *Jestem nudziarą* Szwai:

²⁰⁶ Tamże, s. 194-195.

²⁰⁷ Odkrycie przez protagonistkę radości z seksu nie zawsze jednak musi prowadzić do stałego związku. Czasem jest jedynie formą wyzwolenia się z młodzieńczej traumy, którą bohaterka przeżyła w trakcie brutalnej inicjacji seksualnej, odczuwanej przez nią jako rodzaj gwałtu. Tak jest w przypadku Marianny Roszkowskiej, głównej bohaterki *Lilki* Małgorzaty Kalicińskiej, która po rozpadzie małżeństwa z drętym lekarzem przeżywa namiętny romans z trenerem fitness, byłym kolegą szkolnym. Dzięki niemu odkrywa piękno doznań seksualnych i wyzwala się z przez lata powracających wspomnień z czasu, gdy straciła dziewictwo.

²⁰⁸ Ta sytuacja nie dziwi, bo romans z natury ma charakter konwencjonalny: „Zawsze [...] mamy tu do czynienia z ujęciami stereotypowymi, stereotypy powodują bowiem, że wszystkie teksty romansów sensu stricto są łatwe w odbiorze, nie sprawiają kłopotów czytelnikom mniej wprawnym, pozwalają im bez trudu uchwytać fabułę czy identyfikować się z bohaterami”. Patrz: A. Martuszewska, *Wstęp*, [w:] A. Martuszewska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 7.

²⁰⁹ Patrz: J. Dobosiewicz, *Nowa emancypacja? Życie seksualne młodych Polek w najnowszej prozie kobiecej*, [w:] *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 12-25.

Czułam, że się rumienię jak stuprocentowa osiemnastowieczna dziewica! Taka z Marii Witemberskiej z Czartoryskich. „Malwina, czyli domyślność serca”!

Uciekłam.

Nie biegiem, oczywiście, ale szybciotko.(...)

Siedziałam w autobusie wiozącym mnie do miasta i cały czas czułam ten ciepły uścisk jego szerokiej dłoni.²¹⁰

Ten cytat sygnalizuje pewien dystans autorki do przebrzmiałego, sentymentalnego wzorca, ale zarazem kontynuuje we współczesnym otoczeniu wywodzącą się z tej tradycji formułę opisu przeżywania rodzącego się uczucia, wyrażaną poprzez odczucia i reakcje związane z fizyczną bliskością. Przywołanie przez bohaterkę romansu Witemberskiej świadczy nie tylko o jej odczytaniu, ale jest równocześnie formą intertekstualnego nawiązania do dawnej konwencji opisu przeżywania uczuć.

Podobny model przeżywania miłości odnajdziemy w mini-powieści *Przegryźć dżdżownicę*, debiutanckim utworze Katarzyny Grocholi. Tam także uczuciowy związek między Asią, powieściową protagonistką a jej mężem wyrażają przede wszystkim opisy ich fizycznej bliskości:

A twoja ręka taka ciepła, pewna, zna każdy kawałeczek, a ja z takim drzeniem czekam, aż ominie bliznę, przesunie się wyżej... Uwielbiam być tak dotykana.

Nie widzę, nie słyszę...Czuję tę twoją rękę...

I potem tak samo...

Nie widzę, nie słyszę...²¹¹.

Jednak wkrótce między zakochanych wkradają się nieufność, podejrzenia i niechęć. W rezultacie fabuła Grocholi staje się psychicznym portretem kobiety, która odkrywa i przeżywa zdradę ukochanego. Silne emocje, jakie wyzwała to odkrycie, ostatecznie prowadzą ją do zbrodni, gdy w afekcie wbija w męża kuchenny nóż. Małżeński dramat, między mężczyzną stosującym przemoc i terror psychiczny a jego ofiarą, rozgrywa się w czterech ścianach ich mieszkania. Autorka koncentruje się na opisie towarzyszących mu uczuć i zmieniających się relacji, przedstawiając je z punktu widzenia kobiety. Opowieść urywa w chwili, gdy powinno się rozpocząć postępowanie policyjne.

Miłość jako cierpienie wkracza do fabuły powieści z nurtu nowego sentymentalizmu nie tylko w skrajnej postaci, rozgrywającej się między katem i ofiarą, ale znacznie częściej

²¹⁰ M.Szwaja, *Jestem nudziarą*, Warszawa 2003, s. 88

²¹¹ K. Grochola, *Przegryźć dżdżownicę*, s.23.

jako forma przeżywania przez bohaterkę utraconego uczucia, które już może nie wrócić. Ten chwyt kilkakrotnie wykorzystuje Katarzyna Enerlich, która na przykład w *Prowincji pełnej złudzeń* każe swojej bohaterce wracać do miejsca, gdzie rodziło się i rozkwitało jej uczucie do Zygmunta Kermela, nagle przerwane wskutek nieakceptowanego przez nią alkoholizmu kochanka:

Wszędzie tu był Zygmunt. Widziałam cienie jego postaci idące do domu i z domu, otwierające furtkę, wyciągające listy ze skrzynki, cień śpiącego w łóżku wtedy, gdy dotarło do mnie, że jest chorym, zagubionym człowiekiem.

Teraz ten człowiek wrócił do żony, jest z nią, choć myślałam, że jego życie będzie tutaj. Co robi, z czego żyje? Czy wrócił do przydomowego kamieniarstwa w tamtej miejscowości, w której kiedyś byli szczęśliwi i zakochani w sobie? Może powinnam to sprawdzić. Teraz wszystko można znaleźć w internecie – jeśli więc prowadzi swoją firmę, na pewno można o tym przeczytać.

Wracałam powoli, pozwalając jeszcze przesuwając się obrazom nas tamtych we mnie. Nie chciałam wypuścić tych wspomnień, chciałam, żeby były we mnie, ba ...nawet zmaterializowały się na powrót. (...) jednak byłam w rozpacz. Obiecałam sobie, że już nigdy niczego nie zaniecham, nie porzucę pod pozorem honoru i dumy – źle rozumianych²¹².

Cytowany fragment powieści Enerlich wyraźnie pokazuje romansowe elementy świata przedstawionego. Szybko odnajdziemy w nim charakterystyczny dla tej odmiany prozy typ opisu, w którym wygląd otoczenia bohaterki jest tak samo smutny i przygnębiający jak stan jej ducha. Zauważalnie ogarnia ją rozpacz i pesymizm, a na plan pierwszy wysuwają się narastające poczucie winy i tęsknota za utraconym szczęściem. Jednak protagonistka Enerlich nie ma w sobie jak np. Werter genu śmierci, który prowadziłby do samobójstwa. Przeciwnie, uzasadniona nagłą zmianą akcji (informacją, że jej wrażliwy kochanek wrócił do zniszczonej wylewem żony, która została bez opieki) gonitwa myśli mija, gdy rękę Ludmile podają najbliżsi, a ona sama wychodzi ze swojej samotni i ponownie skutecznie zabiega o utracone uczucie i związek, który – jak się okazuje – jeszcze się nie wypalił i może prowadzić do *happy endu*. W przeciwieństwie do XVIII-wiecznej powieści epistolarnej, gdzie emocje i stan ducha bohaterów zwykle poznajemy w kolejnych listach kilku bohaterów, tutaj głównym medium jest narratorka-bohaterka, choć poprzez dialogi z początkowo odrzuconym, a później coraz bardziej akceptowanym kochankiem dowiadujemy się, że i on cierpiał, nie mogąc się pogodzić z rozpadem związku z protagonistką. Z racji terapeutycznego charakteru tekstu Enerlich sentymentalny schemat zostaje jednak zmodyfikowany i poprzez wyraźne uproszczenia

²¹² K. Enerlich, *Prowincja pełna złudzeń*, s. 85-86.

zmierza ku pozytywnemu zakończeniu, które umacnia czytelników w przekonaniu, że można zapanować nad chaosem życia i emocjami oddalającymi zakochanych od osobistego szczęścia.

5.2. Uczucie na forum publicznym

Warto zauważyć, że bohaterowie powieści z nurtu nowego sentymentalizmu zwykle swoje uczucia przeżywają na forum publicznym. Tak dzieje się nie tylko w głównych wątkach powieściowych, ale i pobocznych. Na przykład Basia, matka protagonistki *Domu nad rozlewiskiem* na starość decyduje się oficjalnie zamieszkać z Tomaszem, z którym związana była już od kilku lat. Podobną decyzję podejmuje sędzia Glinka, jeden z bohaterów *Terenu prywatnego*:

Wszystko zaczęło się od niespodziewanego pojawienia się Glinki w sali knajpy „Relaks”. Wszedł, pamiętam, w momencie, gdy orkiestra próbowała grać tango i śpiewać, że do tanga trzeba dwojga. Sędzia Glinka nawiązał w swojej bezpośredniej wypowiedzi do tego motywu i osłupiałej ze zdumienia pani prezes Klimuszko oświadczył, że tylko z nią miał szczęście zrozumieć się w tańcu życia. Nie zaznał tej przyjemności ze swą małżonką, nazywaną w sądowych kręgach Pandorą. Refleksja ta nie dawała spokoju sędziemu, a dokonany bilans i nowa sytuacja pani prezes (przejście na emeryturę – dop. Z.M.) skłoniły go do podjęcia męskiej decyzji rozstania się ze wspomnianą Pandorą. Sędzia Glinka w ten oto prosty i szlachetny sposób opowiedział się za tańcem życia, o które to życie pani prezes podjęła samotną walkę. Publicznie ją pocałował i napomknął, że myśli o wcześniejszej emeryturze, żeby mieć więcej czasu dla swej nowej partnerki.

Ci, którzy mieli przykrość zetknąć się z Pandorą, śledzili bieg wypadków z radością. Był to jeden z tych momentów, gdy względy etyczne ustępują względom sumienia. I choćby Glinka od tego dnia publicznie dłubał w obu dziurkach swego przepastnego nosa, nikt nie mógłby patrzeć na niego z naganą, nawet głupia Halinka z kadr, która specjalizowała się w rozwodach, reprezentując tak zwany chrześcijański punkt widzenia²¹³.

Istotne jest także to, że w interesujących nas powieściach – jak pokazuje niniejszy przykład – narrator relacjonujący to upublicznienie związku miłosnego jednocześnie występuje w roli sędziego, który rozstrzyga jego ocenę moralną. W ten sposób upraszcza obraz przedstawionego świata i wyręcza czytelnika, narzucając mu swój osąd moralny. To kolejna ilustracja ułatwień i uproszczeń, które stosują interesujące nas autorki, aby dotrzeć

²¹³ B. Kosmowska, *Terenu prywatny*, s. 198-199.

do jak najszerzego odbiorcy, oczekującego relaksu i lektury niewymagającej poznawczo-oceniającego zaangażowania²¹⁴.

Przywołane motywy fabularne uświadamiają także, że we współczesnych powieściach dla kobiet w wielu przypadkach doszło do odwrócenia tradycyjnego podziału ról między zakochanymi, który występował w klasycznych romansach²¹⁵. To ona jest silna, a on słaby. To ona często inicjuje zmiany, a jeszcze częściej wyciąga wnioski ze zmian, jakie zaszły w jej związku z pierwszym partnerem. To ona jest konsekwentna: gdy decyduje się na rozstanie, bo zwykle nie godzi się na powrót odrzuconego partnera, choć bywa, iż czerpie pewną satysfakcję z tego, że rozpadł się jego nowy związek i że z chęcią wróciłby na łono porzuconej rodziny.

Tak więc bohaterka współczesnych powieści dla kobiet najczęściej poszukuje mężczyzny, który doceniłby jej kobiecość, a tymczasem jej pierwszy powieściowy partner zwykle tego nie potrafi albo prawdziwą kobiecość odkrył już w innej kobiecie. Czy bohaterka zatem ma jeszcze szansę na szczęście? Ma, jeśli otworzy się na nowy związek i uwierzy w dobre intencje nowego kandydata na partnera:

Nie mogłam uwierzyć, że kobieta w chuście targająca cegły i rozspiewany wamp to dla Macieja Kozaka ta sama kobieta. Nie mogłam też uwierzyć, że efekt wielogodzinnych cierpień, przerywanych kąpielowymi relaksami mógł być tak dalece niedoceniony. Natychmiast podzieliłam się swoimi podejrzeniami, oskarżając Macieja Kozaka o zwykłą męską nieuczciwość. Miałam też koronny argument.

- Nawet mój mąż nie potrafił ukryć zdumienia, tak bardzo różniłam się od codziennej Wandy. Żałuję, że nie potrafił być szarmancki!

- Może twój mąż nie widział tego, co w tobie jest śliczne bez żadnych starań? – Uśmiechnął się smutno Maciek i pogłaskał mnie po policzku. – Poza tym wolę być szczerą niż szarmancką. I wolę, jak jesteś prawdziwa. A do tego nie potrzeba żadnej kosmetyczki. Wystarczy, że się uśmiechniesz.

Postanowiłam być prawdziwą. Zwłaszcza że zgodnie z sugestią Macieja Kozaka osiągnęłam to w sposób banalnie prosty²¹⁶.

²¹⁴ Ten aspekt budowy narracji w powieściach popularnych w kontekście ich naturalnego dydaktyzmu ciekawie przedstawiła Anna Martuszevska, wpisując go w koncepcję literatury jako szkoły życia. Patrz: A. Martuszevska, *Dydaktyzm literatury popularnej czy popularność literatury dydaktycznej*, „Teksty” 1978, nr 1 (37), s. 189-194.

²¹⁵ Można jednak wskazać także i taką powieść, w której autorka wykorzystuje klasyczny romansowy trójkąt. Tak dzieje się w *Jestem nudziarą* Szwai. Tam protagonistka musi dokonać wyboru między dwoma kandydatami na partnera: chłopięco energicznym i narzucającym swoją wolę architektem oraz poważnym, zdystansowanym i cierpliwym pilotem medycznego śmigłowca. Ostatecznie Agata wybiera tego drugiego, bo gwarantuje bezpieczeństwo i rodzinną stabilizację, m.in. jako ojciec samotnie wychowujący syna. Jak widać, także i tu zwyciężają wartości rodzinne, pielęgnowane w powieściach sentymentalnych od momentu, gdy wyrażały one ideały XVIII-wiecznego mieszczaństwa.

²¹⁶ Tamże. s. 201.

Jak się okazuje, również i w naszych czasach jest możliwa prawdziwa miłość. Jednak tylko wtedy, gdy partnerzy są wobec siebie szczerzy, prawdziwi, wzajemnie sobie ufają i się z sobą nie nudzą. Nie wszyscy są w stanie sprostać tak wielu oczekiwaniom. Małżeńska stabilizacja bywa więc powodem do rozstania, a chwilowe zauroczenia szybko i dość bezboleśnie przemijają. Jeśli jednak uda się spotkać osobom, które ominą niebezpieczne rafy, to wówczas nawet nie potrzeba ślubu, który by formalnie ten stan między zakochanymi potwierdził i uświęcił. Dlatego we współczesnych polskich powieściach dla kobiet, co je odróżnia od wielu klasycznych romansów, nowe związki bohaterek, które są swoistą dla nich nagrodą za trud samodzielnego życia²¹⁷, zwykle mają charakter nieformalny. Mimo to kobiety żyją ze swoimi mężczyznami jak mąż z żoną i tworzą tradycyjną rodzinę, ale jednocześnie otwierają się na nowe związki byłych partnerów w imię dobra wspólnych dzieci, które mają prawo do kontaktu z obojgiem rodziców.

W interesujących nas powieściach *happy end* wiąże się zatem zazwyczaj z triumfem nowoczesnej obyczajowości (rodzina zrekonstruowana), w znacznym stopniu kształtowanej pod wpływem szeroko pojętego feminizmu i obyczajowego liberalizmu. Dobrym przykładem takiego zakończenia przebiegu fabuły jest *Anioł w kapeluszu* Szwai, gdzie wszystkie wątki autorka rozwiązuje pozytywnie, budując w rezultacie przyjacielską wspólnotę, przemieniając bohaterów negatywnych w pozytywne i doprowadzając do spotkania ze sobą osób, które podobnie odczuwają świat lub są krążącymi wokół siebie połówkami, które wreszcie odnajdują się w powieściowym świecie. W przypadku najstarszych par znaczenia już nie ma pociąg fizyczny, ale potrzeby psychiczne (samotność i syndrom opuszczonego gniazda) oraz przebyte doświadczenia, które pomagają im odnaleźć radość życia we wspólnym domu i kontaktach z grupą dobrych przyjaciół.

Jednak wspomniana obyczajowa nowoczesność, która jest lansowana w analizowanych powieściach, ma swoje granice, bo autorki i wydawnictwa unikają propagowania takich motywów i rozwiązań, które mogłyby wzbudzać kontrowersje oraz zniechęcać czytelników i nabywców analizowanych książek. Nie znajdziemy więc – jak już pisałem – w nich wątków homoseksualnych, wątpliwości co do tożsamości płciowej,

²¹⁷ Zdaniem Aleksandry Kotas we współczesnym polskim romansie doszło wręcz do odwrócenia baśniowego toposu: książę jest nagrodą dla dzielnej, samodzielnej i niezależnej kobiety, a jej cechy są wystarczającym powodem, aby zasługiwała na miłość. Generalnie można by się zgodzić z tym spostrzeżeniem, gdyby nie to, że wspomniany „książę” zwykle nie jest doskonały i przysparza protagonistce życiowych kłopotów. Stąd uważam, że kontekst baśniowy trzeba traktować z pewnym dystansem, choć na poziomie dyskursu o wzorcach fabularnych wydaje się uprawniony. Patrz: A. Kotas, „Zaradne kobiety zasługują na miłość”, s. 415-427.

wojującego antyklerykalizmu, radykalnych zwolenniczek aborcji, ale i uczestniczek pikiet w obronie życia. Pojawia się jednak motyw młodej dziewczyny, która w wyniku romansu z żonatym mężczyzną zaszła w ciążę (*Miłość nad rozlewiskiem*), a pod wpływem przyjaznego nastawienia otoczenia uczy się kochać dziecko i przygotowuje się do roli matki. Jednym słowem: nowoczesność tak, o ile niesie dobre zmiany, powoduje sympatyczne skojarzenia.

Jednocześnie pamiętać trzeba, że nadal na formułę pokazywania związków miłosnych w powieściach Grocholi, Kalicińskiej, Szwai i Kosmowskiej wpływ mają reguły klasycznego romansu. W związku z tym ich bohaterki wciąż muszą być – jak już pisałem w rozdziale poświęconym ich portretowi – atrakcyjne²¹⁸. W świecie powieściowych bohaterów jest to ważne nie tylko dla mężczyzn, ale czasem może nawet dla innych kobiet. Wyraźnie widać to choćby w powieści *Dom na klifie* Moniki Szwai, gdzie Zofia Czerwonka, powieściowa protagonistka, która jest wykształconą 32-latką z nadwagą, nie ma odwagi, aby od razu wyznać swoje uczucia przystojnemu dziennikarzowi telewizyjnemu, wg niej gustującemu w kobietach w typie anorektycznym. Choć w swoich odczuciach się nie myli, to krytyka przychodzi nie ze strony przyszłego męża i teścia, ale teściowej, która sama dba o siebie i od razu w rozmowie z mężem porównuje się z przyszłą narzeczoną syna:

- Pokaż! Faktycznie, dziewczyna. Za gruba. Co ona ma na głowie? Nie widzę, ładna, czy nie, tylko tę szopę...

- Poczulaś się teściową? – zaśmiał się mąż. – Może dla Adama powierzchowność nie ma znaczenia? To by o nim w zasadzie dobrze świadczyło...

- Bere, bere – prychnęła Izabela. – Ma czy nie ma, kobieta powinna dbać o sylwetkę. To jakaś niechlujka? Po co mi niechlujka? Jak ja wyglądam?

- Ty wyglądasz doskonale, kochanie. Naprawdę i jak zwykle.(...)²¹⁹.

Jednak rodzące się między młodymi uczucie powoduje, że telewizyjny przystojniak rewiduje swoje preferencje dotyczące kobiecej figury i dojrzałe zakochuje się w Zosi, doceniając przede wszystkim jej zaangażowanie w pracę na rzecz dzieci poszkodowanych

²¹⁸ Dotyczy to nie tylko bohaterek współczesnych, ale i ich poprzedniczek z wcześniejszych pokoleń. Przykładem może być opis postaci Broni, matki narratorki *Powrotów nad rozlewiskiem*, który czytelnik poznaje z perspektywy córki: „Moja mama była niewysoka, zgrabna i szczupła, znacznie młodsza od taty. Włosy zawsze rano rozczesywała i zaplatała w warkocz, który skręcała w kok, podpinając go szpilkami i grzebieniami. Była piękna, o oliwkowej cerze, brązowych oczach, skupionych i dobrych”. (M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007, s. 30.)

²¹⁹ M. Szwaja, *Dom na klifie*, Warszawa 2009, s. 180-181.

przez los. Do miłosnego spełnienia dochodzi, gdy ona wyznaje, że zakochała się w swoim Adonisie od pierwszego wejrzenia, a w duchu przyrzeka sobie, że się... odchudzi. W ten sposób autorka uprawia pewien rodzaj gry między realizmem a idealizacją, kontynuując starą konwencję i trochę się nią bawiąc, bo – jak się wydaje – doskonale zdaje sobie sprawę z jej umowności.

Warto jednak poświęcić także kilka uwag partnerom powieściowych protagonistek.. Oni również fizycznie niewiele się zmienili w stosunku do klasycznego wzorca. Jak trafnie spostrzegła Aleksandra Kotas:

Mężczyzna – partner nieodmiennie jest przystojny; łysi i brzuchaci nie są wiarygodni jako kochankowie. Mężczyźni mogą mieć wady czy ułomności – małowówność, szorstkie obejście, zacinanie się, można nawet być głuchym – ale amant pozytywny musi mieć zgrabną, wysportowaną sylwetkę. Dopuszczalny jest typ westernowy, czyli twardziel o delikatnym wnętrzu²²⁰.

Łatwo jednak zauważyć pewne zróżnicowanie w sposobie przedstawiania męskich bohaterów. Mężowie, z którymi bohaterki się rozstają, są zwykle zamknięci w sobie i wycofani albo przeciwnie – złośliwi, egocentryczni, szukający ciągle nowych wrażeń, niedoceniający pracy żon i niestali w uczuciach, a przede wszystkim brakuje im empatii, bo nie dostrzegają emocjonalnych oczekiwań partnerek. Zupełnie inni są nowi wybrańcy protagonistek, bo zwykle mają dla nich czas, są czuli, zainteresowani rozmową z nimi, tolerują słabostki bohaterek, spełniają ich oczekiwania seksualne, potrafią nawiązać bliski kontakt z ich dziećmi z pierwszego związku, a na dodatek ładnie pachną²²¹ i podtrzymują kontakt z wybranką, jeśli z powodów zawodowych wyjeżdżają na dłużej. Najczęściej podbijają bohaterki nie nadzwyczajną urodą, ale charakterem²²². Przekonać się o tym

²²⁰ Tamże, s. 420.

²²¹ Tę cechę współcześni, „pozytywni” mężczyźni w analizowanych powieściach dziedziczą niejako po ich przodkach. Wzorem jest tu Michał, przedwojenny ziemianin, którego Basia – narratorka *Powrotów nad rozlewiskiem* opisuje następująco: „Ojciec średniego wzrostu, siwiutki i zawsze ładnie pachnący. Był pięknym mężczyzną – jak mówiła Jakubowa, wzdychając. Średniej tuszy, spokojny, mądry. Często siadałam mu na kolanach, żeby pokazać, jak pięknie czytam. Zawsze słuchał uważnie. Miał błękitne oczy pełne miłości i ciepła, kochał nas wszystkich i dbał, dokąd sił mu starczyło”. (M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007, s. 30.)

²²² Wprost o ideale mężczyzny, który odpowiada kobietom dojrzałym, pisze Małgorzata Kalicińska w felietonie *Chłopaki misiaki* w zbiorze *Życie ma smak*: A z kim jest nam dzisiaj dobrze? Z chłopakami – misiakami. Niedoskonali, jak my niedoskonałe. Mają zakola albo wręcz łysiny. Grzywy, jeśli jeszcze są, to siwe, bywa brzuszek, bypassy... Ale są NASI. Z nimi jest pewnie i bezpiecznie, może nie tańczą jak szaleni, nawet na kurs tanga nie chcą iść, ale znoszą nasze złe humory, twierdzą, że kochają nasze waleczki, zmarszczki i nawet menopauzę, wspominają wspólne wakacje, bawią się z wnukami i mają najukochańsze oczy na świecie... I chyba maleńką zadrę w sercu za to, że nie kochałyśmy ich za młodu. Wypominają nam to, półzartem, żebyśmy ich przytuliły i zapewniły o naszej miłości. (M. Kalicińska, *Życie ma smak*, Poznań 2014, s. 117-118).

można, czytając choćby opis ojca dziecka, którego spodziewa się Wiktoria, bohaterka *Zapisków stanu poważnego* Szwai:

Jarek nie był taki przepiękny. Przy tych posągowych facetach wyglądał nieco myszowato. Szare i nieduże oczka, włosy bez koloru, nos za duży, uszy za duże, ręce zaniedbane haniebnie... Tylko ten jego cudny charakter! Nie można było go nie lubić. No i zbudowany był też bardzo przyzwoicie, ale oni tam w Szkole Morskiej pewne w ogóle nie przyjmowali graślawych krasnoludków²²³.

Te uproszczenia służą oczywiście wyraźnemu podziałowi bohaterów męskich na postaci pozytywne i negatywne, aby czytelnik nie miał wątpliwości, kto zasługuje na jego uznanie. Jednocześnie bohaterowie pozytywni w pewnym stopniu są idealizowani, bo w powieściowej fabule pełnią też rolę swego rodzaju wzorca mężczyzny, na którego zasługuje wolna i samodzielna kobieta. Mimo to powieściowi źli mężczyźni, jeśli przejdą wewnętrzną przemianę, mogą dołączyć do grupy dobrych. Konwencja współczesnych polskich powieści dla kobiet dopuszcza i takie rozwiązanie. Pod warunkiem, że zaczną rozumieć bohaterkę i ją wspierać. Wtedy nawet może się ona z nimi zaprzyjaźnić.

5.3. Miłość w zwyczajnych dekoracjach

Wątek romansowy w interesujących nas powieściach rozgrywa się w zwyczajnych dekoracjach. Jest elementem codziennego życia bohaterki. Jej uczuciowe rozterki czytelnik poznaje między śniadaniem a kolacją. Zwykle poprzez dialogi, toczone bezpośrednio twarzą w twarz, telefonicznie albo przy pomocy internetu. Ta forma dominuje, bo w powieściach popularnych pozwala czytelnikowi na szybkie śledzenie akcji i natychmiastową orientację w stanie uczuciowym bohaterów. Przyjrzyjmy się jednej z telefonicznych rozmów protagonistki *Prowincji pełnej smaków* z Wojtkiem, naukowcem, z którym związała się po rozstaniu z niemieckim mężem:

Gdy Zosia zasnęła, włączyłam komputer i sprawdziłam pocztę. I dopiero wtedy zadzwonił mój telefon.

Wojtek. Ale jego głos nie brzmiał zbyt serdecznie.

- Nie mogłem rozmawiać, miałem spotkanie.

- Rozumiem, nie gniewam się. Co u ciebie?

- Nic nowego. Wykłady, zajęcia, prawie nie wracam na kwaterę.

Wojtek wynajmował małe mieszkanie niedaleko uczelni. Do Kulinowa albo do mnie przyjeżdża tylko w weekendy.

²²³ M. Szwaija, *Zapiski stanu poważnego*, Warszawa 2004, s. 15.

- Kiedy przyjedziesz?- zagadnęłam nieśmiało.

- A co , zapraszasz?

- Zapraszam.

- A co się stało, że sobie o mnie przypominasz? Mam wprawdzie wolny weekend, mógłbym przyjechać, ale przecież nie mieszkaś teraz sama, a na nas dwóch jest tam zbyt mało miejsca.

Głos Wojtka brzmiał teraz wręcz lodowato. Nagle dotarło do mnie, że jeśli teraz nie porozmawiamy na poważnie, mogę go stracić. A tego bardzo nie chciałam (...).

Zrobiło mi się strasznie przykro. Nie umiałam tego wszystkiego opowiedzieć przez telefon, brakowało mi słów i drżałam ze zdenerwowania. Zrozumiałam, że fakt, iż Martin zamieszkał z nami, choćby nawet chwilowo, musiał Wojtka nieźle zabołec. Jak ja czułabym się w podobnej sytuacji? Pewnie nieciekawie.

- Chcę z tobą pobyc, porozmawiac. Brakuje mi ciebie. Nie niszczy tego, co jest...²²⁴.

Przywołany tu dialog jest dość typowy dla powieści nurtu nowego sentymentalizmu, bo łączy funkcję informacyjną z ekspresyjną, nagle przeobraża się z wręcz obojętnej rozmowy w dramatyczną, z wyraźnym wątkiem uczuciowym, który bohaterka-narratorka komentuje, aby czytelnik miał jasność, jakie znaczenie ma dla niej rozmowa z partnerem, odczuwającym zazdrość i dyskomfort w uczuciowym trójkącie z byłym mężem. W ten sposób w dialogu powstaje napięcie przypominające to z romansów sentymentalnych, a czytelnik staje się świadkiem dramatycznej walki o przetrwanie uczucia, choć w rozmowie nie padają wielkie słowa i nie pojawiają się sentymentalne wyznania²²⁵. Widać jednak, że autorka potrafi sprawnie budować napięcie i budzić zainteresowanie czytelnika. Jednocześnie jednak znowu mimochodem na poziomie fabuły wprowadza kolejne ułatwienie, bo deklaracja byłego męża, że zaopiekuje się ich dzieckiem, ułatwia bohaterce spotkanie sam na sam z nowym partnerem. Tak samo śmierć teścia, choć przykra dla wszystkich, powoduje, że były mąż w spadku po nim otrzymuje mieszkanie i przestaje rościć sobie prawo do domu, który razem z bohaterką zbudował na wsi.

Metodę fabularnych uproszczeń łatwo także zauważyć w powieści *Zatoka trujących jabłuszek* Szwai, gdzie autorka wprowadziła motyw wygranej w Totolotka. Milion złotych, jaki wygrywają nowożeńcy, przynosi im kupon, ofiarowany i wspólnie wypełniony przez weselnych gości. Ta nagle pozyskana fortuna pozwala autorce wyprawić swoich bohaterów na wakacje marzeń na katamaranach pływających między wyspami

²²⁴ K. Enerlich, op. cit. , s.110-111.

²²⁵ Te zaś były stałym elementem sentymentalnej uczuciowości i częścią stereotypu ówczesnego bohatera literackiego, którego sztuczność wyśmiewali już romantycy. Robił to choćby Aleksander Fredro w *Ślubach panińskich* poprzez postać płacznego Albina. Patrz: J. Zawadzka, *Kronika serc czułych*, Warszawa 1997, s. 89-115.

Karaibów. Tam, w rajskim pejzażu udaje się wyjaśnić wszystkie nieporozumienia i wewnętrzne obawy, co ułatwia podjęcie zakochanym parom decyzji o wspólnym życiu. W rezultacie znowu, trochę na zasadzie nagłego zbiegu okoliczności, udaje się rozwiązać kolejne problemy życiowe, choć taki ciąg wydarzeń pozornie wydaje się mało prawdopodobny. W ten sposób jednak w powieściowych fabułach objawia się zasada upraszczania i zarazem idealizacji prezentowanego obrazu świata, która – jak się wydaje – organizuje ich struktury na wielu poziomach. Wszystko to zaś dzieje się po to, aby powstał pozytywny obraz świata, który zaakceptują czytelnicy i znajdą w nim chwilę zapomnienia oraz możliwość ucieczki od przygnębiającej rzeczywistości, która jest o wiele bardziej skomplikowana niż rzeczywistość z powieści z nurtu nowego sentymentalizmu.

ROZDZIAŁ 6. NARRATOR W KRAINIE UCZUĆ

Gdy wnika się w osobowość powieściowych bohaterów oraz w ich losy, zawsze trzeba pamiętać, że są one wytworem opowieści jakiegoś narratora albo nawet kilku narratorów. Dlatego i w przypadku interesujących nas popularnych powieści dla kobiet należy się przyjrzeć charakterystycznym cechom narratorów i narracji, kreowanych przez ich autorki. Wydaje się, że z racji głównej tezy niniejszej rozprawy naturalnym, choć pozornie nieco odległym kontekstem, który tu przywołamy, jest tradycja europejskiego i polskiego sentymentalizmu. Już bowiem w przypadku analizy konstrukcji postaci w powieściach Grocholi, Kalicińskiej, Enerlich, Szwai i Kosmowskiej zauważyliśmy, że ich protagonistki kierują się głównie emocjami i porywami serca, czyli tym, co w kulturze europejskiej od dawna kojarzone jest z sentymentalizmem. Precyzyjniej: przede wszystkim z romansiem sentymentalnym, który już w momencie jego narodzin i rozwoju na przełomie XVIII i XIX wieku – jak pisze Joanna Zawadzka – „zaspokajał potrzeby szczególnego rodzaju lektury, apelującej do uczuć i wyobrażeń emocjonalnych, opisującej uczucia bohaterów, z którymi czytelnik mógłby się utożsamić – jeśli tylko posiadał czułe serce”²²⁶. To ostatnie wyrażenie, choć współcześnie nie jest eksploatowane w żywym języku, nadal ma swoje znaczeniowe ekwiwalenty: wrażliwość i czytelniczą empatię, do których dzisiaj często apelują twórcy z kręgu literatury popularnej, jak i wysokiej²²⁷. Aby ten efekt osiągnąć, zwykle posługują się różnymi chwytami narracyjnymi, które kształtują opowieść tak, by wzbudzić zainteresowanie i pobudzić wyobraźnię. Jak się wydaje, ten sam mechanizm funkcjonuje na poziomie narracji w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu, które wyraźnie nawiązują do sentymentalnego wzorca narracyjnego.

6.1. Sentymentalny wzorzec narracyjny i jego aktualizacje

Choć – jak pisałem w rozdziale o tradycjach powieści o uczuciach - od czasu narodzin sentymentalizmu minęły już blisko trzy stulecia, a poetyka romansu uległa wielu

²²⁶ J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 21. O oddziaływaniu romansów na uczucia odbiorców piszą także inni badacze zajmujący się jego poetyką. Por. M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej 1776-1831*, Warszawa 1965 oraz *Romans współczesny*, red. Agnieszka Nęcka, Katowice 2004.

²²⁷ Patrz: M. Suchańska, *O empatii jako kategorii literackiej - koncepcje języka poetyckiego a empatia*, „Podteksty” 2009, nr 1(15), s. 45-58.

przemianom²²⁸, to wydaje się, że w kulturze popularnej ciągle trwają wypracowane wtedy modele budowania opowieści zawartych w powieściowych światach. Wg Bogumiły Kaniewskiej to właśnie XVIII wieku sięgają korzenie dwóch podstawowych modeli tworzenia powieściowej struktury: poprzez fabułę historii i poprzez narrację²²⁹. Badaczka przekonuje, że pierwszą drogą poszli realiści, a drugą, którą wytyczył w powieści *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy'ego* Laurence Sterne, do tej pory na różne sposoby sprawdzają rozmaici awangardziści, przekonani, że w powieści najważniejszy jest sposób opowiadania. Już pierwsza lektura analizowanych tu powieści uświadamia, że są one dalekie od eksperymentów formalnych, a ich autorki koncentrują się na atrakcyjnym przedstawieniu opowiadanej historii, korzystając – świadomie lub nie – z dorobku literackich poprzedników.

Zdaniem badaczy pierwszych romansów sentymentalnych ich czytelniczy sukces był m.in. skutkiem stosowania w tekstach literackich takich metod nobilitowania bohaterów w świecie prawdopodobnej fikcji, że stawali się godnymi przedstawienia oraz zniesienia w konstrukcji narracji dystansu między bohaterem a czytelnikiem, co umożliwiało przyjęcia przez odbiorcę punktu widzenia protagonistów²³⁰. Alina Witkowska uważa, że w epoce kształtowania się nowożytnego romansu, czyli właśnie w dobie sentymentalizmu i preromantyzmu²³¹, pisarze oraz pisarki, zwykle w tym celu posługiwali się narracją pierwszoosobową lub formułą powieści epistolarnej. Do dzisiaj w europejskiej tradycji symbolem sukcesu tego typu twórczości jest George Sand, zwłaszcza gdy jako zdeklarowana feministka poprzez swoje bohaterki podkreślała kobiecy indywidualizm i krytyczny stosunek do ówczesnych form życia społecznego i małżeńskiego²³².

Upowszechniany wówczas typ narratora pierwszoosobowego albo jeszcze częściej narratorki, gdyż w tym czasie modne stało się powierzenie funkcji powieściowego opowiadacza młodym i niedoświadczonym kobietom, zazwyczaj był konkretną osobą i uczestniczył w opisywanych wydarzeniach. Czytelnik poznawał więc świat przedstawiony

²²⁸ Uwarunkowania tych przemian i ich literackie skutki opisała już Anna Martuszevska, która badała historię europejskiego romansu i charakterystyczne dla niego schematy i uproszczenia. Patrz: A. Martuszevska, *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, Wrocław 2003.

²²⁹ B. Kaniewska, *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000.

²³⁰ J. Zawadzka, *Kronika serc*, s. 22

²³¹ Tu odwołuję się do ustaleń Aliny Witkowskiej, która wzorem badaczy europejskich traktuje romans sentymentalny jako nowożytny początek powieści romansowo-obyczajowej. Patrz: A. Witkowska, *Wstęp* [w:] *Polski romans sentymentalny*, Kraków 1971.

²³² Sporo informacji na ten temat przekazują autorzy biografii George Sand: Andre Maurois oraz Joseph Barry. Patrz: J. Barry, *George Sand*, przeł. I. Szymańska, Warszawa 1996; A. Maurois, *Lelia czyli życie George Sand*, przeł. A. Kotula, Warszawa 1960.

romansów z subiektywnej perspektywy, często zawartej w korespondencji między kilkoma osobami (1. *Klaryssa* Richardsona, 2. *Nowa Heloiza* Rousseau), w serii listów do konkretnego odbiorcy (*Pamela* Richardsona) albo na kartach dziennika intymnego (*Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* Sterne'a). Tego typu strategie narracyjne podkreślały sentymentalną osobowość bohaterów-narratorów, którzy nie tylko ciągle przeżywali i rozpamiętywali rozmaite wzruszenia, ale także dążyli do stałego kontaktu psychicznego z przyjaciółmi lub ukochanymi. Nawet wtedy, gdy w powieści występował narrator trzecioosobowy (jak w *Malwinie* Marii Witemberskiej), to i tak zwykle dążył on do przedstawienia osobistego i emocjonalnego stosunku protagonistki wobec świata przedstawionego²³³. Ten ostatni typ narracji w tradycji i praktyce literatury romansowej trwa zresztą do dzisiaj. Świadczy o tym choćby to, że wciąż jest najpopularniejszym typem narracji, prowadzonej z perspektywy protagonistki, stosowanej w harlequinach, czyli popularnych romansach kanadyjskiego wydawnictwa Harlequin Enterprises, w Polsce funkcjonującego pod marką Arlekin²³⁴. Tylko w latach 1991-2000 wprowadziło ono na polski rynek ponad 100 milionów egzemplarzy swoich książek.

Polskie pisarki, których twórczość interesuje nas w niniejszej rozprawie, choć zazwyczaj opublikowały swoje pierwsze książki na przełomie XX i XXI wieku, wydają się być w pewnym stopniu spadkobierczyniami i zarazem współczesnymi kontynuatorkami sentymentalnej tradycji także w zakresie konstrukcji narratora i sposobów prowadzenia powieściowej narracji. Tej hipotezy co prawda nie potwierdzają ich odautorskie wypowiedzi, ale to nie dziwi, bo wspomniane autorki wręcz z założenia nie zajmują się warsztatową i czy metaliteracką refleksją²³⁵. Mimo to takie właśnie skojarzenia nasuwają się, gdy przyjrzymy się poetyce immanentnej ich utworów.

We współczesnych polskich powieściach dla kobiet również najczęściej pojawia się narrator personalny i pierwszoosobowy. Ten ostatni znacznie częściej. Zwykle jest nim główna bohaterka, która subiektywnie i emocjonalnie opowiada fabularne wydarzenia. Ten typ narracji wykorzystuje m.in. Katarzyna Grochola w swoim czterotomowym cyklu powieściowym *Żaby i Anioły*, poświęconym historii Judyty, 37-letniej warszawskiej dziennikarki. To z jej perspektywy poznajemy całą fabułę cyklu. Choć jej wiek sugeruje,

²³³ O konsekwencjach takiej postawy narratora pisze M. Jasińska w książce *Narrator w powieści przedromantycznej 1776-1831*, Warszawa 1965.

²³⁴ Szerzej na ten temat pisze Ewelina Maria Szyszkowska, analizując popularne w Polsce po 1989 roku serie romansów kieszonkowych (tzw. *pocket book*). Por. E. M. Szyszkowska, *Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce w latach 1990-2000*, Warszawa 2000.

²³⁵ Nawet w autobiograficznej powieści *Zielone drzwi* Katarzyny Grocholi, gdzie autorka pisze o swojej drodze do zawodu pisarki, uwagi warsztatowe są dość ogólne i dotyczą jedynie zawartej w jej pisarstwie formuły budowy świata przedstawionego oraz autobiograficznych elementów w biografii jej bohaterek.

że będziemy mieli do czynienia z opowieścią statecznej i dojrzałej kobiety, która jest matką dorastającej nastolatki, to narratorka zadbała o to, aby czytelnik przeżył zaskoczenie. Sprzyja temu zawiązanie akcji, która rozpoczyna się w momencie rozvodu protagonistki, a więc sytuacji uprawniającej do zachowań emocjonalnych i prezentacji całej gamy uczuć – od miłości i uzalania się nad sobą, po niechęć i ironiczny stosunek wobec mężczyzn, a byłego męża w szczególności. W trakcie fabuły pojawiają się jeszcze kolejne uczucia – zazdrość, wrogość i uprzedzenie – gdy przy byłym mężu staje jego nowa, znacznie młodsza partnerka. Grochola jednak unika nastroju minorowego i sentymentalnej płaczliwości, rodem z romansu XVIII-wiecznego, bo jednocześnie wyposaża swoją narratorkę w poczucie humoru i osobowość kobiety naiwno-roztargnionej, co powoduje, że wpłątuje się ona w ciąg wydarzeń komiczno-pomyłkowych, zanim ponownie się zakocha i odnajdzie swojego rycerza na białym koniu, który na pierwszą randkę przyjedzie starym oplem. Ta zasadnicza zmiana nastroju w sposobie prowadzenia narracji wobec odległego czasowo, ale jednak pierwotnego wzorca, czyli romansu sentymentalnego, jest – jak napisała Joanna Pyszny – efektem imitacji²³⁶.

I to imitacji, która jest nie tylko formą naśladownictwa, ale i intertekstualnego odwołania. Cykl Grocholi wydaje się bowiem bezpośrednią literacko-komercyjną reakcją polskiej pisarki na światowy sukces *Dziennika Bridget Jones*, czyli wydaną w 1996 roku angielską powieść Helen Fielding, zaliczaną do nurtu chicklitu²³⁷, która stworzyła postać samodzielnej, wyemancypowanej i poszukującej miłości, ale także nieco pechowej i roztargnionej „dziewczyny pracującej”. Autorka *Zielonych drzwi* jako pierwsza dokonała z sukcesem adaptacji na użytek naszego krajowego rynku angielskiego bestsellera Fielding. Pamiętajmy jednak, że ta bestsellerowa opowieść brytyjskiej dziennikarki, która zrobiła światową karierę, i jej późniejsza, być może jeszcze popularniejsza kinowo-telewizyjna wersja, same są rozrywkową formą przeniesienia na grunt współczesnej kultury popularnej motywów i schematów z powieści *Duma i uprzedzenie* Jane Austen, która też przecież – jak pisałem w rozdziale o tradycjach powieści o uczuciach i relacjach – z ironią i

²³⁶ Patrz: J. Pyszny, *Brygida Janoska, czyli o „polskiej Bridget Jones*, [w:] A. Martuszczyńska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, s. 151.

²³⁷ To odmiana literatury popularnej przeznaczonej dla kobiet i tworzona przez kobiety. Jej nazwa pochodzi od angielskiego słowa *chick* czyli laseczka i skrótu *lit* oznaczającego literaturę. Odmiana ta narodziła się w drugiej połowie lat 90. XX wieku w Wielkiej Brytanii, a następnie przeniknęła do USA. Do najważniejszych utworów gatunku należy *Dziennik Bridget Jones* Helen Fielding z 1996 roku. Inne to m.in. *Diabeł ubiera się u Prady* i *Portier nosi garnitur od Gabbony* Lauren Weisberger, *Księżniczki z Park Avenue* Plum Sykes oraz *Lucy Sullivan wychodzi za mąż* Marian Keyes.

dystansem nawiązywała do romansowych wzorców, pokazując, co się kryło pod maską sentymentalnych konwenansów i towarzyskich gier²³⁸.

Ten współczesny wzorzec imitacyjny okazał się na tyle pociągający, że w Polsce zainspirował poznańskie wydawnictwo „Zysk i spółka” do ogłoszenia konkursu na „dziennik polskiej Bridget Jones”²³⁹. W rezultacie na przełomie wieku na polskim rynku wydawniczym pojawiło się szereg powieściowych imitacji, które mniej lub bardziej nawiązywały do tekstu Fielding i były konsekwencją swoistej bridgetomanii²⁴⁰. Grochola co prawda we wspomnianym konkursie nie wzięła udziału, ale jej Judyta wydaje się nieco starszą siostrą Bridget, sprawnie osadzoną w polskich realiach. Pierwsza powieść o Judycie (*Nigdy w życiu*) ukazała się bowiem w 2001 roku, kiedy bridgetmania jeszcze mocno oddziaływała na czytelników i wydawców. Nic więc dziwnego, że Grochola też się wpisała w ten rodzaj literackiej mody i związanego z nią czytelniczego zapotrzebowania. Jednocześnie jednak w swoim cyklu powieściowym polska pisarka mocno zmodyfikowała schemat angielskiego pierwowzoru, aby jej bohaterka–narratorka była bliższa życiowemu doświadczeniu czytelniczek w wieku średnim i emerytek, które od lat w Polsce stanowią główną grupę odbiorców literatury romansowej²⁴¹.

Stąd Judyta, choć także pracuje w biznesie medialnym (czasopiśmie dla kobiet), to nie jest samodzielną dziewczyną przed trzydziestką, ale samotną matką przed czterdziestką, która musi sobie ułożyć życie po rozwodzie. Tak jak Bridget funkcjonuje w otoczeniu paczki przyjaciół, która stanowi jej swoistą grupę wsparcia, ale zarazem musi sobie poradzić z dorastającą nastolatką, jednocześnie wspierającą i konkurującą z nią. Narratorka jest więc – jak Brigdet – przedstawicielką klasy średniej, ale w polskich warunkach musi się też borykać z brakiem pieniędzy, zagrożeniem utraty pracy i podstaw codziennego bytu czy kłopotami mieszkaniowo-komunikacyjnymi. Dzięki temu

²³⁸ Innym, wyrazistym przykładem nawiązania do wzorca Jane Austen w nurcie nowego sentymentalizmu w Polsce jest *Stateczna i postrzelona* (2005), powieść Moniki Szwai, która już poprzez tytuł odsyła do tradycji angielskiej pisarki, a łączy schemat opowieści romansowo-obyczajowej z wątkami sensacyjno-kryminalnymi, prezentując akcję osadzoną w Marysinie, fikcyjnej, prowincjonalnej miejscowości między Karpaczem a Kowarami, gdzie działają bohaterowie i rozgrywają się między nimi intrygi romansowe, zaburzane przez postać rodem z kryminału, czyli pięknego gangstera Kałacha, który po wyjścia z więzienia prześladową jedną z protagonistek – swoją dawną dziewczynę.

²³⁹ Na konkurs napłynęło 113 powieści, które napisały kobiety. Nagrodzono i opublikowano pięć z nich: *Teren prywatny* Barbary Kosmowskiej (I nagroda), *Życie z blondynką* Ewy Marnasterskiej i *Pudelko ze szpilkami* Grażyny Plebanek (ex aequo II nagroda), *Dziennik Trójkowej Bridget Jones, czyli Brygidy Janoskiej* – dzieło kolektywne zmontowane przez Hannę Marię Gizę z tekstów dziewiętnastu słuchaczek Programu Trzeciego Polskiego Radia oraz *Hiperdziennik* Alicji Kraus.

²⁴⁰ Tamże, s. 151.

²⁴¹ Patrz: L. Stetkiewicz, *Trzy pytania do czytelników, czyli dlaczego i po co czytamy książki*, „Bibliotekarz” 2014, nr 6, s. 6-8.

równocześnie jest więc reprezentantką tajemniczego i nieco lepszego świata mediów, ale i jedną z wielu kobiet zmagających się z przeciwnościami życia. Kreacja narratorki łączy więc w sobie cechy pewnego ideału nowoczesnej, wyemancypowanej kobiety, jak i jednej z przeciętnych Polek, co skraca dystans i przybliża ją do czytelnika i jego doświadczeń życiowych. Temu samemu celowi służy język, którym posługuje się narratorka, bo jest lekki, skrzy się emocjami, ironią i dowcipem, ale zarazem został pozbawiony nadmiaru literackich ozdób stylistycznych, co pozwala na lekturę szybką i nie zmuszającą do dużego wysiłku intelektualnego. Powieść Grocholi może więc stanowić dobrą i relaksującą przyjemność.

Niekiedy interesujące nas autorki decydują się także na wprowadzenie do powieści nawet dwóch równorzędnych narratorek, które o tych samych zdarzeniach opowiadają z odmiennych perspektyw. Tak dzieje się choćby w *Miłości nad rozlewiskiem* Małgorzaty Kalicińskiej, gdzie narratorkami są Małgorzata Jantar oraz Paula, przyjaciółka córki protagonistki. W rezultacie na poziomie narracji dochodzi do konfrontacji dwóch spojrzeń na świat: doświadczonej kobiety po życiowych przejściach i młodej dziewczyny, która dopiero uczy się życia i wpada w rozmaite zasadzki z powodu swojej naiwności albo młodzieńczej tęsknoty za prawdziwą miłością. W ten sposób autorka buduje podwójny przekaz, skierowany jednocześnie do dwóch pokoleń – matek i córek. Już więc na poziomie narracji zdaje się uwzględniać cel komercyjny jej literackiego produktu, bo poprzez wprowadzenie dwóch narratorów znacznie rozszerza krąg potencjalnych odbiorców jej powieści.

Warto też zauważyć, że powieść Kalicińskiej, która z pozoru jest tylko rozrywkowym czytałem, poprzez konstrukcję postaci narratorek pokazuje także swój wymiar edukacyjno-moralizatorski, bo w ten sposób wzmacnia międzypokoleniowe więzi i służy przekazywaniu życiowego doświadczenia nie tylko w świecie przedstawionym, ale także w relacjach z potencjalnymi czytelnikami. W efekcie – podobnie jak to było w romansach sentymentalnych – jest w niej obecny element dydaktyczny. Jednak nie objawia się już głównie w moralistycznych perorach narratora-rezonera²⁴², ale ujawnia się poprzez odmienne perspektywy bohatererek-narratorek lub w dyskusjach między nimi, gdy podejmują – co charakterystyczne – ważne tematy w popularnym dyskursie postfeministycznym, takie jak: kwestia kobiecej atrakcyjności, ciąża nastolatki, aborcja,

²⁴² Patrz: M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej*, s. 49.

wykluczenie z życia zawodowego z powodu wieku²⁴³, rodzicielstwo nastolatków i zapracowanych czterdziestolatków czy potrzeba wolności osobistej w związku. Kultura postfeministyczna zaś wyrasta z przekonania, że w społeczeństwach Zachodu dawne ideały feministyczne zostały w znacznej mierze zrealizowane i teraz są już elementem zdrowego rozsądku. Z tego względu zwolenniczki postfeminizmu twierdzą, że uprzednia, charakterystyczna dla feminizmu krytyka prezentacji w kulturze popularnej kobiecej seksualności zaprzeczała prawu kobiety do uzyskiwania z tej możliwości przyjemności. Tak w nowej, współczesnej fazie swojego rozwoju feminizm otworzył się na kulturę konsumpcjonizmu. To zaś oznacza, że postfeministyczna kobieta powinna mieć wszystko: seks, sukces i wyzwolenie²⁴⁴. Jednak – jak pokazuje powieść Helen Fielding – czegoś jej jednak ciągle brakuje. Tym czymś jest potrzeba bliskości. I tu najlepiej widać kulturową zmianę, jak nastąpiła od przełomu XVIII i XIX wieku, kiedy działała Jane Austen. Celem jej bohaterek było zdobycie dobrego i bogatego męża. Bohaterki współczesnych romansów są już w stanie utrzymać się same, ale nadal potrzebują mężczyzny, nie tylko w celach seksualnych, lecz także po to, aby mieć kogoś bliskiego, przy kim będą się czuły bezpieczne i szczęśliwe.

Jednocześnie warto zauważyć, że do neosentymentalnych powieści niekiedy wdzierają się także wątki publicystyczne, dotyczące nie tylko tematyki feministycznej. Zauważyć je można m.in. w *Lilce* Kalicińskiej, gdzie bohaterka-narratorka nerwowo reaguje na przejawy obyczajowego chamstwa i rozpowszechniania się wulgarnego języka w komunikacji społecznej:

(...) Maniery... umierają właśnie z pokoleniem mojego ojca, z pokoleniem Skaldów, z Gieniem. Nie ma kindersztuby, nie ma uświadamiania dziecku od lat najwcześniejszych, że nie jest pępkiem świata, że trzeba żyć w społeczeństwie tak, żeby sobie nawzajem nie przeszkadzać, a przynajmniej starać się o to. Że skoro nam przeszkadza hałas i chamstwo, należy się zachowywać dyskretnie. Dzisiaj jest czas łocki i siły przebicia, którą wielu z nas utożsamia z delikatnością Kaliguli albo walca drogowego. Schamieliliśmy strasznie. Ten proces odbywa się niezauważalnie, ciągle postępująco! Może dlatego, że istnieje na to ciche

²⁴³ Ageizm, czyli dyskryminacja z powodu wieku to jeden z ważniejszych tematów współczesnego dyskursu, zresztą nie tylko feministycznego. Patrz: I. Raszeja-Ossowska, *Ageizm. Dyskryminacja ze względu na wiek*, <http://witrynawiejska.org.pl/data/AGEIZM%20OK.pdf> (udostępnione: 18 wrzesień 2015)

²⁴⁴ Jak zauważa Joanna Pyszny, która w tym zakresie relacjonuje poglądy Zbigniewa Melosika (Por.: Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań-Toruń 1996) we współczesnych tekstach kultury popularnej (filmach, reklamach, czasopismach dla kobiet i popularnych powieściach skierowanych do kobiet) propaguje się nowy ideał kobiety, mający swoje korzenie w ideologii postfeministycznej. Patrz: J. Pyszny, *Miłość w czasach popkultury*, s. 174-175.

przyzwolenie nas, osób na tyle dyskretnych, że nie umiemy z równym tupetem reagować wedle recepty Kofy: „Gwałt niech się gwałtem odciska, rzekła dupa do mrowiska”²⁴⁵.

Autorka jednak dba o uzasadnienie tych wtrętów w narracji poprzez podkreślenie, że narratorka, która jest dziennikarką kolorowego pisma dla kobiet, ma ambicje społeczne, które próbuje zrealizować, przygotowując się do przeprowadzenia kampanii medialnej dotyczącej poprawy obyczajów Polaków. Choć ostatecznie do niej nie dochodzi, bo bohaterce nie udaje się zdobyć niezbędnych funduszy, a wydawnictwo nie chce się w nią zaangażować finansowo, to jednak ten wątek staje się swoistym lejtmotywem, który kilkakrotnie wraca w wypowiedziach i działaniach bohaterki-narratorki. Tym sposobem współczesna powieść dla kobiet ujawnia jeszcze w inną strategię wpisywania w tekst jej wymiaru dydaktyczno-moralizatorskiego.

6.2. Słowa w krainie czułości

Od swojego zarania romans był gatunkiem literackim, który służył opisowi uczuć. Jednak przez blisko trzysta lat wielokrotnie zmieniały się konwencje ich wyrażania. Właściwie każda epoka wypracowywała swój wzorzec miłości i przeżywania uczuć. Na przykład w okresie intensywnego rozwoju polskiego romansu sentymentalnego, czyli około roku 1820 w literaturze polskiej obowiązywał w zasadzie jeden wzór miłości – ujawniany – jak pisałem wcześniej – w romansach Marii Wirtemberskiej, Ludwika Kropińskiego czy Franciszka Bernatowicza. Nieco inną koncepcję przynosiła dopiero czwarta część *Dziadów* Adama Mickiewicza. Jednak – jak przekonuje Anastazja Śniechowska-Karpińska, analizując „romanse moralne” Elżbiety Jaraczewskiej²⁴⁶ – modele te mają pewne cechy wspólne. Elementem konstytutywnym dla obu typów jest koncepcja miłości jako uczucia przekraczającego wszelkie konwencje społeczne i moralne. Różni je odmienna motywacja: uczucie sentymentalne wybucha nagle – zawsze po „zetsknięciu się” osób („zobaczyłem i pokochałem”, jak w *Julii i Adolffie* lub w *Nierozsądnym ślubach*, albo „usłyszałem o niej i pokochałem” jak w *Halinie i Firleju* Józefa Lipińskiego). Natomiast miłość romantyczna pochodzi z impulsu wewnętrznego, zakorzenionego w idei platońskiego rozdzielenia jednej duszy i wcielenia jej w dwa ciała („kocham, zanim zobaczę”). Nic więc dziwnego, że również autorki współczesnych polskich romansów

²⁴⁵ M. Kalicińska, *Lilka*, Poznań 2014, s. 85.

²⁴⁶ Patrz: A. Śniechowska-Karpińska, *Między rozsądkiem a uczuciem. „Romanse moralne” Elżbiety Jaraczewskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2002/2003 Sectio FF UMCS, Lublin, s. 182-199.

zapropowały własną metodę opisu przeżyć w krainie czułości. W *Miłości nad rozlewiskiem* Małgorzaty Kalicińskiej, zgodnie z tytułową zapowiedzią, już po kilku wstępnych stronach znajdujemy pierwszy opis miłosnych przeżyć:

Czasem wystarczy, że mnie przytuli, czasem nie, wtedy poddaje się moim palcom, zaczepkom, budzi się i gryzie mnie w szyję. Mam bardzo czuły kark, więc od razu czuję wzdłuż kręgosłupa taki łagodny prąd. Kończy się jakąś eksplozją koniuszka i już wiem, czego chcę. Powoli się odwracam i wtedy dwoje oczu, dwie zielone sadzawki – głębokie, grząskie, z ognikami - mamia mnie w krainę czułości, gry w zdobywanie przyczółków ciała. Szmatki nam niepotrzebne, zdejmujemy z siebie bawełniane zbroje. Moją – szarą z koroneczką i Kangurzycą, i jego – z Tygrysiem na bokserkach. Mój zdobywca całuje czule i coraz niecierpliwiej, finezyjniej, jego dłoń głaszcze, pyta, zagłada, pieści, aż wreszcie czuję go w sobie, obejmuję kolanami jego biodra i powoli, powoli suniemy do finiszu. Janusz nagradza siebie i mnie gorąco, długo, mocnym szczytowaniem. Potem zasypiamy bez problemu, a rano...²⁴⁷

Jak widać, narratorka opowiada o miłości nie jako o przeżyciu duchowym, ale wręcz jako o doznaniu fizjologicznym, które łączy parę poprzez cielesno-seksualne zespolenie i wybuch feromonów. Dla zdobytej przez kochanka kobiety spełnienie miłości nie jest już więc „komunią dusz”, do której dochodzi po długotrwałych zabiegach mężczyzny o uczucie wybranki. Tak było w czasach narodzin europejskiego romansu, a teraz ważniejsze jest seksualne dopasowanie, czyli współodczuwanie podczas łóżkowych gier mniej lub bardziej związanych z sobą partnerów, którzy mają w nich takie same prawa. Tak więc – jak słusznie zauważa Aleksandra Kotas – w romansie współczesnym miłość jest tożsama z namiętnością i zakochaniem, które przychodzą nagle, a kochankowie ulegają im bez względu na konsekwencje²⁴⁸. Czytelnik XVIII- i XIX-wiecznych romansów zwykle na poziomie narracji dowiadywał się tylko o konwencjonalnych symptomach zakochania, bo wtedy intymność była chroniona. Natomiast teraz ma ona charakter publiczny. Stąd u Kalicińskiej – i nie tylko u niej – znajdziemy bardzo fizjologiczne opisy przeżyć miłosnych, choć jeszcze nie pornograficzne, bo jednak nieco poetyckie i bez wielu medycznych dosłowności. Miłosny fizjologizm wtargnął także w sferę marzeń bohaterki, jak w przypadku Elwiry, sklepikarki z Pasymia w *Domu nad rozlewiskiem*, gdy opowiada przyjaciółce o wymarzonem mężczyźnie:

²⁴⁷ M. Kalicińska, *Miłość nad rozlewiskiem*, s. 20

²⁴⁸ Patrz: A. Kotas, „Zaradne kobiety zasługują na miłość”. *O powieściach Rodziewiczówny i Kalicińskiej*, [w:] *Literatura popularna. Dyskusje wielorakie*. T. I, red. E. Bartos, M. Tomczok (Cuber), Katowice 2013, s. 415-427.

Ważne, żeby był spokojny i pracował. Żeby nie kłął. Tylko trochę. A teraz ważne – duży ma być. Pizdyków, pokurczów takich, nie lubię. Duży, umięśniony i silny. Żeby tak położył się wieczorem obok mnie, i nic... Tylko żeby tak rękę sobie na czole położył i westchnął. Nie nachalny, znaczy. Ja bym wtedy powoli go głaskała, rozgrzewała. I kiedy już...to niech zwali się na mnie taki wielki i ciężki, żeby mi aż tchu zabrakło! Niech mnie całą przydusi, tak...Całutką weźmie!²⁴⁹

Z romantycznej nadzwyczajności współczesne polskie autorki romansów odzierają nie tylko przeżywanie fizycznego zbliżenia między kochankami, ale także ich rozmowy o budzącym się lub gasnącym uczuciu. W *Prowincji pełnej smaków* Enerlich byli już kochankowie o minionych emocjach i nowych związkach rozmawiają w trakcie... obiadu, na który protagonistka zaprosiła byłego męża:

- (...) Jakoś tak ...lepiej gotujesz. Może to sprawił ten twój nowy narzeczony? – w jego głosie czuć było nutkę zazdrości.

- To nie jest mój narzeczony i nie mam planów, by z nim być.

- A jesteś z nim szczęśliwa?

- Tak - odpowiedziałam krótko.

- To dobrze. Życzę ci jak najlepiej.

Spojrzałam na niego z uśmiechem. Chyba naprawdę mi dobrze życzył i wreszcie pogodził się z tym, że nie będziemy razem i że każde z nas musi iść swoją własną ścieżką. Oby tak było ²⁵⁰.

Ten jeden z wielu dialogów, które toczą protagonistki ze swoimi partnerami w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu, wydaje się dość charakterystyczny dla interesującej nas odmiany współczesnej powieści popularnej. Zwykle bowiem poznajemy w nich uczuciową chemię między kobietą a mężczyzną z punktu widzenia bohaterki, która dzieli się swoimi odczuciami z czytelnikami. Najczęściej są owe opisy jednak dość lapidarne i zaledwie zasugerowane, jakby bohaterowie cierpieli na wstydlivość uczuć, gdy mają o nich mówić. Nie jest też przypadkiem, że czytelnik często dowiaduje się o nich w trakcie prozaicznych, wręcz codziennych czynności, choćby takich jak obiad, tuż po tym, gdy narratorka przytoczyła przepisy wszystkich potraw, które przygotowała dla byłego męża, aby przez żołądek dotrzeć do jego serca i zawrzeć z nim porozwodowy pakt o przyjaźni. Zresztą motywy biesiadno-kuchenne, a nawet wplatanie przepisów kulinarnych do narracji (Enerlich w większości jej powieściowego cyklu o Ludmile Gold) czy załączanie ich listy na końcu powieści jako formy zapisków bohaterki (Kalicińska w

²⁴⁹ M. Kalicińska, *Dom nad rozlewiskiem*, s. 210.

²⁵⁰ K. Enerlich, *Prowincja pełna smaków*, s. 45.

Powrotach nad Rozlewiskiem) we współczesnych polskich romansach nie stanowią niczego nadzwyczajnego²⁵¹. Raczej świadczą o tym, że krajowe autorki sprawnie przyswoiły rozwiązania rodem z popularnej na świecie literatury toskańsko-prowansalskiej²⁵², w której modne stało się poznawanie świata poprzez jedzenie i gotowanie²⁵³. Jednocześnie jednak tego typu motywy, swoiste *locus comunis* sielankowych obrazów codzienności, których wiele znajdziemy w polskich powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu, uwznioślają życie bohaterów w jego najprostszycy przejawach i budują idylliczną czasoprzestrzeń powieściowych światów.

Istotne jest także to, że choć przytoczony dialog pozornie ma przypominać mowę potoczną, to jednocześnie zachowuje konsekwentną strukturę literacką, gdyż wypowiedzi jego uczestników oraz narracyjne komentarze nie zawierają charakterystycznych dla języka mówionego spontanicznych skrótów i wykolejeń składniowych, słownictwa nieoficjalnego czy też zwykle towarzyszących dialogowi odniesień opowiadającego do gestów i mimiki wypowiadających się, bo ich powieściowa relacja narratorki prawie nie uwzględnia²⁵⁴. O ile w tym wypadku częściowo taką uproszczoną stylizację usprawiedliwia fakt, że rozmawiają ze sobą dwie wykształcone osoby, to w interesujących nas powieściach nawet wiejskie kobiety posługują się językiem zbliżonym do ogólnopolskiego. Wystarczy posłuchać Ani Wrony, pomocnicy protagonistki *Miłości nad rozlewiskiem*, gdy rozmawia ze znacznie od siebie młodszą Paulą:

²⁵¹ Najbardziej rozwiniętą formułę tego rodzaju beletrystyki zaprezentowała Małgorzata Kalicińska w zbiorze opowiadań i felietonów *Życie ma smak* (Poznań 2014), w którym opisy wspólnego biesiadowania w różnych sytuacjach życiowych i społecznych w Polsce łączą się z listami przepisów kucharskich na potrawy wtedy serwowane.

²⁵² Ten nurt w literaturze światowej zainicjowali Peter Mayle, autor *Roku w Prowansji* oraz Frances Mayes, autorka *Pod słońcem Toskanii*. Obydwie powieści opowiadają o przeprowadzce Amerykanów z dużych miast do małych miasteczek we francuskiej Prowansji lub włoskiej Toskanii, gdzie spotykają nowych ludzi i uczą się smakować życie na słonecznej prowincji, poznając m.in. specyfikę miejscowej kuchni. Prozatorski debiut Mayes miał miejsce w 1996 roku. Powieść *Pod słońcem Toskanii* błyskawicznie wskoczyła na szczyt listy bestsellerów „New York Times’a” i pozostała tam przez kolejne dwa lata.

²⁵³ Zdaniem Aleksandy Kotas w powieściach Małgorzaty Kalicińskiej motywy kuchenne spełniają jeszcze dodatkową funkcję: „Celebrowanie wszystkiego, co związane z jedzeniem, jest formą terapii dla ludzi samotnych, pokiereszowanych, szukających jakiegoś zakorzenienia, oparcia (na przykład aktorka, która nie musi pracować, bo mąż ma dosyć pieniędzy, przyjeżdża nad rozlewisko robić przetwory i tym sposobem odzyskuje radość życia”. Wg badaczki dla głównej bohaterki cyklu o życiu nad rozlewiskiem gospodarowanie na wsi jest natomiast formą ucieczki od skomercjalizowanego świata i rodzajem realizacji współczesnej utopii o powrocie do natury. W jakimś sensie powtarza ona więc jedynie rytualne gesty, które były częścią prawdziwego życia bohaterek Marii Rodziewiczówny. Patrz: A. Kotas, s. 418-419.

²⁵⁴ Szeroko o uproszczeniach i konwencjach fabularno-językowych we współczesnej, polskiej prozie romansowo-popularnej pisze Anna Martuszevska. Patrz: tejsze, *Ta trzecia: problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997 oraz tejsze, *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 11-106.

- A na co pani Paulinie ginekolog? Pani młoda jest! I jeszcze pieniądze dawać im za grzebanie. Zaraz coś wymyślą i leć do apteki kupuj! A skąd na to brać? Najlepiej to jak coś się tam dzieje, naparzyć rumianku, wlać do miski i siedzieć tak, aż wystygnie. Po tygodniu- jak ręką odją! Można też taką maść kupić bez recepty i sobie nacierać. Propolisowa, taka z pszczoł. Dobra! Teraz Pani tu przyjdzie z grabkami, o tu!²⁵⁵

Choć ta wypowiedź jest bardziej emocjonalna i bezpośrednia, o czym świadczą wykrzykniki i znaki zapytania, potoczne słownictwo oraz nieco uproszczona składnia, to jednak i tym razem mowa bohaterki została tak wystylizowana, aby mieściła się w granicach języka ogólnego, bez wyraźnych cech socjalnych czy elementów gwarowych i lokalnych. Wszystko to zaś ma służyć ułatwieniu czytelniczego odbioru prezentowanych opowieści poprzez ograniczenie działań mimetycznych i stylizacyjnych. To zaś powoduje obniżenie siły zasady prawdopodobieństwa na rzecz uproszczenia i umowności opowiadanych historii.

6.3. Metody uwiarygodniania opowieści

Autorki z nurtu nowego sentymentalizmu – podobnie jak i ich poprzednicy w epoce sentymentalizmu – dbają jednak o uwiarygodnienie swoich opowieści. Ponad dwieście lat temu autorzy w tym celu w przedmowie przedstawiali się często jako wydawcy odnalezionych zapisków, które ujawniają czytelnikom²⁵⁶. Ten chwyt w powieściach Grocholi, Szwai czy Kosmowskiej już się nie pojawia, bo pewnie byłby zbyt staroświecki i podejrzany dla czytelnika. Za to współczesne autorki w swoich tekstach chętnie - we wstępie lub zakończeniu - zamieszczają różne podziękowania, w których piszą, komu zawdzięczają poszczególne motywy albo opowieści, wplecione w powieściowe fabuły. W narrację *Prowincji pełnej smaków* został nawet włączony wiersz jednej z czytelniczek, co autorka odnotowała w przypisie. Ten sposób uwiarygodniania fabuły stosują też inne pisarki. Na przykład Monika Szwaja powieść *Dziewice do boju!* rozpoczęła od wstępu zatytułowanego *Szanowni Czytelnicy Płci Obojga!*, w którym wyjaśniła, że powieść nie jest dokumentem, opisującym prawdziwych ludzi i związane z nim wydarzenia, ale jednocześnie podziękowała indywidualnie sporej grupie znajomych i przyjaciół za ich wkład i wsparcie podczas pracy nad książką. Jeszcze częściej o autentyczności lub prawdziwym zmyśleniu w odniesieniu do powieściowych postaci lub wydarzeń pisarki mówią w prasowych wywiadach, w których nie raz pojawiają się sugestie, że pewne

²⁵⁵ M. Kalicińska, *Miłość nad rozlewiskiem*, s. 83.

²⁵⁶ Patrz: K. Wojciechowski, *Przedmowy do pierwszych powieści polskich XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1905, z. 3/4, s. 271.

fabularne segmenty ich powieści są literacko przetworzonymi fragmentami różnych biografii: ich własnych, członków ich rodzin, przyjaciół lub znajomych autorek. Monika Szwaja zdradziła nawet, że doszło do tego, że jej fryzjerka zapragnęła zostać postacią powieściową. Czy pisarka spełnia te oczekiwania?

Częściowo, bo niektóre cechy moich znajomych utrwalam w postaciach bohaterów, którzy pojawiają się na kartach moich powieści. Staram się jednak robić tak, aby nikt nie mógł się rozpoznać, bo to jednak ma być fikcja, a nie reportaż z życia konkretnych ludzi – wyznała w jednym z wywiadów²⁵⁷.

Katarzyna Grochola poszła jeszcze dalej, bo napisała powieść autobiograficzną, w której jednoznacznie stwierdziła, że z bohaterką podzieliła się lepszą częścią swojej biografii²⁵⁸. Z kolei Katarzyna Enerlich w *Prowincji pełnej smaków* do narracji wprowadziła wątek autotematyczny, pisząc o trudnościach, jakie towarzyszą bohaterce-narratorce, gdy zaczyna tworzyć swoją debiutancką powieść, opartą na własnych przeżyciach: „No i realizowałam w ukryciu swoje największe marzenie – pisałam powieść. Jej akcja rozgrywała się w prowincjonalnym miasteczku, a moja bohaterka była trochę podobna do mnie”²⁵⁹.

W ten sposób autorka rozpoczyna autobiograficzną grę z czytelnikiem, tworząc sugestię, że opowieść narratorki jest w pewnym stopniu opowieścią o niej samej. Jak się wydaje, wszystkie te zabiegi służą co najmniej dwóm celom: utwierdzeniu czytelnika w przekonaniu, że prezentowana mu opowieść jest historią z prawdziwego życia i że przekazuje rzeczywiste doświadczenia życiowe, które były częścią biografii autorki lub ludzi z jej otoczenia. W efekcie powieściowe narratorki, choć noszą inne imiona i nazwiska, stają się zwykle autorskim *porte-parole*, swoistą emanacją przeżyć i doświadczeń pisarek. Dzięki tej swego rodzaju pieczęci autentyczności rośnie siła oddziaływania powieściowej fabuły i jej emocjonalna moc, która w prozie popularnej, odwołującej się głównie do czytelnicznych emocji i odczuć, ma pierwszorzędne znaczenie²⁶⁰.

²⁵⁷ Patrz: Z. Marecki, *Nawet moja fryzjerka chce być postacią powieściową*, <http://www.gp24.pl/wiadomosci/slupsk/art/4829313,monika-szwaja-nawet-moja-fryzjerka-chce-byc-postacia-powieosciowa-wideo,id,t.html> (dostęp: 22 marca 2014).

²⁵⁸ „Judycie w *Nigdy w życiu* pożyczyłam *moje* życie. Tę jego radosną stronę” – czytamy w *Zielonych drzewach*. Patrz: K. Grochola, *Zielone drzwi*, Kraków 2010, s. 383.

²⁵⁹ K. Enerlich, *Prowincja pełna smaków*, s. 26.

²⁶⁰ Te – mniej lub bardziej wprost – formułowane przez autorki w tekstach powieści sugestie autobiograficzne nie stanowią nowości, bo już autorzy pierwszych romansów sentymentalnych nie unikali wiązania literackich fabuł z osobistymi przeżyciami. Tak postępował już bowiem, m.in. Jan Jakub Rousseau

6.4. Opowieść ma przynieść ulgę

Mimo wspomnianych imitacji autentyczności, konstrukcja świata przedstawionego w interesujących nas powieściach nie służy – jak to się dzieje w arcydziełach prozy realistycznej – pogłębionej analizie typowych sytuacji, z którymi styka się współczesna kobieta. W tym wypadku powieściowy świat jest najczęściej ograniczony do opisu prywatnych doświadczeń bohaterek, wynikających z kontaktu z najbliższym im kręgiem przyjacielsko-rodzinnym. W konsekwencji w powieściach nurtu nowego sentymentalizmu w sensie estetyki mamy do czynienia z tendencją do opisywania codziennych realiów życia ludzi, przeciętnych zjawisk, postaci i sytuacji. Wydaje się też, że głównym celem Grocholi – jak i innych pisarek z jej kręgu – nie jest badanie społecznej tożsamości bohaterek, czego często nie tylko w zaangażowanych kobiecych tekstach doszukują się przede wszystkim wyznawczynie feministycznej szkoły interpretacji²⁶¹. Tu zdaje się działać inny mechanizm. Strategia pisarek, wyraźnie nadających ich powieściom podtekst autobiograficzny i zarazem terapeutyczny, służy temu, aby odbiorcom ich dobrych opowieści przynieść radość, ulgę albo choć chwilę zapomnienia o świecie, w którym żyją na co dzień. Nie robią tego jednak z powodów ideowych, ale z chęci dzielenia się z czytelnikiem tym, co im samym krzepi serce. W swoim przesłaniu, które zawarła w *Zielonych drzwiach*, Katarzyna Grochola deklaruje to wprost:

Teraz nadszedł moment, kiedy muszę się wytłumaczyć, dlaczego, mimo że nie jestem Tomaszem Mannem, zabrałam się do pisania tej książki. Odpowiedź jest prosta. Znowu ku po pokrzepieniu własnego serca. Chciałam sobie przypomnieć rzeczy dobre, które mnie spotkały.²⁶²

w *Nowej Heloizie*. Szczegółowo ten problem analizuje Marta Winkler, zajmując się nie tylko autobiograficznymi tekstami francuskiego pisarza. Patrz: M. Winkler, *Specyfika postrzegania historii własnego życia. Rozważania nad tekstami autobiograficznymi J.J. Rousseau*, „Hybris” 2015, nr 30, s.143-156. O mieszananiu fikcji z biografią świadczą także niektóre teksty Marii Wirtemberskiej, w tym jej *Malwina, czyli domyślności serca*. Autorka pierwszej polskiej powieści psychologicznej posługiwała się imieniem swojej bohaterki nie tylko w tekstach literackich, ale i w relacjach z podróży. Patrz: B. Kurządkowska, *Między rzeczywistością a fikcją w relacji z podróży Marii Wirtemberskiej*. „Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą”, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 35-45.

²⁶¹ Pod tym kątem interpretację mazurskiej trylogii Małgorzaty Kalicińskiej przeprowadziła Agnieszka Mrozik. Przekonuje w niej, że pozornie feministyczna narracja autorki *Domu nad rozlewiskiem* jest pułapką dla czytelniczek, którym pisarka oferuje „feminizm domowy”, zachęcający kobiety do rezygnacji z aktywności publicznej na rzecz zamknięcia się w „babskiej wspólnotie” arkadyjskiej wsi. Wg badaczki w ten sposób Kalicińska utrwała patriarchalne podziały na to, co męskie i kobiece oraz konserwuje tradycyjne schematy myślenia i wzorce postępowania. Patrz: A. Mrozik, *W babskim kręgu dobrze jest*, <https://www.google.pl/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=agnieszka%20mrozik%20w%20babskim%20kr%20C4%99gu%20dobrze%20jest> (udostępniony: 4.04.2009)

²⁶² K. Grochola, *Zielone drzwi*, s. 381.

Jak widać, odautorska deklaracja jednoznacznie wskazuje, że autorka *Nigdy w życiu* z założenia nie zamierza nawiązywać do dorobku mistrzów literatury wysokiej, których w jej wypowiedzi symbolizuje Tomasz Mann. Grochola chce natomiast pokrzepić własne serce, a więc stawia na autoterapię, która poprzez publikację książki może się także okazać środkiem terapeutycznym dla innych. O tym, że jej kolejne powieści to zadanie spełniają, świadczą nie tylko w większości pochlebne oceny czytelniczek²⁶³ na różnych forach internetowych, ale i pozytywne oceny krytyków, którzy już kilka lat temu zdążyli obwołać Grocholę królową literatury terapeutycznej²⁶⁴. Ten typ reakcji czytelniczek zresztą dotyczy nie tylko twórczości Grocholi, ale także dorobku innych interesujących nas autorek. Na przykład Monika Szwaja ich opinie gromadziła nie tylko na własnej stronie internetowej, ale z chęcią umieszczała je na końcowych stronach swoich powieści, gdzie cały czas pełnią funkcję swoistej reklamy jej twórczości:

Mąż zostawił mnie z 2-letnim synem. Pani książka, Pani „filozofia”, Pani „poradzimy sobie” – są jedną z rzeczy, które w tym koszmarnym w sumie okresie pomagają mi nie zwariować i nie załamać się do końca. Czekam na kolejne pozycje – napisała Olcia²⁶⁵.

Bardzo dziękuję za Pani twórczość. Dla mnie to taka odtrutka na całe zło tego świata. Po lekturze Pani książki jestem zawsze mocniejsza i chyba troszkę lepsza dla innych – twierdzi Teresa²⁶⁶.

Pani Moniko, jak ja Pani dziękuję za te wszystkie godziny spędzone nad pani książkami. Za poczucie humoru, za luz, za normalność. Za miłość do Szczecina, bo wydawało mi się, że nikt nie chce go kochać. Ach, żeby jeszcze tacy mężczyźni (mężczyźni nie jak Szczecin tylko jak Grzesiu, Kamil itp.) istnieli naprawdę. No, ale nie wymagajmy cudów. Pozdrawiam bardzo, bardzo serdecznie – podzieliła się swoimi wrażeniami Małgosia²⁶⁷.

Jak widać, dla czytelniczek najcenniejszy jest duchowe wzmocnienie, które otrzymują w wyniku lektury książek, które pociągają nie tylko humorem, ale i obrazem lepszego świata, w którym czytelnik chciałby się zanurzyć. Podobne sugestie pochodzą także od innych pisarek z kręgu polskiej literatury popularnej, które z chęcią umieszczają swoje opinie na okładkach powieści autorek z nurtu nowego sentymentalizmu. Na

²⁶³ Świadczą tym zarówno oficjalne wpisy na stronach internetowych Dyskusyjnych Klubów Książki, które działają przy różnych bibliotekach (np. w Opolu czy Tomaszowie Mazowieckim), rozbudowane recenzje blogerek książkowych, jak i często anonimowe wpisy czytelniczek na forach dyskusyjnych funkcjonujących przy różnych wydawnictwach książkowych i prasowych.

²⁶⁴ Patrz: J. Sobolewska, *Plaster z czytadła*, „Polityka” 2009, nr 28, s. 38.

²⁶⁵ M. Szwaja, *Dziewice do boju!*, Warszawa 2010, s. 364.

²⁶⁶ Tamże, s. 364.

²⁶⁷ Tamże, s. 365.

przykład tak o *Powrotach nad rozlewisko* Małgorzaty Kalicińskiej napisała Krystyna Kofta:

Małgorzata Kalicińska jest jak pascalska trzcina myśląca: zdeptana podnosi się, wstaje i zaczyna życie od początku (to odnośnie jej życia i doświadczeń). Takie pisarki na kamieniu się nie rodzą, wskazują drogę innym – słabym i niepewnym. Są nadzieją, że może udać się to, co się wydaje nie do pokonania. Jej powieści to lektura dająca siłę²⁶⁸.

Zatem i pisarka z dużym dorobkiem dostrzega w popularnych powieściach Kalicińskiej przede wszystkim utwory, które „dają siłę”, a rolę ich autorki postrzega jako „drogowskaz dla słabych i niepewnych”, a więc ponownie pojawia się sugestia, że ten nurt literacki spełnia głównie funkcję terapeutyczną, poprzez którą autorki dzielą się swoją energią i pozytywnym stosunkiem do świata z innymi. Ten efekt udaje się osiągać dzięki budzącej emocje tematyce, intymnej narracji, sympatycznym protagonistkom, uproszczonej wizji lepszego świata, a także humorowi, który jest składnikiem konstrukcji większości interesujących nas powieści. Jak przekonuje Katarzyna Syska, modalność komiczna stanowi istotny komponent sentymentalizmu, a w każdym razie romansu sentymentalnego, z którego wywodzą się współczesne powieści romansowo-obyczajowe. Wg niej „czuły” komizm jest w nich typem dobrego śmiechu, którego celem nie jest wyśmiewanie i dyskredytacja prezentowanych bohaterów i wydarzeń, ale raczej postawa pobłażliwa i aprobatywna wobec obśmiewanych zjawisk. Jednocześnie ten typ humoru nie ma prowadzić do śmieszności, ale przez nią ku wolności, którą Jan Jakub Rousseau pojmował jako przeciwieństwo sztuczności, konwenansu i wyraz niezależności „wewnętrznego człowieka” od narzuconych z zewnątrz norm²⁶⁹. Jednym słowem: zdaniem badaczki komizm i humor w powieściach popularnych są wyrazem dystansu autorek i ich bohaterek wobec konwencji i norm społecznych. Z kolei Monika Szwaja prezentuje punkt widzenia autorki. Uważa, że humor w jej powieściach jest po to, aby czytelnik był ze „mnie zadowolony, aby chciał je kupić”:

Z tego względu staram się, aby to nie były głupie książki, ale jednocześnie tak je konstruję, aby dało się je czytać. Stąd zawsze pojawia się w nich element humoru. Robię to wszystko, bo szanuję czas czytelnika, więc staram się, aby lektura mojej książki była dla niego przyjemnością i dobrą rozrywką. Już od dzieciństwa lubiłam czytać Karola Dickensa, który nawet w swoich najbardziej ponurych opowieściach starał

²⁶⁸ K. Kofta, *Tekst na okładce*, [w:] M. Kalicińska, *Powroty nad rozlewiskiem*, Poznań 2007.

²⁶⁹ K. Syska, *O niesentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 80.

się wplatać elementy humorystyczne. Tę tradycję w jakimś sensie kontynuował Terry Pratchett, brytyjski pisarz fantasy. Od lat wielokrotnie czytałam jego książki, więc pewnie też coś od niego przejęłam²⁷⁰.

Jak się okazuje, narracyjne wzorce konstruowania elementów humorystycznych, z których korzystają interesujące nas pisarki, nie mają charakteru jednorodnego. Ich inspiracje to zapewne najczęściej rezultat lektur, które należą do literackiej tradycji (Karol Dickens), jak i współczesnych fascynacji (Terry Pratchett czy Helen Fielding). Lektura analizowanych powieści potwierdza także obserwacje Katarzyny Syskiej, że w nurcie współczesnych polskich powieści kontynuujących tradycję romansu sentymentalnego nie znajdziemy rozbudowanych, prześmiewczych parodii czy złośliwych i ostrych satyr społecznych. Zawarty bowiem w nich humor nie jest rodzajem bicza społecznego, który ma doprowadzić do zmiany społecznej, a jedynie sposobem na uprzyjemnienie lektury, dodatkowym walorem, pobudzającym zainteresowanie czytelnika i jego poczucie przyjemności. W rezultacie nadal mieści się w formule humoru „łagodnego”, choć autorki raczej nie wiążą go z gramami narracyjnymi, które wypracował i uprawiał w swoich powieściach Laurence Sterne, autor *Podróży sentymentalnej przez Francję i Włochy*, bo wszystkie zdają się hołdować klasycznym rozwiązaniom narracyjnym, nastawionym na eksponowanie wartkiej opowieści, a nie osoby narratora. Wprost mówi o tym Barbara Kosmowska, gdy wyjaśnia, czym jest zwykle motywowany wybór formuły narracyjnej:

Opowieścią, którą zamierzam snuć. Każda ma swego wirtualnego narratora, który najlepiej się sprawdzi w roli opowiadacza. O narratorze decyduje więc wszystko: tematyka, przyjęta konwencja literacka, gatunek. W powieściach realistycznych najłatwiejszą formą narracji jest ta pierwszoosobowa. Użyłam jej w *Terenie prywatnym*, ale tam przecież oczekiwano w pokłósiach konkursu „dziennika” (*Dziennika Bridget Jones* – dop. Z.M.). Nie chodzę na skróty, ufam klasykom i lubię narratora trzecioosobowego, który z dystansem odnosi się do powieściowych spraw²⁷¹.

6.5. List elektroniczny jako element narracji

Bez trudności w powieściach interesującego nas nurtu literackiego znajdziemy także inne chwytły warsztatowe odwołujące się do sentymentalnej tradycji narracyjnej.

²⁷⁰ Cytowana wypowiedź Szwai jest fragmentem rozmowy z pisarką, zamieszczonej w *Dodatku* do tekstu głównego niniejszej dysertacji.

²⁷¹ Ta wypowiedź jest także fragmentem rozmowy z pisarką, umieszczonej w *Dodatku* do tekstu głównego rozprawy.

Łatwo w nich wskazać m.in. elementy narracji epistolarnej²⁷², choć tym razem tradycyjną wymianę listów zastępuje najczęściej mniej formalna korespondencja elektroniczna. Wyjątkiem od tej praktyki jest powieść *Trzepot skrzydeł* Katarzyny Grocholi, która została napisana w formie listu narratorki do nieżyjącego ojca. Czytelnik jednak tylko się domyśla, że chodzi o list standardowy, bo autorka zrezygnowała z nagłówka i daty, jakby chciała zatrzeć elementy stylizacyjne, wskazujące na zastosowanie mimetyzmu formalnego²⁷³.

W wielu innych powieściach za to Katarzyna Grochola z chęcią wprowadza elektroniczne listy jako rodzaj wtrętu narracyjnego²⁷⁴. Na przykład w opowieści o Judycie jej protagonistka długo jedynie poprzez maile kontaktuje się z zainteresowanym nią mężczyzną. Przy pomocy internetu odpisuje również na listy zupełnie obcych jej osób, bo należy to do obowiązków Judyty jako dziennikarki działu kontaktu z czytelnikami w kobiecym czasopiśmie. Dzięki tym zabiegom autorka powieści doprowadza do poszerzenia jej świata, pogłębia charakterystykę postaci, wprowadza elementy humorystyczne, a nawet pozwala czytelnikowi poznać przykłady cudzej mowy, bo cytowane przez protagonistkę listy czytelników zwykle są zróżnicowane językowo.

Podobne funkcje listy elektroniczne spełniają w cyklu o życiu nad rozlewiskiem Małgorzaty Kalicińskiej. Tam wysyłają do siebie maile matka i córka. Dzięki temu listy nie tylko przyspieszają bieg powieściowej akcji, ale i umożliwiają wgląd w świat myśli protagonistki, która przy okazji ich lektury dzieli się z czytelnikami swoimi emocjami, spostrzeżeniami i planami dotyczącymi relacji z córką. List staje się więc jednym z momentów introspekcyjnego i zarazem personalnego nachylenia narracji.

Na przykładzie powieści Grocholi można też prześledzić zmiany konstrukcyjne, odróżniające popularne powieści współczesne od wzorca sentymentalnego romansu, którego zasady utrwały także choćby powieści z okresu wczesnego pozytywizmu. Tam nie pisali do siebie najbardziej zainteresowani, a wymiana listów odbywała się zwykle

²⁷² O roli listu, pamiętnika i dziennika w kształtowaniu się formy powieściowej pisano już wiele, zwracając uwagę na różne aspekty powiązania form komunikacji użytkowej z gatunkami literackimi. Patrz: I. Watt, *Narodziny powieści*, Warszawa 1973 albo A. Martuszevska, *List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej*, „Teksty” 1975, z 4, s.129-147.

²⁷³ Odwołuję się tu do terminu ukutego przez Michała Głowińskiego, który Bogumiła Kaniewska rozumie jako: „szczególny, specyficzny rodzaj stylizacji, prowadzący dialog z rzeczywistością pozaliteracką i pogłębiający literacką nierzeczywistość, obejmujący wszystkie warstwy utworu, często mało uchwytny ze względu na demonstracyjną jawność wzorca”. Patrz: B. Kaniewska, *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3, s. 95-128.

²⁷⁴ O liście jako wtręcie narracyjnym piszę w kontekście jego znaczenia w strukturze narracji, jakie mu nadała Stefania Skwarczyńska (Patrz: S. Skwarczyńska: *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 346), a później stosowała jako narzędzie analityczne Anna Martuszevska podczas analizy wczesnych powieści Elizy Orzeszkowej (Patrz: A. Martuszevska, *List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej*, s. 129-147.

między osobami tej samej płci²⁷⁵. Współcześnie ta konwencja, która była skutkiem rygorystycznej moralności mieszczańskiej, już nie obowiązuje. Stało się tak wskutek zachodzących na przestrzeni przeszło dwustu lat przemian, które zasadniczo zmieniły stosunki społeczne i wyrażające je obyczaje. Z tego względu Judyta z cyklu powieściowego Grocholi już bez żadnych oporów odpowiada na elektroniczne listy tajemniczego Niebieskiego, a nawet domaga się od niego kontynuacji korespondencji, gdy nie może doczekać się kolejnego maila. W roli autorki listów Judyta jest więc jednocześnie feministką i spragnioną uczucia kobietą, która chce być adorowana i uwodzona, mimo że po rozwodzie zachowuje wobec mężczyzn spory dystans. Jednak nadal, także u Grocholi, korespondencja powieściowych bohaterów dotyczy prawie wyłącznie ich stanów uczuciowych i emocji, a napięcie wynikające z budzącego się między nimi uczucia rozładowują wątki humorystyczne, które zwykle są efektem gry słów lub naiwności bohaterki. Te zabiegi służą rozbawieniu czytelnika. Pozwalają mu zaśmiać się i nabrać dystansu wobec historii, którą opowiada narratorka.

Tego typu cechy narracji odnoszą się także do powieści *Artystka wędrowna* Moniki Szwai, która jest dobrym przykładem przeniesienia struktury powieści w listach w realia współczesności. Tutaj znaczną część fabułę poznajemy poprzez elektroniczne listy, które piszą do siebie główne bohaterki powieści. Autorka jednak nie jest konsekwentna, bo między rozdziały imitujące listy, które zawsze otwiera data dzienna i zwrot do adresata, a kończy formuła pożegnalna, wplata wpisy do pamiętnika jednej z bohaterek oraz zapisy rozmów telefonicznych. W ten sposób autorka uwspółcześnia dawny wzorzec, ale jednocześnie podkreśla literacki charakter tekstów, bo konsekwentnie rezygnuje z osadzenia akcji w konkretnym roku. Tak oto podkreśla jej literacką umowność, co dodatkowo akcentuje w *Apelu wstępnym - Do PT Czytelników*:

Usilnie proszę wszystkich PT Czytelników Płci Obojga, aby nie traktowali jako autentyczne postaci ani wydarzeń opisanych w powieści, którą właśnie wzięli do ręki. Mają one niejaki odniesienie do rzeczywistości, ale tylko dlatego, że przecież naprawdę istnieją artyści i dyrektorzy różni też... poza tym musiałam gdzieś umieścić akcję (...) ²⁷⁶.

Jednym słowem: dla pisarki nie jest istotna mimetyczno-dokumentalna funkcja powieści, ale jej zawartość emocjonalna.

²⁷⁵ Tamże, s. 129-147.

²⁷⁶ M. Szwai, *Artystka wędrowna*, s. 7.

W powieściach nurtu nowego sentymentalizmu włączony w narrację list może też stanowić punkt zwrotny w kształtowaniu fabuły. Taką rolę pełni choćby w *Matce wszystkich lalek* Moniki Szwai. To dzięki listowi Claire Autret, mieszkanka Bretanii pewnego dnia dowiaduje się, że nie jest – jak dotąd myślała – córką Francuza i Polki. Czytając korespondencję, odkrywa, że jej biologicznym ojcem był umierający właśnie w Polsce lekarz, z którym w młodości związana była matka Claire. Zaskoczona tą skrywaną przed nią informacją postanawia wyruszyć do Polski, aby poznać człowieka, o którego istnieniu nie miała pojęcia. Ów narracyjny chwyt pozwala autorce przenieść powieściową akcję na teren bliższy czytelnikowi, a jednocześnie stawia protagonistkę w typowej dla tego rodzaju powieści sytuacji wyboru. W jej przypadku oznacza ona konieczność zmierzenia się z problemem własnej tożsamości, bo Claire musi sobie odpowiedzieć na pytanie, kim jest (Polką czy Francuzką?) i gdzie zamierza zapuścić swoje korzenie (w Polsce czy Francji?). Na dodatek narrator w powieści Szwai właściwie prowadzi dwie równoległe opowieści, bo historia Claire rozwija się paralelnie z opowieścią o dziejach Eli Schumacher, która w czasie II wojny światowej jako dziecko o aryjskim wyglądem została zniemczona, a po ćwierć wieku ponownie odkrywa swoją polską rodzinę i walczy z nienawiścią do Polaków, którą utrwalili w niej niemieccy rodzice, związani z nazistowskim systemem władzy i przemocy. Tak więc trzecioosobowy narrator opowiada właściwie o wewnętrznej przemianie dwóch kobiet – ich wahaniach, emocjonalnych napięciach i zmieniających się relacjach między nimi i otaczającymi je ludźmi. Choć wydaje się typowym narratorem auktorialnym, który ocenia i komentuje zachowania bohaterów, to od czasu do czasu opowieść narratora nabiera cech narracji personalnej, zwłaszcza gdy głęboko wnika w świat wewnętrznych przeżyć bohaterek, które zgodnie z logiką sentymentalnego świata po rozmaitych perypetiach odzyskują równowagę emocjonalną i znajdują wsparcie w otoczeniu²⁷⁷. Zaś protagonistka - Claire Autret - zakochuje się nawet z wzajemnością w najbliższym koledze jej zmarłego ojca, z którym zamieszka w odziedziczonej willi w Karkonoszach. Tym sposobem powieściowa narracja wpisuje się w strategię fabularnych uproszczeń i schematów, które budują optymistyczny obraz świata, zgodny z mickiewiczowskim hasłem „Kochajmy się”.

²⁷⁷ Zjawisko przenikania się narracji auktorialnej z personalną w beletrystyce europejskiej intensywnie zachodzi już ponad sto lat, a w powieściach współczesnych pojawia się coraz częściej. Czasem nawet z naciskiem trudno rozstrzygnąć, czy mamy jeszcze do czynienia z mową zależną czy już pozornie zależną. Dzieje się tak, bo pisarze na różne sposoby ukrywają narratorów, aby czytelnik miał wrażenie bezpośredniego kontaktu z działającym bohaterem. Ten problem teoretycznie analizuje Wojciech Tomasiak, przywołując przykłady z różnych literatur europejskich i pokazując, jak formy składniowe różnych języków modulują mowę zależną i niezależną. Patrz: W. Tomasiak, *Kto mówi? : jeszcze o mowie pozornie zależnej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 4, s. 112-127.

6.6. List, pamiętnik i dziennik - wtręty narracyjne

Innym przykładem chwytu narracyjnego, który – w ramach częściowego nawiązywania do romansowej tradycji – wykorzystują interesujące nas autorki, są list i pamiętnik, traktowane jako dzieło w dziele²⁷⁸. Ten rodzaj wtręty narracyjnego odnajdziemy m.in. w *Prowincji pełnej smaków* Enerlich, gdzie w dwóch listach autorka zawarła historię niespełnionego uczucia byłego teścia protagonistki i Jutty, jego młodzieńczej miłości. Wątek ten jednak kończy się dramatycznie, na wskroś sentymentalnie, bo Hans umiera na atak serca w drodze na spotkanie z porzuconą niegdyś dziewczyną, która spodziewała się jego dziecka. Natomiast w narracji *Miłości nad rozlewiskiem* Małgorzaty Kalicińskiej pamiętnik pojawia się, gdy Basia, matka głównej bohaterki i zarazem narratorki wręcza zeszyt z własnymi zapiskami Pauli, przyjaciółce swojej wnuczki:

Babcia wraca ze swojego pokoju i kładzie przede mną gruby zeszyt. Niepodpisany. Na burej okładce mnóstwo rysunków konferencyjnych, jakieś telefony i babci podpis.

- To mój pamiętnik. Nie zamierzam go nikomu pokazywać. Gosia zna moje powody, splot okoliczności. Nie mogę jej tego gadać w kółko. Nie będę wiarygodna. Niech przeczyta. To powinno jej pomóc przez to wszystko przejść.

- A ja mogę też czytać cosik? – pytam

- Czytnij. Intymna szkoła życia. Z perspektywy moich lat nie mam się już czego wstydzić. Czytajcie. Pomyłki, nietrafne wybory to rzecz ludzka. Ważne, że dużo można naprawić. Jak się chce²⁷⁹!

Zgodnie z sugestią matki córka i jej przyjaciele w kilku odsłonach wspólnie czytają podarowany im pamiętnik, który w powieściowym tekście został wyodrębniony przy pomocy innej czcionki oraz dzięki typowym dla tej formy informacjom o czasie wykonania kolejnych wpisów. W ten sposób autorka wprowadza do powieści kolejnego narratora, który opowiada o wydarzeniach poprzedzających czas zasadniczej akcji. Umożliwia to jej rozszerzenie opisywanego świata, głębsze wyjaśnienie motywacji bohaterów, a przede wszystkim może stworzyć sugestię, że protagonistka w pewnym

²⁷⁸ Najbardziej znanym przykładem włączenia pamiętnika w obręb powieści w historii literatury polskiej jest *Pamiętnik starego subiekta* w *Lalce* Bolesława Prusa. Wzajemną zależność partii posługujących się narracją trzecioosobową i *Pamiętnika starego subiekta* – jak twierdzi Anna Martuszevska – najsluszniej jest rozpatrywać, traktując zapiski Rzeckiego jako swoiste uzupełnienie narracji autorskiej, dopełnienie jej walorami odmiennego typu. Z tego powodu badaczka idzie drogą wytyczoną przez Stanisława Eilego, który ujmował Rzeckiego jako „pomocnika” czy też „zastępcę” narratora trzecioosobowego. Jak się wydaje, tę samą funkcję pełni pamiętnik Basi w powieści Kalicińskiej. Por.: A. Martuszevska, *List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej*, „Teksty” 1975, z 4, s. 139-147.

²⁷⁹ M. Kalicińska, *Miłość nad rozlewiskiem*, s. 205-206.

stopniu powieliła los i wybory własnej matki. Jednym słowem: pamiętnik w strukturze powieści służy pogłębianiu wiedzy czytelnika o więzach rodzinnych i przekazie międzypokoleniowym w świecie jej bohaterów. Sprzyja to także budowaniu terapeutycznego przesłania dla czytelnika, bo uświadamia mu, że nawet z najtrudniejszych sytuacji można wyjść wzmocnionym, jeśli się rozmawia, wymienia doświadczenia i korzysta ze wskazówek najbliższych. W tym sensie współczesne powieści dla kobiet kontynuują ideologiczną linię XIX-wiecznych romansów, które także często pełniły funkcję publicystyczną, choć obecnie bardziej są skoncentrowane na tym, co prywatne, rodzinne i indywidualne.

Idealnie widać to na przykładzie powieści *Jestem nudziarą* Moniki Szwai, która od początku do końca jest stylizowana na dziennik intymny bohaterki-narratorki. Autorka zadbała o to, aby kolejne rozdziały przypominały wpisy do dziennika Agaty. Stąd zamiast tytułów rozdziałów pojawiają się daty dzienne, a nawet konsekwentnie przywoływane są nazwy dni tygodnia. Jednocześnie jednak nie dowiadujemy się, w jakim roku wydarzyły się opisywane zdarzenia, co z kolei jest sygnałem literackiej umowności. Dzięki temu czytelnik bez problemu orientuje się, że nie ma do czynienia z prawdziwym dziennikiem, a jedynie mimetycznie ustylizowanym zapisem powieściowej fabuły, która rozgrywa się w dużym, nadmorskim mieście. Niektóre przywołane przez narratorkę realia wskazują na Szczecin, ale nigdy nazwa miasta nie pada wprost. Tak samo nie dowiemy się, w jakim liceum bohaterka pracuje jako polonistka ani z dziekanatu jakiej politechniki zwolniła się, gdy stała się ofiarą napastowania seksualnego ze strony dziekana. Autorka zadbała również o to, aby powieściowa akcja rozgrywała się w zamkniętym kręgu szkolno-przyjacielskim, gdzie protagonistka przeżywa swoje wybory uczuciowe i powoli z rozpaczającą nad swoim losem singielki przeobraża się w kochankę zabiegających o nią mężczyzn i nowoczesną matkę w rodzinie. Opinie i komentarze protagonistki przede wszystkim dotyczą jej przeżyć uczuciowych związanych z poszukiwaniem ewentualnego partnera, ale także środowiska szkolnego, w którym z konieczności bohaterka rozpoczyna karierę nauczycielki. W ten sposób powieść Szwai staje się hybrydyczna, bo łączy schemat romansu z modelem popularnej powieści obyczajowej.

Poza klasycznym pamiętnikiem, autorki w powieściowe narracje wplatają także opowieści wspomnieniowe bohaterów. Tak postępuje na przykład Katarzyna Enerlich, która w *Prowincji pełnej złudzeń* przez kilka rozdziałów przytacza wspomnienia Artura Schultza, mieszkańca Śląska, spotkanego przez narratorkę, występującą tu w roli pisarki przebywającej w Opolu na cyklu wieczorów autorskich. Enerlich jednak od razu

uświadamia czytelnikom, że rzekome wspomnienia nie są cytatem z notatek prawdziwego Ślązaka, ale retrospekcją bohatera literackiego stworzonego na potrzeby powieściowej fabuły, o czym informuje w przypisie:

(...) Historia pana Artura, którą tu opiszę, będzie bowiem tylko częściowo prawdziwa; zatem Artur Schultz jest postacią fikcyjną, inspirowaną jedynie Arthurem Schulwitzem ze Zdieszowic, któremu na potrzeby książki zmieniłam nazwisko²⁸⁰.

Choć więc autorka mazurskiego cyklu włącza do swoich powieści wiele wątków związanych z regionami Polski, gdzie przenosi się powieściowa akcja, to jak sama ujawnia, nie zawsze są one prawdziwe. Tak więc regionalizm Enerlich bywa umowny i najczęściej jest podporządkowany fabularnej i narracyjnej atrakcyjności, bo zastosowane chwytły mają pobudzać zainteresowanie czytelnika. Z tego powodu pisarka stosuje literackie stylizacje, wykorzystując do swoich celów mimetyzm formalny.

6.7. Opowieść *in medias res*

Najczęściej jednak autorki nie uzasadniają fabularnie swoich wyborów narracyjnych. Bez żadnych metatekstowych wyjaśnień sytuacji narracyjnej i imitacyjnych chwytów powołują do życia kobiety-narratorki, które rozpoczynają swoją opowieść *in medias res*. Tak przeważnie postępuje Barbara Kosmowska. Na przykład historia Anny Molty, protagonistki *Gobelinu*, rozpoczyna się, gdy główna bohaterka stoi przed lustrem i przygotowuje się do wieczornego wyjścia z domu. Lekarka Lena, główna bohaterka powieści *W górę rzeki* zaczyna swoją opowieść, kiedy robi porządki po śmierci męża. Natomiast w *Terenie prywatnym* Wanda podejmuje opowieść o własnym życiu, kiedy siedzi z ciotką przy stole i ogląda rodzinne zdjęcia. Z kolei Hanka Włodek, bohaterka *Prowincji*, inicjuje swoją relację od historii wujka Freda, którą przypomina sobie, gdy siada na odziedziczonym po nim bujanym fotelu. Takie rodzinne sytuacje to doskonały sposób na zawiązanie fabuły. Są zwykle bliskie czytelnikowi, kojarzą mu się z jego codziennym życiem. Budują też nastrój intymności, sprzyjający osobistym zwierzeniom. Te wszystkie zabiegi – jak w epoce sentymentalizmu – służą budzeniu zaufania i skracają dystans między narratorem i jego słuchaczem. Jednym słowem: ułatwiają odbiór opowiadanej historii. To zaś powoduje, że językowo proste opowieści bohaterek-narratorek Kosmowskiej, które przypominają swoisty strumień świadomości, zmieniający

²⁸⁰ K. Enerlich, *Prowincja pełna złudzeń*, Kraków 2015, s. 28.

kierunek pod wpływem kolejnych skojarzeń, wspomnień i fabularnych zdarzeń, nabierają cech terapeutycznych, wpływających kojąco na świadomość czytelnika. Język, którym posługują się narratorki, jest zwykle przezroczysty, choć stylizowany na opowieść bohaterki obdarzonej przywilejem prawa do przedstawienia swojej historii czytelnikom, w której najważniejszy wydaje się jej wymiar etyczny, a nie estetyczny. Stąd interesujące nas autorki unikają wyrazistych stylizacji językowych czy różnicowania języka bohaterów, podkreślającego ich indywidualną ekspresję.

Jeszcze inne zabiegi narracyjne stosuje Katarzyna Enerlich. W jej cyklu powieściowym o losach Ludmiły Gold wyrazistą rolę spełniają streszczenia, które otwierają trzy z czterech powieściowych części (*Prowincja pełna gwiazd*, *Prowincja pełna słońca* i *Prowincja pełna smaków*). W ostatniej z nich czytamy:

Jeszcze cztery lata temu wiodłam życie samotnej, nieco sfrustrowanej młodej kobiety. Pracowałam w lokalnej redakcji, mieszkałam w kamienicy, o której lubiłam mówić: kamienica pełna szeptów. Lubiałam to miejsce, to był mój dom rodzinny. Teraz ówczesne moje mieszkanie zajmuje mój były teść. Hans Ritkowski, który nawet na moment nie przestał być rodziną, choć rozwiodłam się z jego synem²⁸¹.

Dzięki tego typu streszczeniom, które są częścią pierwszoosobowej opowieści narratorki, czytelnik może bez problemów rozpocząć lekturę każdego z tomów cyklu, nie martwiąc się o zachowanie następstwa czasowego, bo narrator dba o to, aby odbiorca otrzymał niezbędne informacje, które pozwolą mu się szybko zorientować, w jakim miejscu powieściowej akcji się znajduje. Ten typ ułatwienia jest zarazem kompozycyjnym ukłonem wobec czytelnika, jak i jednym z sygnałów świadczącym o tym, że mamy do czynienia z cyklem powieściowym²⁸². Choć narratorka cyklu Enerlich opisuje powieściowy świat ze swojej perspektywy, to jednak narracja ujawnia także – jak w romansach sentymentalnych²⁸³ – jej wymiar moralistyczno-dydaktyczny. Autorka buduje ten przekaz choćby poprzez włączanie w tok narracji aforyzmów i sentencji, które pogłębiają opowieść i nadają jej charakter swoistego życiowego poradnika:

²⁸¹ K. Enerlich, *Prowincja pełna smaków*, s. 11.

²⁸² O kolejnych tego typu sygnałach piszę w rozdziale poświęconym rozważaniom o specyfice gatunkowej interesujących nas powieści.

²⁸³ Już na początku XX wieku pierwsi badacze romansów zgadzali się z poglądem, że na początku XIX wieku trwał oświeceniowy dogmat, przyzwalający na istnienie romansu tylko pod warunkiem jego użyteczności. W praktyce wiązało się to z wprowadzaniem do struktur narracyjnych elementów dydaktycznych. Patrz: K. Wojciechowski, *Przedmowy do pierwszych powieści polskich XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1905, z. 3/4, s. 271. Ten wątek rozważań podejmowali także badacze późniejsi. Por.: A. Aleksandrowicz, *Wstęp [do]: Z kręgu Marii Wirtemberskiej. Antologia, t. 1, z rękopisów oprac. A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978.*

Każdy jest nam dany tylko na chwilę – krótszą lub dłuższą. Przychodzi czas pożegnania, odsunięcia na bok pewnych spraw, by mogły nas zająć inne – tłumaczyłam sobie. Choć nie była to łatwa decyzja, kiedy ją podjęłam, poczułam, że jest dobra²⁸⁴.

Albo jeszcze trzy inne cytaty:

Pomyślałam wówczas, w jak głośnym i nierzeczywistym świecie żyjemy, i że ginie w nas współczucie i współodczuwanie. Pomyślałam też, że telewizory w salach szpitalnych powinny być zabronione. Szpital jest po to, aby wracać do zdrowia. A zdrowieje się najlepiej we śnie i w ciszy²⁸⁵.

Poszła. Zrobiła sobie parę pasemek i zmieniła całkowicie fryzurę. Gdy kobieta zmienia swoje życie, zaczyna od włosów²⁸⁶.

Pomyślałam, że gdy chcemy ocalić piękne chwile. Powinniśmy z nich robić zapasy dobrych myśli. Gdy wszystko układa się zgodnie z naszymi planami, a rzeczywistość zaskakuje nas hojnością. Gdy mamy miłość, pieniądze i powodzenie. Wtedy właśnie buduje się przekonanie o własnej wartości. Potem, gdy pojawiają się trudniejsze dni, dobrze jest czerpać z tych zapasów²⁸⁷.

Te uogólniające fragmenty w opowieści narratorki, która u Enerlich jest niewątpliwie *porte-parole* autorki, są formą dzielenia się przemyśleniami i doświadczeniem z czytelnikiem. Choć bardziej wyrobionych i wymagających odbiorców mogą one drażnić, bo ocierają się o kicz i prawdy oczywiste, to jednak w powieściowej strukturze się bronią, bo stają się elementem budowy pozytywnej, a przez to uproszczonej wizji świata, zmierzającej do uspokojenia, harmonii i szczęśliwego zakończenia. W tym kontekście powieściowe narratorki stają się swego rodzaju nauczycielkami życia, które nie tylko pokazują czytelnikom pewien model postrzegania świata, ale także podczas swojej opowieści tworzą swoiste światopoglądowe poradniki, które podpowiadają, jak ten stan osiągnąć. Bohaterki Enerlich oraz innych autorek z nurtu nowego sentymentalizmu, nawet jeśli przeżywają życiowe dramaty i rodzinne tragedie, zawsze zmierzają ku takim rozwiązaniom, za którymi kryją się nadzieja na lepsze jutro i wiara w możliwość pozytywnej przemiany, uzależnionej od wyboru dokonywanego w sercu bohaterki. I tu rysuje się zasadnicza różnica między bohaterkami nowego sentymentalizmu a współczesnymi feministkami, które w nowej Polsce - także poprzez literaturę - próbują oddziaływać na postawy kobiet. O ile te ostatnie w działaniach publicznych koncentrują

²⁸⁴ K. Enerlich, *Prowincja pełna smaków*, s. 11.

²⁸⁵ Tamże, s. 29.

²⁸⁶ Tamże, s. 30.

²⁸⁷ Tamże, s. 38.

się na kobiecych doświadczeniach społecznych, a w swoich utworach eksponują awangardowość, inność, seksualność²⁸⁸, to pisarki z nurtu nowego sentymentalizmu prezentują głównie przeżycia prywatne i osobiste, a jednocześnie bliskie doświadczeniu przeciętnej Polki²⁸⁹.

Feministki idą więc na wojnę z patriarchalnym modelem życia społecznego w imię poprawy doli kobiet, a nowy sentymentalizm radzi im, jak indywidualnie poszukać sobie niszy, gdzie można znaleźć spokój, pogodę ducha i szczęście osobiste. Indywidualistyczna i zasadniczo konserwatywna perspektywa przekazu ideowego nie oznacza jednak, że autorki analizowanej twórczości nie podejmują tematów interesujących dla feministek. Przeciwnie. Często są one dla nich inspiracją lub stanowią fabularny zaczyn budowanych przez nie historii, ale zwykle poznajemy je w wersji *light*, bez ideologicznej nadbudowy i w wariacie do zaaprobowania przez szeroki krąg czytelników, a więc z myślą o pragmatycznym celu literackich produktów i masowym odbiorcy.

6.8. Pisane z myślą o czytelniku

Jak wskazuje dotychczasowy wywód, powieści z nurtu nowego sentymentalizmu z założenia mają charakter perswazyjny. Stąd aby dotrzeć do masowego odbiorcy, już na poziomie opracowania wydawniczego stosuje się liczne ułatwienia i uproszczenia, które mają sprzyjać lekturze i ją wspomagać.

Świadczą o tym m.in. zabiegi wydawnicze, wykonywane na poziomie graficznego układu tekstu wspomnianych powieści. Zwykle jest on prezentowany bardzo przejrzysto. Tak, aby w wersji, która trafi do czytelnika, pojawiało się dużo „światła”. Umożliwiają to szerokie interlinie i liczne wcięcia, które poprawiają komfort czytania. Uwagę zwraca także rozbitcie tekstu na liczne i najczęściej stosunkowo krótkie rozdziały (w powieściach Kalicińskiej mają one od niespełna 2 do 5 stron, u Enerlich są jeszcze krótsze, a w

²⁸⁸ Ten nurt „młodej” prozy kobiecej, który w latach 90. ubiegłego wieku reprezentowały m.in. Manuela Gretkowska, Natasza Goerke, Olga Tokarczuk czy Izabela Filipiak, miał charakter wysoko artystyczny, a więc nie tylko poszukiwał nowych, często prowokujących tematów, ale i nie stronił od eksperymentów warsztatowych. Jednocześnie cieszył dużym zainteresowaniem ze strony krytyczek i badaczek uprawiających krytykę feministyczną. Cechy „młodej” prozy kobiecej ciekawie charakteryzują m.in. Grażyna Borkowska i Inga Iwasiów. Patrz: G. Borkowska, *„Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury...” O „młodej” prozie kobiecej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 55-67; I. Iwasiów, *Siostry : szkic o prozie (młodej) kobiet*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 84-100.

²⁸⁹ Choć i w tym obrazie pojawiają się wyjątki. Jest nim choćby motyw miłości homoseksualnej, który pojawia się w fabule *Powrotów nad rozlewiskiem*, gdy Piotr, przyrodni brat głównej bohaterki zdradza jej, dlaczego jest samotny. Jego *coming out* autorka przedstawia jako motyw miłości nieszczęśliwej, która wskutek presji otoczenia kończy się tragicznie – samobójczą śmiercią kochanka Piotra, przymuszonego przez ojca do małżeństwa z córką sąsiadów. W pewnym sensie więc i ta opowieść o miłości sytuuje się w kręgu koncepcji nieszczęśliwej miłości sentymentalnej.

powieściach Szwai tekst jest dzielony co kilka stron jednorodnymi znakami graficznymi, natomiast teksty Kosmowskiej zwykle zawierają kilkadziesiąt numerowanych rozdziałów, od ponad 20 do 70.). Na dodatek w wielu przypadkach powieści zawierają tytuły kilku stanowiących całość części oraz (lub) rozdziałów, które najczęściej są różnorodne: streszczają zawarty w nich fragment akcji, mają charakter ekspresyjny, nieco poetycki albo wyrażają stosunek narratorki do bohaterów opowiadanej historii. Świadczą o tym choćby wybrane tytuły rozdziałów z *Miłości nad rozlewiskiem* Kalicińskiej: *Nie chce mi się żyć; Zeznania Beaty. Brzmi prawdopodobnie, ale mi jej nie żal; Grudniowe chłody i jak babcia gada z diabłem; Plany sylwestrowe i kulig dla mieszkańców czy Gwiazdkowe niespodzianki.*

Te graficzne ułatwienia i podpowiedzi, które zwykle wiążą się z umieszczonymi na tylnej okładce krótkimi, nieco reklamowymi w tonie zapowiedziami dotyczącymi zawartości tematycznej powieści, stanowią niejako zewnętrzne zaproszenie dla czytelnika, które świadczy o tym, że wydawcy polskich powieści romansowo-obyczajowych doskonale już przyswoili metody zachęcania czytelnika do lektury od dawna stosowane przez ich zagranicznych konkurentów, od czasu otwarcia granic i naszego rynku wydawniczego oferujących swoje produkty polskim czytelnikom. I w tym przypadku na szeroką skalę występuje zjawisko imitacji handlowej, czyli wdrażania rozwiązań sprawdzonych na zagranicznych rynkach wydawniczych. Stąd nie dziwi, że polskie powieści dla kobiet, które ukazały się po 1989 roku, wykorzystują choćby rozwiązania stosowane przez wydawcę harlequinów²⁹⁰.

Autorki i wydawcy tak samo dbają o to, aby tekst, który trafia do czytelnika, był dla niego zrozumiały. Z tego powodu interesujące nas pisarki najczęściej posługują się językiem potocznym, choć oczyszczonym ze słownictwa, które mogłoby razić lub budzić wątpliwości. Z jednej strony unikają więc wulgaryzmów i dialektyzmów, a z drugiej eliminują słownictwo obcego pochodzenia i różnego rodzaju terminy branżowe, które mogą być niezrozumiałe dla szerokiego odbiorcy. Za to z chęcią stosują rozmaite potoczizmy, budowane na zasadzie zestawienia cytatów z życia codziennego, których celem jest efekt komiczny. Ten chwyt ma bowiem rozbawić odbiorcę i dać mu chwilę radosnego oddechu w czasie lektury, a jednocześnie pogłębia charakterystyki bohaterów. Charakterystycznym przykładem tego typu działań narratorki jest fragment z

²⁹⁰ O tym, jak wydawca harlequinów ułatwia lekturę swoich produktów, pisze Ewelina Szyszkowska, analizując przy okazji całą jego politykę wydawniczą, bazującą na dystrybucji swoich kieszonkowych romansów poprzez sieć kiosków „Ruch”. Patrz: E. M. Szyszkowska, *Odmiany uczuć*, s. 58 i następne.

„wyliczeniami” w *Terenie prywatnym* Kosmowskiej, w którym bohaterka prezentuje swój stosunek uczuciowy do męża i charakteryzuje jego obyczaje:

Bo po co mi Olek, który:

- jeszcze nigdy nie zmył po sobie talerza („Dlaczego zostawiasz te talerze? Najlepiej je umyć zaraz po jedzeniu”);
- nie znosi moich ulubionych perfum („Jak możesz ich używać? Czy nikt ci nie mówił, że śmierdzą?”);
- programowo nie wysikuje Makbeta („Nie jestem idiotą, żeby kundel ciągał mnie po swoich ulubionych drzewach!”);
- chrapie, gdy oglądam „Na dobre i na złe”;
- budzi mnie, gdy on ogląda mecze („Idź się położyć do innego pokoju, bo oglądam!”);
- nie budzi mnie, gdy dzwoni Kryśka, od której kupuję tanie ciuchy ze sklepu „Mały Defekt”;
- irytuje się, gdy nucę w samochodzie („Prześnię! Mówią w radiu o cenach paliwa!”);
- wstaje rano wściekły („Kto, do cholery, wziął moją golarkę?”), wraca z pracy wściekły („Wczorajsze ziemniaki? Chyba przesadzasz...”), kładzie się spać wściekły („Dlaczego kładziesz kołdrę na opak? Mam guziki na twarzy”), zasypia i łóżko nie trzeszczy²⁹¹.

Tak więc autorka przy pomocy narratorki-bohaterki pośrednio tworzy zarys typowego schematu kompozycyjnego fabuły powieści z nurtu nowego sentymentalizmu, bazujący na postaci kobiety na rozdrożu, która wychodzi z rozpadającego się małżeństwa i szuka nowej drogi życiowej, zwykle wiążącej się z kolejnym mężczyzną i nową miłością.

Podobne rozwiązania wielokrotnie wykorzystuje Katarzyna Grochola. Na przykład w powieści *Houston, mamy problem* narrator poprzez wyliczenia wyraża zarzuty swojej matki w stosunku do jego byłej dziewczyny:

A mówiłaś, że jest złą gospodynią.

A mówiłaś, że kiepsko gotuje.

A mówiłaś, że nie dba o mnie.

A mówiłaś, że koleżanki są dla niej ważniejsze niż ja.

A mówiłaś, żeby sobie dał spokój, bo to nieodpowiednia dziewczyna dla mnie²⁹².

Te wyliczenia stylistycznie naśladuje umysłowość bohaterek, ich wyraźnie analityczno-rozbiegany sposób myślenia. Jednocześnie ten sam element narracji, poza funkcją charakteryzowania relacji między matką a synem, pozwala też osiągnąć efekt

²⁹¹ B. Kosmowska, *Teren prywatny*, s. 31.

²⁹² K. Grochola, *Houston, mamy problem*, s. 104.

powiększenia powieściowego tekstu, bo z roku na rok powieści, nie tylko te przeznaczone dla kobiet, stają się coraz obszerniejsze ²⁹³.

Kolejne ułatwienia i zachęty dla czytelnika wyraźnie widać na poziomie graficznej struktury narracji, nawet zanim zaczniemy czytać interesujące nas powieść. Od razu bowiem rzuca się w oczy, że w tekstach dominują dialogi między bohaterami. Nierzadko są rozwijane przez kilka stron, jedynie z drobnymi uwagami wprowadzanymi przez konkretnego narratora. Dialogi pojawiają się w różnych częściach opowieści i na różnych zasadach: we wstępie (najrzadziej), w poszczególnych rozdziałach, przy czym czasem rozdział składa się z samego dialogu, lub stanowi jego fragment jako rodzaj prezentacji zachowań bohaterów. Ta różnorodność form podawczych powoduje, że lektura nie jest nudna. Przeciwnie, pobudza zainteresowanie czytelnika, który jest zaskakiwany zmianą nastrojów i sytuacji, poznawanych przez niego bezpośrednio (dialogi) lub relacjonowanych przez narratora. W ten sposób powstaje swoiste napięcie narracyjne, które wzmacniają mniej lub bardziej nieoczekiwane zmiany w przebiegu powieściowej akcji. W rezultacie idealny czytelnik²⁹⁴ powieści otrzymuje cały szereg bodźców, które mają skupić jego uwagę na lekturze powieści i przynieść mu pocieszenie poprzez oderwanie od otaczającej go rzeczywistości.

²⁹³ Szerzej o tym zjawisku piszę w rozdziale poświęconym kwestiom gatunkowym interesujących nas powieści.

²⁹⁴ Termin „czytelnik idealny” przywołuję tu w znaczeniu, jaki nadała mu Aleksandra Okopień-Sławińska, która wprowadziła to pojęcie, aby odróżnić odbiorcę utworu wpisanego w konstrukcję dzieła od konkretnego czytelnika, który nie zawsze ma świadomość wszystkich literackich kodów zawartych w czytanim dziele. Por. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*. Seria II, Wrocław 1987, s. 27-42.

ROZDZIAŁ 7.

UCIECZKA NA WIEŚ, CZYLI MODELE WIEJSKO-PROWINCJONALNEJ ARKADII

Byłam w złej kondycji psychicznej, dlatego zajęłam się literaturą. (...) W pewnym momencie zabrakło mi książek na półce i postanowiłam, że sama napiszę sobie jedną. Pisałam, pisałam i tak powstała powieść terapeutyczna dla mnie, a potem wypełzła z szuflady i zaczęła żyć własnym życiem²⁹⁵.

W taki sposób Małgorzata Kalicińska zdefiniowała cel, jakim się kierowała, pracując nad debiutancką powieścią *Dom nad rozlewiskiem*²⁹⁶. Wątek autorefleksji pisarki, łączący jej twórczość z literaturą o charakterze terapeutycznym²⁹⁷, czyli oddziałującą na czytelnika poprzez jej funkcję kompensacyjną. Oddziaływanie takie przyjmuje różne formy. Jedną z nich, a być może najważniejszą, jest oderwanie od problemów i kłopotów codziennych. Zdaniem teoretyków czytanie dzieła literackiego może bowiem dawać nieraz taki ładunek satysfakcji estetycznej, że równoważy on cierpienie, z którym musi on się zmierzać w codziennej egzystencji. Zdaniem Justyny Sobolewskiej, recenzentki literackiej *Polityki*, która już wcześniej skonstatowała²⁹⁸, że w Polsce wykształcił się rozwinięty nurt literatury terapeutycznej, jego liderką jest właśnie Małgorzata Kalicińska.

Sobolewska przekonuje także, że współczesną literaturę terapeutyczną w Polsce stanowią popularne powieści dla kobiet, wydawane po 1989 roku, obejmujące opowieści napisane przez kobiety-autorki, z kobietami jako głównymi bohaterkami i na dodatek najczęściej czytane przez kobiety. Nurt ten rozwinął się w znacznym stopniu pod wpływem ogólnopolskiego konkursu literackiego dla kobiet poznańskiego wydawnictwa „Zysk i S-ka” pt. „Dziennik polskiej Bridget Jones”, który ogłoszono w sierpniu 2001 roku. Podobnie ten nurt literacki we współczesnej polskiej beletryście definiuje krytyczka Bernadetta Darska. Według niej w kręgu literatury popularnej mieszczą się „powieści dla kobiet i powieści kobiece”. Do tych pierwszych zalicza „powieści obyczajowe i psychologiczne, które często dotyczą tego, co powszechnie kojarzy się z aktywnością kobiet. Natomiast powieści kobiece zdaniem Darskiej „są odpowiednikiem literatury

²⁹⁵ S. Grzebińska, *Harlequiny i ogórkowa według Kalicińskiej*, <http://wrzesnia.powiat.pl/aktualnosci/harlequiny-i-ogorkowa-wedlug-kalicińskiej.html> (dostęp: 8.07.2011)

²⁹⁶ W pierwotnym kształcie niniejszy rozdział, który tu poszerzono i uzupełniono, został opublikowany pt. *Modele wiejsko-prowincjonalnej arkadii i jej funkcje we współczesnej polskiej powieści dla kobiet* w „Świecie Tekstów. Rocznik Słupski” 2014, nr 12, s. 57-70.

²⁹⁷ Patrz: B. Siwiec-Kurczab, *Funkcje książki w procesie twórczego czytania*, „Biuletyn Informacyjny” 2001, nr 2, s. 30-34.

²⁹⁸ Patrz: J. Sobolewska, *Plaster z czytadła*, „Polityka” 2009, nr 28, s. 56.

popularnej”. W konsekwencji dla krytyczki Janusz Leon Wiśniewski „to w Polsce czołowy przedstawiciel literatury kobiecej i dla kobiet”. I trudno się z tą kwalifikacją nie zgodzić, choć – jak już pisałem we wstępie - wyjątek od reguły nie zmienia podstawowej zasady²⁹⁹.

Ten intensywnie rozwijający się nurt literatury popularnej, który po 1989 roku mocno zakorzenił się na polskim rynku wydawniczym i czytelnictwym³⁰⁰, zdążył już wypracować charakterystyczny dla siebie sztafaż literackich motywów i stworzył szereg kompozycyjno-fabularnych rozwiązań, które służą także wyrażeniu tęsknoty za życiem w lepszym świecie. Nie jest więc przypadkiem, że w zaliczanych do niego powieściach pojawiają się aktualizacje utrwalonych w kulturze polskiej wątków arkadyjskich. Celem rozważań zawartych w niniejszym rozdziale mojej rozprawy będzie rekonstrukcja ukrytych celów i sensów, jakie towarzyszą działaniom współczesnych powieściopisarek, które w swoich tekstach zaliczanych do obiegu popkulturowego odwołują się do wspomnianych motywów.

Recepcja motywów arkadyjskich w polskim piśmiennictwie zaczęła się już w dobie renesansu, gdy swoje szlachecko-humanistyczne wizje życia wiejskiego rozwijali Mikołaj Rej i Jan Kochanowski. Te ostatni w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* stworzył wręcz już klasyczny dla literatury polskiej topos „wsi spokojnej, wsi wesołej”. Później właściwie każda epoka literacka proponowała kolejne aktualizacje wątku arkadyjskiego. Wystarczy choćby przywołać arkadię sentymentalne czy arkadyjski mit Soplicowa, który Adam Mickiewicz stworzył w *Panu Tadeuszu* albo Nawłóć – ziemiańską arkadię, wykreowaną w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego. Do wątków arkadyjskich odwoływali się także Czesław Miłosz w *Dolinie Issy* albo Tadeusz Konwiński w *Kronice wypadków miłosnych*. W większości tych przypadków mamy do czynienia z arkadią rozumianą jako swoisty raj utracony lub powrót do urokliwego kraju lat dziecińczych. To tam, zwykle we wspomnieniach, powracają narratorzy lub powieściowi bohaterowie, szukający życiowego ukojenia lub pocieszenia. W tym miejscu warto zauważyć, że współcześni twórcy, odwołując się do motywu arkadii, najczęściej nie nawiązują już bezpośrednio do jego konwencjonalnej wersji rodem z tradycji starożytnej, ale do wywodzącego się z okresu

²⁹⁹ Patrz: B. Darska., *Gdzie artyści, gdzie pop.* „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 20, s. 39.

³⁰⁰ Interesujące charakterystyki czytelnictwa kobiecego, w tym dotyczące literatury popularnej i romansowej, znaleźć można w najnowszych opracowaniach Izabeli Koryś, Olgi Dawidowicz-Chymkowskiej oraz Dominiki Michalak. Jak się okazuje, od 1992 roku, mimo malejącego poziomu czytelnictwa w Polsce, romanse i inne odmiany powieści dla kobiet wciąż zajmują wysoką pozycję wśród lektur cieszących się zainteresowaniem czytelniczek. Patrz: I. Koryś, O. Dawidowicz-Chymkowska, *Spoleczny zasięg książki w Polsce w 2010 roku*, Warszawa 2012 oraz O. Dawidowicz-Chymkowska, D. Michalak, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2012 roku*, Warszawa 2015.

oświecenia filozoficznie i literacko unowocześnionego stereotypu. Tę zmianę zawdzięczamy twórczości Johanna Wolfganga Goethego³⁰¹ oraz dorobkowi Jana Jakuba Rousseau. Genewski myśliciel był wręcz sprawcą znaczącego przełomu w dziejach tradycji arkadyjskiej. Pisze o tym Józef Olejniczak w rozprawie *Arkadia i male ojczyzny: Vincenz, Stempowski, Wittlin, Miłosz*:

W twórczości Rousseau dokonało się przewartościowanie motywu, o jakim staramy się opowiadać w niniejszej pracy. Na powrót przestaje on być literackim obrazem, a staje się ideą. W literaturze i sztuce dziewiętnastego i dwudziestego wieku sieć symboli odsyłających do konkretnego mitu o krainie idealnej ma znaczenie drugorzędne, istotniejszy jest (nazwijmy go tak na razie) „plan inspiracji” – więc owa tęsknota za krainą i stanem wiecznego szczęścia, utraconymi, wyśnionymi, bądź obiecany. Ta tęsknota staje się strukturalnym elementem literackiego motywu, którego genezę coraz częściej stanowi negatywna ocena historii, dramatyczne doświadczenie historyczne lub egzystencjalne i krytyka współczesności³⁰².

Choć konstatacje Olejniczaka odnoszą się do dorobku uznanych twórców z kręgu literatury wysokiej, to wydaje się, że z podobnym mechanizmem percepcji motywów arkadyjskich obecnie stykamy się także w popularnym obiegu literackim, a konkretnie: we współczesnych polskich powieściach dla kobiet.

Czytelniczki tych powieści czy widzowie „rodzinnych” seriali telewizyjnych, które coraz częściej przejmują rolę pełnioną przez popularne powieści obyczajowe, także przecież tęsknią za lepszym światem, z jego mocą terapeutycznego oczyszczenia. Nic więc dziwnego, że produkcje aktualizujące różne wersje motywów arkadyjskich cieszą się wciąż rosnącą popularnością³⁰³. Na dodatek, we współczesnych polskich popularnych powieściach dla kobiet rolę arkadyjskiej enklawy – tak jak niegdyś – najczęściej odgrywa wieś albo teren podmiejski, ukazywany odmiennie niż we współczesnych, polskich

³⁰¹ O istotnym wkładzie J.W. Goethego w rozwój toposu arkadyjskiego pisze Ryszard Przybylski. Przekonuje, że dla niemieckiego poety w arkadyjskim opisie podróży do Italii kryła się „Idea estetycznego eskapizmu, idea ucieczki od obrzydliwości świata w krainę piękna i sztuki”. W ten sposób Goethe odrzucił bukoliczną rekwizytornię, ocalając ducha wergiliuszowego raju, ideę ucieczki od „zgiełku świata” i „wrzasku historii”, pragnienie spokoju, pochwałę kojącego obcowania z naturą i sztuką. Patrz: R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1968, s. 133-134.

³⁰² J. Olejniczak, *Arkadia i male ojczyzny*, s. 101.

³⁰³ O zainteresowaniu tego rodzaju produkcją świadczy choćby utrzymująca się wciąż na wysokim poziomie oglądalność polskiego serialu – opery mydlanej *M jak miłość*. Każdy z jego odcinków w ostatnich latach śledzi ponad 6 milionów Polaków, mimo że jest nadawany od 4 listopada 2000 roku. Źródło: Nielsen Audience Measurement. Porównaj raport tygodniowy z 16 lutego 2014. W tym czasie - mimo trwania Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Soczi – telenowelę *M jak miłość* oglądało 7 484 000 Polaków (21,19 proc. telewizyjnej widowni)

powieściach z kręgu literatury wysokiej, które nawiązują do tematyki wiejskiej³⁰⁴. Powieściowe bohaterki – wychowane i żyjące ze swoimi rodzinami w przestrzeniach miejskich – przenoszą się tam, gdy po rozstaniu z mężem, utracie pracy lub w sytuacji rozpadu rodzinnych więzi stają na rozdrożu i muszą lub chcą na nowo uporządkować swoje życie³⁰⁵. W pewnym stopniu nawiązują tutaj do starego, sentymentalnego toposu „powrotu z Warszawy na wieś”, który w okresie sentymentalizmu w polskiej kulturze utrwalił Franciszek Karpiński, czołowy wówczas russoista³⁰⁶.

W niniejszych rozważaniach, odwołując się do przykładów z twórczości wybranych przeze mnie pisarek, chciałbym pokazać, jak w interesujących nas powieściach wątki arkadyjskie są współcześnie modelowane i jakie spełniają w nich funkcje. Z pewnością jednak łączy je jedno: w ich powieściach ucieczka z miasta oznacza zamknięcie się w świecie „małej grupy”, czyli w kameralnym gronie najbliższej rodziny, przyjaciół lub mieszkańców małej miejscowości. W ten sposób autorki odwołują się do metody opisu świata, którą wypracował historyczny sentymentalizm. To w sentymentalnych romansach zerwano bowiem z klasycystyczną tradycją osadzania bohatera w relacji do „dużej grupy” (społeczeństwa lub państwa), co stanowiło formułę pośrednią w stosunku do rozwiązań romantycznych, w których protagonista był najczęściej indywidualistą i samotnikiem³⁰⁷.

7.1. Katarzyna Grochola: arkadia podmiejska

Nowe życie można zacząć nie tylko w wielkim mieście. Zgodnie z tym założeniem postępuje 37-letnia Judyta, główna bohaterka powieściowego cyklu *Żaby i Anioły*

³⁰⁴ Jak się wydaje, współcześnie kontynuatorami polskiego nurtu literatury chłopsko-wiejskiej są choćby Maciej Płaza czy Andrzej Muszyński. Pierwszy z nich wydał w 2015 roku nominowanego do nagrody Nike *Skorunia*, który jest rodzajem powieści rozwojowej osadzonej w realiach podsandomierskiej wsi w latach 80. XX wieku. Natomiast Muszyński w *Pokrzywdziu* wyraźnie przemienia wiejskie realia w prywatny mit, posługując się metodami opisu charakterystycznymi dla Brunona Schulza.

³⁰⁵ Jak widać, ucieczka do wiejskiej arkadii jest zwykle rezultatem kryzysu w życiu prywatnym lub rodzajem wyboru stylu życia. Jej odpowiednikiem w planie społecznym bywa utopia. Jak przekonuje Jerzy Szacki, ta ostatnia pojawia się wtedy, gdy „grupy społeczne uświadamiają sobie z całą ostrością nienaturalność istniejących stosunków oraz konieczność dokonania świadomego wyboru jakiegoś sposobu życia”. Utopia przynosi więc propozycję zbiorowego rozwiązania, czyli daje wyobrażenie lepszego życia społecznego. Patrz: J. Szacki, *Utopie*. Warszawa 1968, s. 189-190.

³⁰⁶ Karpiński zrobił to w swojej głośnej elegii *Powrót z Warszawy na wieś*, gdy żegnał się z życiem w stolicy i wracał do dzierżawionej na Ukrainie wsi. Szerzej o roli tego toposu m.in. w literaturze współczesnej pisze Danuta Zawadzka w kontekście analizy dokonań twórców kultury Podlasia i Suwalszczyzny. Patrz: D. Zawadzka, *Topos powrotu z Warszawy na wieś we współczesnej kulturze Podlasia i Suwalszczyzny*, [w:] *Centra-Peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red.: W. Browarny, D. Lisak-Gębała, E. Rybicka, Kraków 2015, s. 321-338.

³⁰⁷ Szerzej na temat socjologicznej formuły opisu sentymentalnej wizji relacji bohatera z otoczeniem pisze Katarzyna Syska, przedstawiając sposoby, jakie wykorzystywali literaturoznawcy, aby pokazać swoiste cechy poetyki tekstów z tego okresu historycznego oraz tych, które współcześnie na gruncie rosyjskim nawiązują do tej metody kreacji literackiego świata. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 25-26.

Katarzyny Grocholi. Pierwsza jego część, powieść *Nigdy w życiu*, która za sprawą wydawnictwa W.A.B. pojawiła się na rynku księgarskim w 2001 roku, właściwie zainicjowała po 1989 nurt popularnych powieści dla kobiet. Jej protagonistką jest współczesna warszawianka-dziennikarka kobiecego pisma. Poznajemy ją, gdy po rozwodzie i finansowym rozliczeniu z byłym mężem rozpoczyna życie samotnej matki. Do tej pory centrum jej świata było wielkie miasto. Teraz razem z nastoletnią córką Tosią musi stworzyć nowe, rodzinne siedlisko. Pod wpływem przyjaciółki decyduje się na przenosiny za miasto i budowę tam nowego domu. Tworzy go – dosłownie i symbolicznie zarazem – od podstaw, na wsi, jakieś 30 kilometrów od Warszawy. Właściwie nie wiadomo gdzie, bo w całym cyklu ani razu nie pada nazwa tej miejscowości. Wiadomo tylko, że przez godzinę można stamtąd dojechać kolejką do stolicy. W zależności od nastroju Judyta raz jest tą perspektywą przerażona, a innym razem fascynuje ją możliwość odizolowania się od miejskiej cywilizacji. Jest więc jakby w pół kroku między stresującym ją miastem, z którym ciągle jest związana rodzinnie (tam mieszkają jej rodzice) i zawodowo (redakcja), a podmiejskim azylem, gdzie w pobliżu przyjaciół toczy się jej prywatne życie. W powieściowym cyklu Grocholi ta zmiana ma wyraźnie charakter symboliczny. Z tego względu realia topograficzne zostały zredukowane do niezbędnego minimum. Umieszczone w narracji opisy jej nowego otoczenia pojawiają się w kontekście działań podejmowanych przez bohaterkę-narratorkę, gdy zachwyca się wiejskimi przyjemnościami i bliższym kontaktem z naturą. Autorka bardziej jednak koncentruje uwagę na opisach odczuwanego przez bohaterkę poczucia psychicznego zawirowania. W powieściowej fabule wyrażają je zmienne nastroje Judyty, która przeprowadzkę za miasto i budowę domu traktuje jako swoiste wyzwanie i kolejny życiowy sprawdzian, wynikający z rozpadu dotychczasowych damsko-męskich relacji:

W kwestii zasadniczej – nie wiem, ile razy człowiek, czyli kobieta, może zaczynać życie na nowo. Jeśli o mnie chodzi, robię to poniekąd nałogowo. Bez przerwy. Nie wiem, dlaczego akurat na mnie padło. I nigdy się nie dowiem. Widać, coś robię źle, bo normalni ludzie żyją normalnie. Nie są porzucani, ich mężowie nie robią sobie dziecka na starość z jakimiś obcymi kobietami, ich porzucone żony nie muszą się wyprowadzać i szukać swojego miejsca na ziemi, ich córki nie muszą zmieniać szkoły i się stresować. Te kobiety nie tyją. Te kobiety nie kupują kawałka ziemi. A ja będę miała własny dom, nawet po swoim własnym trupie.³⁰⁸

³⁰⁸ K. Grochola, *Nigdy w życiu*, Warszawa 1989, s. 27.

I zgodnie z tą deklaracją bohaterka Grocholi dzięki rozmaitym zbiegom okoliczności i pomocy wielu sprzyjających jej ludzi pokonuje wszelkie przeciwności, aby – trochę jak w dawnej *piece bien faite* – osiągnąć zamierzony cel. Dlatego przedsiębiorcza rozwódka tworzy otwarty dla otoczenia dom, który staje się częścią kręgu zaprzyjaźnionych kobiet, ich rodzin i zwierząt. Jednocześnie jednak Judyta nie włącza się w życie podmiejskiej społeczności. Jak jej znajomi żyje obok niej, odgradzając się drewnianym płotem. Z miejscowymi kontaktuje się jedynie wtedy, gdy musi coś załatwić. Choćby wówczas, kiedy kupuje działkę pod dom. Poza tym żyje w towarzystwie najbliższych sąsiadów, którzy funkcjonują podobnie jak ona i stanowią grupę związanych z nią od dawna przyjaciół i dobrych znajomych. W ten sposób autorka buduje rodzaj zamkniętej przestrzeni, do której dopuszczani są jedynie ci, których główna bohaterka *Nigdy w życiu* akceptuje lub którzy zdołają zdobyć jej względy.

Wyznaczanie nowej przestrzeni życiowej przez Judytę staje się więc rodzajem terapii, podczas której odzyskuje ona wiarę w siebie i swoje możliwości. Przedstawiany czytelnikom świat jej prywatnej arkadii jest narracyjnie zredukowany. Szczegóły dotyczące jego wyglądu poznajemy marginalnie, bo nie on jest celem opowieści. Przeciwnie, pełni rolę rekwizytu w opisie dziejów wewnętrznej przemiany kobiety. Judyta czuje się w swoim domu dobrze. Dba o niego i otaczający go ogródek, ale się w nim nie zamyka. Nie ogranicza świata do swojej prywatnej przestrzeni.

Historia Judyty jest bowiem przede wszystkim formą pozytywnego przesłania do czytelniczek o tym, że rozpad małżeństwa i rozwód, choć bolesne i psychicznie dotkliwe, nie są tylko katastrofą, ale mogą być także początkiem nowych życiowych doświadczeń. A te mogą przynieść szansę na ciekawszy i lepszy etap życia niż ten właśnie zakończony. Budowa prywatnej arkadii na podmiejskiej wsi w rezultacie staje się współczesnym symbolem niezależności i źródła życiowej siły, która pozwala osiągać wewnętrzną równowagę doświadczanej przez życie kobiecie. To tam ponownie staje się silna i zdolna do miłości, bo ta jej nowa przestrzeń, położona bliżej natury, jakby odradza w niej kobiecość i zdolność do zaufania innym. W tym kontekście powieściowy cykl Grocholi nawiązuje do przesłania Jana Jakuba Rousseau, który wierzył, że kontakt z naturą czyni z nas lepszych ludzi. Jednocześnie jednak umacnia stereotypowe wyobrażenie o silnej kobiecie, która dzięki własnej pomysłowości, samozaparciu, wsparciu innych i dobremu

otoczeniu potrafi wyjść na swoje z najtrudniejszych opresji, do których niekiedy sama doprowadza³⁰⁹.

W rezultacie popularna powieść obyczajowa w wersji Grocholi, która – dzięki wielu wątkom humorystycznym i nagłym zmianom akcji – z pozoru służy tylko rozrywce, odkrywa także swój wymiar dydaktyczny. Jest on – jak się wydaje – modelowany zgodnie z popularną odmianą feminizmu, zachęcającą kobiety do samodzielności, działania na własny rachunek, wzajemnego się wspierania i podejmowania ryzyka, choć nadal ważny jest dom jako ostoja rodziny i otwarcie na uczucie do mężczyzny, bo – jak napisał w książce *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym* Przemysław Czapliński – popularna kobieca literatura w Polsce wyraża prostą zasadę, że „z chłopem źle, a bez chłopca jeszcze gorzej”³¹⁰.

Jednocześnie jednak i w cyklu powieściowym Grocholi wyraźnie już widać, że budowana w nim podmiejska przestrzeń, gdzie rozgrywa się dominująca część akcji, to rodzaj przyjemnego miejsca (*locus amoenus*), w którym obowiązują stałe rytuały (herbatki i pogaduszki z przyjaciółką) i proste obyczaje (rozmowy przy płocie, nagle werandowe spotkania czy komentarze wykrzykiwane przez okno), a bohaterowie żyją w symbiozie z rozrastającą się grupą psów i kotów, razem z nimi zanurzając się w zmieniający się w rytm pór roku czas natury. Tym sposobem powstaje nowy rodzaj idyllicznej przestrzeni, w której protagonistka i jej najbliżsi chronią się, gdy uciekają od świata wielkiego miasta i linearnego czasu Historii, zmuszającego do dokonywania kolejnych wyborów i stawiania czoła przeciwnościom losu. Tak opisywana sceneria nie ma charakteru w pełni realistycznego, bo przekształca się w rodzaj alegorii harmonijnego życia³¹¹ na peryferiach wielkiego miasta. Ta rzeczywistość jest w istocie dość hermetyczna, bo buduje wyraźne granice wobec świata zewnętrznego, ale jednocześnie jakby niweluje granice wewnętrzne, bo dom Justyny i sąsiadujący z nią dom jej przyjaciółki stanowią swoistą jedność, zakątek szczęścia albo nieszczęścia, gdy przeżywają swoje uczuciowe wzloty i upadki.

³⁰⁹ Na aspekt oddziaływania literatury popularnej poprzez umacnianie społecznych stereotypów zwraca uwagę Kamila Budrowska. w swoich analizach poświęconych prozie kobiecej po 1989 roku. Patrz: K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000.

³¹⁰ P. Czapliński, *Kobiety i duch tożsamości*, [w:] tegoż, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 192.

³¹¹ Odwołuję się tu do terminu Katarzyny Syskiej, która użyła go, pisząc o współczesnych przekształceniach klasycznej idylli w prozie rosyjskiej. Jak się wydaje, te działania idealizująco-upraszczające są także elementem cyklu powieściowego Katarzyny Grocholi. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 66.

7.2. Małgorzata Kalicińska: arkadia kobiet

O wiele bogatszą i bardziej literacko rozwiniętą aktualizację motywu arkadyjskiego proponuje Małgorzata Kalicińska, autorka powieści-bestsellera *Dom nad rozlewiskiem* (2006) i jej kontynuacji: *Powroty nad rozlewisko* (2007) i *Miłość nad rozlewiskiem* (2008), które w rezultacie stworzyły współczesną sagę rodzinną, w znacznej części osadzoną na Mazurach. W tym przypadku autorka – podobnie jak Grochola – główną bohaterką uczyniła kobietę na rozdrożu – 47-letnią Małgorzatę, warszawiankę o znaczącym nazwisku Jantar, która po utracie pracy w agencji reklamowej wyjeżdża na mazurską wieś, aby tam po latach odtworzyć uczuciowe więzi łączące ją z matką i ponownie odnaleźć sens życia. Jej wyjazd z Warszawy jest rodzajem ucieczki ze współczesnego miasta-molochu, gdzie trwa ciągła gra pozorów w zabiegach o utrzymanie wysokiej pozycji zawodowej i towarzyskiej, którą z racji wieku i seksizmu szefów Małgorzata przegrywa.

Wtedy decyduje się na radykalną zmianę. Choć wyjeżdża tylko na wieś koło mazurskiego Pasymia, położonego niespełna 300 kilometrów na północ od Warszawy, to praktycznie trafia do innego świata, który staje się jej arkadią. Zanim jednak zostanie jej częścią, bohaterka *Domu nad rozlewiskiem* przeżywa czas zdumienia tym, jak ten nowy dla niej świat funkcjonuje: „Rzeczywiście, inne tu wszystko, a przede wszystkim, bieg czasu. No, niby powiedziała: <Jak ten czas leci, a tu – znacznie wolniej>”³¹² – uświadamia sobie bohaterska-narratorka w pierwszych dniach pobytu w domu matki.

Jest to jedna ze znaczących w powieści wypowiedzi, które budują podstawową dla jej kompozycyjnej konstrukcji opozycję dwóch światów, w pewnym stopniu nawiązującą do klasycznego modelu powieści realistycznej³¹³. I nic w tym dziwnego, bo pod względem warsztatowym współczesne powieści dla kobiet chętnie czerpią z tradycji literackiej i na różne sposoby ją aktualizują. Jednak nawiązanie do tradycji wydaje się tu jeszcze głębsze, bo odnosi się także do sentymentalnego poczucia biegunowości świata, jego „podziału na kulturę i naturę, śmierć i życie, miasto i wieś”³¹⁴. Katarzyna Syska przejawy tej dwubiegunowości sentymentalizmu uzupełnia jeszcze o opozycję prowincja – centrum i wskazuje, że w jego historycznej aktualizacji w Polsce wyraziła się ona poprzez

³¹² M. Kalicińska, *Dom nad rozlewiskiem*, Poznań 2006, s. 81.

³¹³ O powieściowym schemacie kompozycyjnym opartym na konfrontacji dwóch światów, który w polskiej tradycji literackiej funkcjonuje od czasu Oświecenia, szerzej pisze Anna Martuszevska w kontekście specyfiki powieści tendencyjnej i realistycznej w czasach pozytywizmu. Zobacz: A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu 1876-1895*, Gdańsk 1977.

³¹⁴ Spostrzeżenie to zawdzięczam Katarzynie Sysce, która zawarła je w rozważaniach teoretycznych na temat idylliczności i elegijności, podstawowych modusów konstrukcyjno-światopoglądowych sentymentalizmu. Patrz: K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, s. 74-75.

przeciwstawienie dworu Czartoryskich w prowincjonalnych Puławach klasycystycznej Warszawie. Pierwszy ośrodek kojarzy z azylem ciszy i oddaleniem od pozornej aktywności wielkiego świata, który nie pozwala się skupić na własnym wnętrzu³¹⁵. Natomiast warszawskie centrum budzi skojarzenia z polityką, intrygami i zgiełkiem³¹⁶.

W przypadku *Domu nad rozlewiskiem* wspomniane już „tu” wskazuje na świat Basi, matki protagonistki, która po odejściu od męża i nieudanym romansie chroni się na wsi, w świecie swojej matki Broni, gdzie wreszcie odnajduje spokój:

Tu, u mamy (...) pojawiła się jakaś wewnętrzna harmonia. Nie zawsze, ale często mam takie uczucie, że rzeczy się robią spójne. Mama uczy mnie łagodności, Kaśka – dziecięcego spojrzenia ma świat. (...) Ciągłe uczyć się nowych rzeczy, które tu pomagają żyć. W Warszawie rowów nie ma. Są studzienki i one wcale mnie nie obchodziły. Tu obchodzą mnie rowy, moja łąka, bagnisko. Kaśkowy ogród.³¹⁷

Z kolei domyślne „tam” odsyła do świata Stanisława, ojca Małgorzaty, który razem z córką pozostał w stolicy, gdzie już w dorosłym życiu młoda kobieta walczyła o pozycję zawodową oraz szukała prawdziwego uczucia i zrozumienia przez ukochanego mężczyznę. Tym sposobem rodzi się, już dość banalna obecnie, opozycja miasto – wieś, którą Kalicińska konsekwentnie rozwija, każąc swojej bohaterce wędrować między obiema przestrzeniami i zamieszkującymi je ludźmi.

Z nią współgra równie ważna, rodem z Rousseau, opozycja: cywilizacja-natura. W sadze Kalicińskiej Warszawa, czyli duże miasto symbolizuje współczesną, męską cywilizację, w której następuje upadek moralny i rozpad więzi międzyludzkich³¹⁸.

³¹⁵ Obserwację tę potwierdza Alina Aleksandrowicz, gdy pisze o wizerunku Izabeli Czartoryskiej. Wg niej w kreacji własnego wizerunku księżna stawiała na miejscu pierwszym przywiązanie do życia w wiejskich rezydencjach: Powązkach, a następnie w Puławach, ale nie w Warszawie czy wielkich stolicach świata. Pisała o przyjemnościach bycia w ogrodach, wśród małej społeczności rodzinno-przyjacielskiej, powiązanej miłością, przyjaźnią, zaufaniem, bezinteresownością. Patrz: A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska – wizerunek nieznanym, literatura i natura*, [w:] *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998, 173-191.

³¹⁶ Tamże, s. 59.

³¹⁷ M. Kalicińska, *Dom nad rozlewiskiem*, s. 198.

³¹⁸ Nieco inny wariant krytyki wielkiego miasta prezentuje Katarzyna Grochola, gdy w *Kryształowym aniele* narrator z ironią opisuje zachodzące w nim zmiany spowodowane przez modę, które uduchowiały rzeczywistość:

„Pan Frank (a niegdyś Franciszek) uczesał najpierw Sarę, a potem matkę. Po fryzjerze były w salonie piękności u Betty (niegdyś Beaty), gdzie zrobiono im manicure i pedicure (...). Z salonu piękności pojechały do kwaciarni Gold Flower (dawniej Goździk), bo matka koniecznie chciała sprawdzić, czy na pewno bukiet będzie gotowy. (...) Następnie pojechały do domu, gdzie już czekała stylistka (dawniej krawcowa), żeby dokonać ostatniej przymiarki bezwzględnie najpiękniejszej sukni ślubnej, zamówionej przez matkę w zakładzie Your Happy Marriage (dawniej Panna Młoda), z francuskich koronek”. Patrz: K. Grochola, *Kryształowy anioł*, s. 8.

Świadczą o tym rozmaite komentarze bohaterki, która chętnie dzieli się nimi z matką i mężem:

- W Warszawie, mamo, nie ma takich klimatów. Owszem, spotykam tu i ówdzie (w centrach handlowych) znajomych, ale już nikt z nikim tak szczerze się nie wita, nie czuje się takiej... więzi³¹⁹

Mimo wszystko dość realnie poczułam, że to nie warszawska ulica. A może lepiej spotkać tu lochę niż w stolicy kieszonkowca? Albo tych, co zwijają torebki z samochodu, na światłach? Tak wolę lochę dzika. Moralnie jest przynajmniej czysta. Broni swoich bachorów, a nie kradnie tego, co moje³²⁰.

- To jakaś paranoja! – mówiłam do Konrada. – Myśmy w ogóle nie myśleli, że trzeba inaczej nosić dokumenty, inaczej forszę, inaczej karty płatnicze, a inaczej komórkę. Że po południu dziewczyna samotnie chodząca po mieście ubiera się „okropnie kłocowato” (to nazewnictwo Marysi), żeby nie prowokować agresywnych chłopaków³²¹.

Ten niebezpieczny, męski świat dużego miasta jest więc w przekonaniu bohaterki powieści Kalicińskiej rezultatem dominacji mężczyzn w miejskiej przestrzeni. Znowu oddajmy głos narratorce Małgorzacie:

- Tu w miastach, mężczyźni są na eksponowanych stanowiskach. Jest was wielu. Mnóstwo facetów i kobiety w tle. Jednak, Konrad, w tle. Tam też w urzędach i na ulicach widać chłopów, ale to kobiety nadają życiu bardzo widoczny biologiczny rytm. To one cicho, ale skutecznie, opanowały te wszystkie biologiczno-hodowlane aspekty życia. W miastach się tego nie czuje. Nie umiem tego lepiej wytłumaczyć, ale świat, teraz to widzę, pełen jest mam. Nas³²².

Bliższy naturze i zarazem feministyczny „świat kobiet”, z którym identyfikuje się bohaterka Kalicińskiej, Małgorzata odkrywa właśnie na wsi, gdzie wszystko wydaje się jej prawdziwe i naturalne, a życie toczy się powolnym rytmem, a nie w takt marketingowych kampanii czy przedświątecznego szaleństwa wydawania pieniędzy, które zniszczyły świąteczną aurę. Dlatego po upokarzających dla niej miejskich doświadczeniach protagonistka szybko zaczyna się zastanawiać nad tym, czy nie powinna zostać częścią wiejskiej arkadii:

³¹⁹ M. Kalicińska, *Dom nad rozlewiskiem*, s. 96.

³²⁰ Tamże, s. 96.

³²¹ Tamże, s. 102.

³²² Tamże, s. 102.

Nie lubię miasta coraz bardziej. Mama powiedziała, że u niej, koło Pasymia, znalazłabym sobie mój świat? Czy to możliwe? „Starych drzew się nie przesadza”. Czy ja jestem starym drzewem? Czy można jeszcze przesadzić mnie na nowe miejsce, żebym nie zmarniała tu, w mieście, którego nie akceptuję?³²³

Tak oto poznajemy dylematy głównej bohaterki *Domu nad rozlewiskiem*, czytając jeden z jej monologów wewnętrznych. Odpowiedź jest oczywiście pozytywna, bo upozowana na arkadię wieś jawi się jako atrakcyjne miejsce do życia, które pociąga rozczarowaną miejskim światem zasobną i przedsiębiorczą mieszczkę. Zachwyca ją – odkryty na nowo – zmieniający się w ciągu roku pejzaż, kojarzący się z rozkwitającym rozlewiskiem i jego otoczeniem, o czym Małgorzata w formie apelu do śmiertelnie chorej teściowej opowiada w Warszawie:

- Mamo, wysił się. Pozbieraj do kupy – chlipałam w jej rękaw. – Wiosną u mamy Basi kwitną kaczeńce, dzięki kosańce, pachnie prawdziwa czeremcha. Wiesz? Jest ogromna, stara i wielka. Na rozlewisku kwitną grązele... Będziesz oczarowana. Piernacki będzie cię woził bryczką, będzie zalecał się do ciebie. Zobaczysz. Mamo!³²⁴

Tak samo rozkliwia się nad typowymi wiejskimi czynnościami, które dla bohaterki Kalicińskiej nabierają głębszego sensu i wyzwalają ją z cywilizacyjnych opresji. Zwykle życie na wsi w jej opisie urasta do roli arkadyjskiego ideału, w którym wszystko jest „potrzebne, prawdziwe, konieczne i logiczne”³²⁵. Ludzie żyją tam blisko natury i siebie, podtrzymując bezpośrednie kontakty i staroświeckie maniery, włącznie z całowaniem pań po rękach. Kultuwują tradycyjne zasady sąsiedzkiego współżycia. Chętnie się wspierają, służą sobie pomocą i reagują, gdy trzeba okazać zainteresowanie i serce. Jednym słowem: tworzą lokalną wspólnotę, w której realizują się prywatnie i nie są tam anonimowi. Tu też mogą znaleźć osobiste szczęście, czego przykładem są związki uczuciowe Małgorzaty i jej matki, rozkwitające – choć nie bez kłopotów – w wiejskich realiach.

Nie jest to jednak świat zbudowany według wzorca patriarchalnego, z wyraźnym podziałem ról społecznych. Przeciwnie. Tu raczej mamy do czynienia ze wspólnotą samodzielnie myślących i działających kobiet. O ile bowiem autorka poświęca sporo miejsca kuchni, włączając do tekstu powieści – trochę na zasadzie atrakcyjnego wabika – nawet przepisy na konkretne potrawy, a rozmowy o dzieciach i z dziećmi stanowią ważną

³²³ Tamże, s. 106.

³²⁴ Tamże, s. 110.

³²⁵ Tamże, s. 99.

część rodzinnej codzienności bohaterki, to Kościół katolicki, a zwłaszcza miejscowy ksiądz proboszcz i jego matka, są już przedstawieni krytycznie i z dużym dystansem, przede wszystkim jako osoby, które tylko pozornie realizują ewangeliczne przykazanie miłości bliźniego. Zarówno Małgorzata, jak i jej matka tak właśnie postrzegają miejscowego proboszcza i jego otoczenie, a same żyją zgodnie z własnymi regułami, które dopuszczają panteistyczny zachwyty nad światem:

Przystanęłam. Ta cisza mnie urzeka. Nie ma wiatru. Nic się nie porusza. Śnieg leży cicho i ta cisza aż dzwoni w uszach takiego mieszczucha, jak ja.

– Ale tu pięknie!.

- Prawda? – pyta retorycznie Gnom. – Nie muszę chodzić do kościoła, aby poczuć Boga i jego dobroć³²⁶.

Basia, matka głównej bohaterki sama także jest chodzącą dobrocią, która wiele przeżyła i doświadczyła, ale dzięki empatycznej osobowości szybko znajduje pomocników i sojuszników nawet w najtrudniejszych momentach życia³²⁷.

Do tego kobiety z Pasymia potrafią nagle wcielić się w rolę wiedźm, które – pół żartem, pół serio - odczynianiem skutecznie odganiają deszcz od wsi. A nawet przy pomocy myślenia magicznego, które propaguje główna bohaterka, i magicznej lalki przyciągają wymarzonego kochanka:

Na pożegnanie powiedziałam cicho i spokojnie:

— Elwira, posłuchaj mnie uważnie. Nie tylko werbalizacja pomaga. Zrób kukielkę. W nocy ze szmat z męskiej koszuli. Z ciuchlandu, żebyś nie wiedziała czyja. Męska koszula ma być uprana. Cały czas myśl o nim, tym twoim wymarzonem. Wycieraj nim, tym ku kielkiem, łzy i całuj go na dzień dobry i dobra noc. Mów do niego, gdzie jesteś i jak ma tu trafić. Przywołuj. Zjawi się.

– Powaga?! Zalewa pani. To czary!

– A za co, Elwiro, ginęły kobiety na stosie? Za to, że były wiedźmami. Wiesz, od czego pochodzi słowo „wiedźma”?

– Od...wiedzieć...Nie?

³²⁶ Tamże, s. 94.

³²⁷ Poprzez taką konstrukcję postaci matki protagonistki Kalicińska zdaje się ją wpisywać w krąg sentymentalnych opowieści o ludziach z natury dobrych, którzy poprzez przykład i pozytywny stosunek do świata zmieniają otoczenie. W tym kontekście warto przywołać przedwojenną powieść Marii Buyno-Arctowej pt. *Słoneczko. Powiastka o złotowłosej Marysieńce*. To historia jedenastoletniej osieroconej Marysieńki, ze względu na swoją pogodę ducha i dobroć nazywanej Słoneczkiem, która po śmierci mamy trafia do domu jej dawnej przyjaciółki. Ta okazuje się ubogą, schorowaną kobietą z trójką krnąbrnych dzieci, które są niezadowolone z przyjazdu dziewczynki i za wszelką cenę chcą uprzykrzyć jej życie. Jednak pod wpływem Marysieńki powoli się zmieniają i w końcu stają się tak samo dobre jak ona. Basia jest – jak sądzę – dalekim odbiciem tego typu osobowości.

– Każda wiedza jest dobra. Wizualizacja, werbalizacja, nasze kobiece czary. Znajdzie się! Przyjedzie! Zobacysz!³²⁸

Dzięki tym zaskakującym połączeniom fabularnym powieściowy świat zaczyna łączyć cechy realistyczne z baśniowymi, co sprzyja idealizacji przedstawionej rzeczywistości i czyni opowieść o mieszkankach domu nad rozlewiskiem historią-pocieszycielką, której szuka udręczona realnym życiem czytelniczka³²⁹. Sprzyja temu też pewna umowność mazurskiego świata, który opisuje Kalicińska:

Tyle przestrzeni! Taki spokój! Koniecznie muszę iść na spacer. Poczuc to, odetchnąć tym, co otacza mnie teraz. Tak fantastycznie statycznej natury nie widziałam od lat. Mijałyśmy mnóstwo takich pejzaży. Mazury takie są. Pofałdowane, ciekawe, z krętymi drogami i mnóstwem jezior, oczek wodnych, stawów. Lasy są pięknie wkomponowane w uprawne pola, na których pozostawiono kępy starych drzew. Na zachodzie tak nie ma. Wycina się wszystko, co przeszkadza w uprawie. Tu, pośrodku pól, jest mnóstwo zadrzewionych kawałków. Dzięki temu krajobraz jest ładniejszy³³⁰.

Jak widać, mazurskie realia stanowią tu tylko rodzaj wyróżnienia. Są dobrze kojarzającym się stereotypowym kolorytem lokalnym, który objawia się na poziomie nazw miejscowości oraz opisu przyrody czy miejskich bazarów³³¹. Głębiej w regionalną specyfikę kulturową i językową autorka już nie sięga, bo – jak się wydaje – w typie powieści, która trafnie bywa nazywana bajkoromanssem, taki pozorny regionalizm dla odniesienia sukcesu wydawniczo-czytelniczego jest wystarczający. Tu przecież nie chodzi o pogłębianie realizmu, ale o zbudowanie atrakcyjnego przekąznika uczuć i emocji. I do tej roli właśnie, w nowym kostiumie, został wykorzystany motyw arkadyjski.

7.3. Katarzyna Enerlich: arkadia regionalna

Jeszcze inaczej w swoim cyklu powieściowym mit arkadyjski przywołuje Katarzyna Enerlich, pisarka mieszkająca na stałe pod mazurskim Mrągowem. W jej przypadku już same tytuły powieści składających się na dotychczas siedmiotomowy cykl o

³²⁸ Tamże, s. 211.

³²⁹ Pojęcie literatury-pocieszycielki w stosunku do beletrystyki popularnej używam za Umberto Eco, który uznał tę jej rolę za jedną z podstawowych funkcję popularnej twórczości literackiej. Patrz: E. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Kraków 2008.

³³⁰ M. Kalicińska, *Dom nad rozlewiskiem*, s. 91.

³³¹ Tego typu stereotypowymi ujęciami przyrody posługuje się wielu współczesnych pisarzy, którzy tworzą powieści popularne, bo ich celem nie jest opis świata realnego, ale przestrzeni wyobrażonej. Patrz: M. Dajnowski, *Od stereotypów pejzażu do pejzażu stereotypów. O uznakowaniu krajobrazu i jego roli we współczesnej prozie polskiej*, [w:] *Polonistyka bez granic*, t. 1, *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. W. Miodunka, R. Nycz, T. Kunz, Kraków 2010, s. 681-687.

działach Ludmiły Gold i jej rodziny budzą pozytywne konotacje i są symboliczną pochwałą prowincjonalnej tożsamości: *Prowincja pełna marzeń* (2009), *Prowincja pełna gwiazd* (2010), *Prowincja pełna słońca* (2011) i *Prowincja pełna smaków* (2013), *Prowincja pełna czarów* (2014), *Prowincja pełna szeptów* (2014) i *Prowincja pełna snów* (2015). Główna bohaterka to także dziennikarka, ale nie z warszawskiej gazety, lecz z lokalnego tygodnika. Choć musi odejść z redakcji, to jednak nie ucieka z Mrągora w poszukiwaniu lepszego miejsca do życia. Nie tylko bowiem urodziła się w prowincjonalnym miasteczku, ale jest wręcz zakochana w nim i panującym tam stylu życia. Mrągora z pogmatwanymi dziejami jego mieszkańców to jej mała ojczyzna, z którą związała się na dobre i na złe. Na dodatek powieściowe miasto jest także heimatem niemieckiego teścia Ludmiły, który po latach pojawia się w nim, gdy jego syn żeni się z główną bohaterką. Przyjeżdża tam nie tylko na polsko-niemieckie wesele, ale także po to, aby w podróży sentymentalnej wrócić do miejsc, w których przeżywał szczęśliwe dzieciństwo, zanim wojenna klęska Hitlera zrobiła z niego i jego rodziny uciekinierów. Tym sposobem Katarzyna Enerlich buduje swoistą regionalną arkadię, która ma być miejscem pojednania przedstawicieli niegdyś zwaśnionych narodów. Fabularną ośnowę tego pomysłu stanowi polsko-niemiecki romans Ludmiły, który jest aktualizacją odwróconej mitycznej opowieści o Wandzie, co nie chciała Niemca, bo w powieściowym cyklu Enerlich to niemiecki fotoreporter ostatecznie porzuca zakochaną w nim Polkę. Zanim jednak do tego dojdzie, ludzie z najbliższego otoczenia protagonistki, zarówno Niemcy, jak i Polacy, przechodzą wewnętrzną przemianę, podczas której odkrywają, że mogą się wzajemnie zrozumieć i porozumieć mimo początkowych uprzedzeń i trudności komunikacyjnych. Tak więc arkadyjska - choć osadzona w realiach współczesnych - w swojej strukturze opowieść mazurskiej pisarki służy budowaniu pozytywnego przesłania o możliwości zasypywania starych podziałów i tworzenia nowych, międzyludzkich więzi³³².

Ten popkulturowy, pozytywny przekaz wyraźnie zmierza w kierunku tworzenia nowej tożsamości regionu, łączącej współczesność z przeszłością, doświadczenia i dorobek Polaków i Niemców oraz chęć pojednania wrogich niegdyś narodów w nowej Europie. A czyni to na gruncie opowieści rodzinnej, która ze swej natury jest bliska życiowemu doświadczeniu wielu czytelników.

³³² Wydaje się, że jednocześnie powieści Enerlich wpisują się zakres refleksji badawczej z zakresu geopoetyki, czyli w tym przypadku przestrzeni wyobrażonej Warmii i Mazur. Por. J. Szydłowska, *Pamięć jako etyczna powinność, czyli mazurskie narracje tożsamościowe Wojciecha Marka Darskiego*, [w:] *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, D. Kalinowski, A. Kuik-Kalinowska, M. Mikołajczak, Kraków 2014, s. 176-197.

Jednocześnie autorka rozwija także wymiar indywidualnej arkadii Ludmiły, gdy ta z mężem przenosi się z poniemieckiego mieszkania w kamienicy w Mrągowie do nowego domu, który małżonkowie zbudowali dla siebie na wsi, w Popowie. Tam protagonistka przeobraża się w gospodynię, która tworzy swój raj na ziemi i odkrywa przyjemności wynikające z obcowania z naturą i ludźmi, którzy żyją w zgodzie z jej cyklicznym rytmem:

Na wsi chyba czas płynie inaczej. Ze mnie taka trochę miastowa jeszcze, jedną nogą w mojej kamienicy, ale... czuję, że pokocham tę wieś, jej prostotę, wspólne rozmowy z sąsiadkami i powietrze, którego tu więcej niż w mieście. Patrzę na Anię, na Halinkę – trudno mi powiedzieć, czy jest starsza, czy młodsza od Ani, bo twarz ma świeżą, rumianą, łapczywie chwyta nią słońce, które już lekko zachodzi, rzucając na nas złociste refleksy. Pięknie tu. Martin kopie te nasze rudbekie, przyda mu się wysiłek, niech kopie. A my, kobiety, nasłuchujemy odgłosów wsi. Jest cudnie. Kocham tę moją prowincję, choć i na niej nie brakuje zakrętów³³³.

Jak widać, Enerlich buduje opis przestrzeni Popowa w sposób podobny do tego, który wykorzystywała autorka *Domu nad rozlewiskiem*. Znowu pojawia się opozycja miasto i wieś. Znow czytamy o czasie, który na wsi płynie inaczej niż w mieście. Wprost wyrażana jest także pochwała wiejskiej prostoty. Nie zabrakło również motywu rosnącego poczucia kobiecej wspólnoty, która na wsi jest silniejsza niż w mieście. A wszystko to wzmacnia w głównej bohaterce chęć życia na mazurskiej prowincji i miłość do jej arkadii. Choć chwytły, którymi posługuje się powieściopisarka, są dość stereotypowe i schematyczne, to jednak budują sentymentalną wizję świata, która może uwieść czytelników spragnionych życia w lepszym świecie. Świeżą cechą w tej współczesnej realizacji arkadyjskości jest wręcz sensualistyczne podejście do kontaktu z przyrodą. Zresztą oddajmy głos narratorce:

Wypieliałam więc całą szklarnię. Po chwili miałam koszyk pełen delikatnych listków. Stwierdziłam przy tym, że zbieranie młodej komosy jest bardzo przyjemne dla zmysłów. Palce pachną zielenią i są w dotyku lepko-szorstkie³³⁴.

Na dodatek bohaterka – narratorka staje się także nauczycielką nowego modelu życia, bo tajemnice i piękno przyrody odkrywa także przed swoją córką:

³³³ K. Enerlich, *Prowincja pełna gwiazd*, Warszawa 2010, s. 188.

³³⁴ K. Enerlich, *Prowincja pełna smaków*, Warszawa 2013, s. 23.

Od czasu do czasu zwykłym mopem myłyśmy schody, a ja miałam okazję tłumaczyć Zosi, że robimy dobry uczynek dla naszych skrzydlatych przyjaciół. Mała już wiedziała, jak świergołą kopciuszki i odróżniała je wśród innych ptasich odgłosów: sroczych wrzasków czy szpaczych nawoływań. Miałam poczucie szczególnej misji: zapoznawałam Zosię ze światem wokół nas. Cieszyłam się, że odnosimy w tej dziedzinie pierwsze sukcesy, bo umiała już odróżnić miętę od babki i mlecz od niezapominajki. I bardzo dobrze! Uczyłam ją również otwartości na różne smaki. Człowiek jest bowiem tym, co je³³⁵.

Jak się okazuje, ta wiejska arkadyjskość w powieściowym cyklu Enerlich ma charakter programowy, bo wiąże się z życiowym wyborem bohaterki-narratorki, która postanowiła zostać panią własnego życia. Stąd schowała do szafy telewizor i słucha coraz mniej wiadomości w radio, a byłemu mężowi swoją filozofię życia wyjaśniła wprost:

- Mam wrażenie, że cały świat zewnętrzny jest po to, by trzymać ludzi w strachu. Ta prosta, znana z różnych systemów filozofia, jaką jesteśmy codziennie karmieni, sprawia, że posłusznie stoimy w kolejce do wyborczej urny, gabinetu zabiegowego, nowego auta prosto z salonu, okienka w aptece lub najczęściej w kolejce do kasy, z koszem pełnym zalecanych zewsząd produktów. Wiesz... czasem mam wrażenie, że wszyscy na tym świecie szukają szczęścia na zewnątrz, a nikt nie rozumie własnego wnętrza. Jesteśmy twórcami każdej chwili³³⁶.

Choć dla mniej wyrobionego czytelnika te słowa mogą brzmieć odkrywczo, to jednak wydają się wtórne, bo pobrzmiewają w nich poglądy dawnych krytyków cywilizacji, począwszy od tez Jana Jakuba Rousseau, poprzez doświadczenie życia w lesie Henry'ego Davida Thoreau, aż do krytyki konsumpcjonizmu i pochwały życia zgodnego z naturą, którą uprawiali członkowie subkultury hipisów, a teraz kontynuują ekolodzy. Wydaje się, że najbliższa poglądom protagonistki Enerlich jest tradycja Thoreau, bo w 1991 roku PIW wydał pierwsze, pełne polskie tłumaczenie³³⁷ jego najważniejszego dzieła - *Walden, czyli życie w lesie*, w którym opisał on dwa lata, dwa miesiące i dwa dni, jakie spędził w lesie porastającym brzegi Walden Pond w stanie Massachusetts³³⁸. W tym okresie autor przeprowadził eksperyment „prostego życia”, z dala od cywilizacji i postępu, które wydawały mu się być źródłem zła. Poprzez izolację chciał lepiej zrozumieć otaczający go świat. Książka ta nie jest ani powieścią, ani faktycznie autobiografią, ale społeczną krytyką współczesnego świata zachodniego, wraz z jego konsumeryzmem oraz obojętnością na niszczenie natury. Po 1991 roku *Walden* cieszyło się sporym

³³⁵ Tamże, s. 22.

³³⁶ Tamże, s. 48-49.

³³⁷ We fragmentach polskie tłumaczenie *Walden* wydał w 1983 roku „Czytelnik”. Opublikował je pod tytułem *Życie bez zasad*; Pierwsze pełne wydanie w języku polskim w tłumaczeniu Haliny Cieplińskiej ukazało się nakładem oficyny PIW.

³³⁸ Patrz: H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, tłum. H. Cieplińskiej, Warszawa 1991.

zainteresowaniem w Polsce. Wydaje się, że zawarte w tej książce tezy pobrzmiewają też w filozofii życia Ludmiły Gold, „przykrojone” przez autorkę do polskiej współczesności i wyobrażeń o dobrym życiu rodzącej się w Polsce klasy średniej. Nie da się jednak wykluczyć, że inspiracją mogła tu być także przedwojenna powieść *Lato leśnych ludzi* (1920), w której Maria Rodziewiczówna, nawiązując do doświadczeń autobiograficznych, pokazała, jak troje młodych ludzi – Rosomak, Pantera i Żuraw – spędza lato w leśnej głuszy, mieszkając w drewnianej chacie nad jeziorem i żyjąc zgodnie z rytmem natury i jej prawami.

7.4. Barbara Kosmowska: polemika z arkadią

Odmianą drogą w swojej *Prowincji* (2002) idzie natomiast pomorska pisarka Barbara Kosmowska, która zdobyła czytelniczną popularność dzięki zwycięstwu w ogólnopolskim konkursie pod hasłem *Dziennik polskiej Bridget Jones*. Ona także w omawianym przypadku główną bohaterką uczyniła warszawską dziennikarkę. Jej Hanka Włodek jest kobietą po czterdziestce, która źle się czuje i w domu, i w pracy. Niegdyś szczęśliwa rodzina protagonistki właśnie się rozpada. Egocentryczny mąż już jej prawie nie dostrzega, a usamodzielniająca się córka traktuje matkę protekcyjnie. Choć przez lata Hanka była podporą redakcji, teraz nie wzbudza sympatii większości współpracowników. Dzięki odziedziczonym gruntom jest co prawda niezależna finansowo, a mimo to popada w marazm i poczucie beznadziei.

Wtedy znajduje ogłoszenie redaktora naczelnego „Naszyc Wiadomości” w Bączkach, który poszukuje zawodowego redaktora, aby podniósł jakość lokalnego pisma. Opuszcza więc stolicę i wyjeżdża na prowincję. W powieści Kosmowskiej Bączki jednak nie są zatopioną w mazurskim pejzażu arkadyjską odskoczną, w której życie przypomina idyllę. Tam nie można odetchnąć po przykrych doświadczeniach w metropolii. W prowincjonalnym miasteczku też trzeba ciągle walczyć o przetrwanie gazety i rozwiązywać liczne międzyludzkie problemy. To jakby mini stolica, w której ludzie mają podobne kłopoty jak w Warszawie. Kosmowska opisuje je z satyryczną pobłażliwością. W tym kontekście nazwa Bączki wydaje się znacząca, ale to nie stosunkowo realistyczny opis prowincjonalnej przestrzeni i społeczności jest głównym tematem powieści. W centrum uwagi pozostaje zagubiona w swoich emocjach bohaterka, a zarazem narratorka. Z jej przemyśleniami, wspomnieniami i spotkaniami z innymi ludźmi. Opowieść Hanki jawi się jako zapis swoistej autoterapii, podczas której próbuje ona spojrzeć na świat z nowej perspektywy oraz zrozumieć siebie i innych. Czytelnik zaś staje się świadkiem jej

bolesnego dojrzewania do świadomości, że nie ma ucieczki od życiowych problemów. Nawet wtedy, gdy Hanka odczuwa potrzebę ponownego macierzyństwa i decyduje się na adopcję ciężko chorej wychowanki domu dziecka. Los i w tym przypadku nie daje jej spełnienia, bo nagła śmierć dziewczynki niweczy te plany. Ostatecznie Hanka nie zagnieżdża się na prowincji. Nie rozpoczyna romansu z zainteresowanym nią lekarzem. Za to rozwodzi się z mężem i nawiązuje nic porozumienia z córką. A potem, z przekonaniem, że nie ma nic nowego pod słońcem, wraca do rodzinnego miasta, bo ucieczka do Bączków nie przynosi oczekiwanej ulgi. Jej trzeba szukać w sobie, pokonując własne demony.

Prowincja jest więc w pewnym stopniu powieścią polemiczną wobec schematów i uproszczeń literatury popularnej, podejmującej motyw arkadii. Odwołując się do czytelniczych skojarzeń ze współczesnymi, literackimi realizacjami tego stereotypu i nawiązując do stosowanych w nich chwytów, Kosmowska jednak unika banalnego przeobrażenia się kobiety na rozdrożu w mieszczkę zachwyconą prowincjonalnymi przyjemnościami. Przeciwnie: funduje swojej bohaterce o wiele głębszą i pełną wewnętrznych niuansów psychoterapię. Z tego względu świat przedstawiony w *Prowincji*, choć pozornie realistyczny, kojarzy się ze współczesną baśnią. Jej bohaterka, wędrując przez świat, napotyka różnych ludzi, którzy pomagają jej dojrzeć i przejść wewnętrzną przemianę.

Te skojarzenia prowadzą do wniosku, że w powieści Kosmowskiej mamy także do czynienia z przestrzenią umowną i pozornie realistyczną, bo choć fabuła tej opowieści intuicyjnie wydaje się osadzona stosunkowo blisko Warszawy, to naprawdę toczy się gdzieś w Polsce, czyli w prowincjonalnych Bączkach. Jej głównym celem nie jest też publicystyczna diagnoza polskiej prowincji, lecz opis przemiany duchowej bohaterki, który mimo wszystko ma dodać sił czytelnikom, zgodnie z życiową zasadą, że co nas nie zabije, to nas wzmocni.

Tak więc według Kosmowskiej nie eskapizm, czyli ucieczka z miasta do nowego życia na prowincji, a mozolne rozwiązywanie własnych problemów staje się receptą na pogodzenie się z sobą. W tym kontekście arkadia okazała się złudą, którą Hanka Włodek odrzuca, bo nie wierzy w jej oczyszczającą moc. Na dodatek jej czas po prostu minął, o czym świadczą wspomnienia ks. Koszałki, który jedynie już w swojej pamięci zachował obrazy związane z piękną przyjaźnią trzech zmarłych przyjaciół z Bączków: Niemca, Żyda i Rosjanina. To oni tworzyli arkadyjską wspólnotę:

W biedzie i radości. Jeden drugiemu świadkował, dziecko do chrztu potrzywał, lekarstwo kupił. I zobacz, moja droga, co się teraz porobiło... Teraz, to, że się tak wyrażę, Polak Polakowi wilkiem. Jedna niby krew w nas płynie...Pod jedną flagą hymn śpiewamy, a tylko patrzymy, jak sąsiada unieszczęśliwić i oszukać³³⁹.

Z tej wypowiedzi płynie jasny wniosek, że według autorki *Prowincji* arkadia była możliwa w nieokreślonej przeszłości. Teraźniejszość, z jej politycznymi podziałami i symbolami, na budowę takiej przestrzeni nie pozwala. To zaś oznacza aktualizację sentymentalnej koncepcji czasu, którą można ująć jako ramową antytezę „dobrej przeszłości” i „zepsutej teraźniejszości”, bo ideał czulej epoki tkwił w minionym czasie³⁴⁰.

Pewną formą potwierdzenia tej konstatacji jest powieść *Gorzko* (2014), w której Kosmowska opowiada o ucieczce z dusznego Miasteczka jej kolejnej bohaterki. Tym razem Teresa, nowa protagonistka, ma dość życia na prowincji, którą kojarzy z ciasnym mieszkaniem, ciągłymi pretensjami matki, jej drobnomieszczańskimi przyzwyczajeniami, podstarzałym ojcem chowającym się przed problemami w komórce i wiecznie kłócącymi się młodszymi siostrami. W rezultacie porzuca bezpieczny świat dzieciństwa, nawet związane z nim wspomnienia, i ucieka do Miasta, wyjeżdżając na studia. Jednak i tam nie znajduje wymarzonego szczęścia, bo je trzeba znaleźć w sobie. Wypełniająca obydwie powieści melancholia jednak nie kłóci się z idyllą, bo jak przekonuje Katarzyna Syska, jest elementem budującej estetykę sentymentalizmu elegii, która „pozostaje w organicznym związku z idyllą, z niej wyrasta i do pewnego stopnia staje się dla niej przeciwwagą³⁴¹. W rezultacie jej literacki podmiot, czyli w naszym przypadku powieściową heroinę poznajemy w procesie harmonijnej jedności z przyrodą i innymi, co w praktyce wywołuje – jak uważa Syska – „nostalgiczny smutek za oddalającym się ideałem³⁴²”, ale wciąż pozostajemy w kręgu estetycznego oddziaływania sentymentalizmu.

7.5. Monika Szwaja: arkadia terapeutyczna

³³⁹ B. Kosmowska, *Prowincja*, Poznań 2002, s. 130.

³⁴⁰ Przeciwstawienie wyidealizowanego obrazu dobrej przeszłości oraz złej i skażonej teraźniejszości pojawia się już – jak pisze Teresa Kostkiewiczowa – w wielu tekstach polskich sentymentalistów: Książka, Brodzińskiego i Jezierskiego. Wg badaczki charakterystyczne to było także dla innych nurtów polskiego oświecenia i motywowane również przesłankami politycznymi, a wiązało się z zainteresowaniem przeszłością. Duże znaczenie miały tu inspiracje ze strony osjanizmu. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 570.

³⁴¹ K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, s. 38.

³⁴² Tamże, s. 39.

Choć generalnie Monika Szwaja znakomitą część akcji większości swoich powieści osadzała w rodzinnym Szczecinie i jego okolicach, co powodowało, że często jej powieściowe opisy zachodniopomorskiej metropolii przypominają reklamowe pocztówki, to jednak równie często odwoływała się do motywu miasta-monstrum, w którym – jak twierdził J.J. Rousseau – ujawniają się wszystkie skłonności człowieka do zła, poczynając od prostytucji nieletnich, dręczenia niepełnosprawnych, a kończąc na rasizmie czy udawaniu przyjaźni (np. w *Gosposi do prawie wszystkiego*). Tak samo źle dzieje się w państwowym domu dziecka, który w powieściowym świecie *Domu na klifie* funkcjonuje w centrum Szczecina. Jednak pisarka nie epatuje tylko złem. Zwykle pokazuje przemiany bohaterów, które kończą się pozytywnie. Często tym zabiegom towarzyszy przeniesienie akcji na peryferie zachodniopomorskiej metropolii, a tam Szwaja rozwija wątki arkadyjskie, do których także dość chętnie się odwołuje. W jej przypadku jednak jednoznacznie pełnią one funkcje terapeutyczne, bo pisarka ujmuje je z perspektywy kilku swoich bohaterów, którzy – niekiedy wręcz świadomie - uciekają z niszczącego ich wielkiego miasta, aby odnaleźć życiową równowagę w krajobrazie górskim, na przedmieściu czy też w zbudowanym z miłości domu, który wzniesiono na romantycznym klifie wyspy Wolin.

Już w *Dziewicach do boju!* wątki arkadyjskie wnosi zwariowany ornitolog, który podgląda ptaki w ogrodzie jednej z bohaterek i się nimi zachwyca. Jego postawa wyraźnie uspokajająco wpływa na zagubioną w życiu samotną matkę, która ostatecznie przy nim znajduje swoją życiową przystań. Z kolei Claire Autret, protagonistka *Matki wszystkich lalek*, po przyjeździe z Francji do Polski odkrywa piękno Kotliny Kłodzkiej, która staje się jej nową małą ojczyzną, bo tam przez lata mieszkał jej właśnie odkryty biologiczny ojciec. W ten sposób nieco arkadyjska – choć brzmi to paradoksalnie – wizja górskiej przestrzeni ułatwia jej dokonanie egzystencjalnego wyboru, gdy w końcu decyduje się w tych sprzyjających okolicznościach przyrody na rozpoczęcie nowego życia w nieznanym i obcym kraju, z którym związały ją pozostawiony przez ojca spadek oraz narodziny nowego uczucia do mężczyzny z jego otoczenia.

Natomiast wątek arkadyjski o charakterze terapeutycznym pojawia się wprost w powieści *Anioł w kapeluszu*, gdzie Szwaja buduje fabułę w oparciu o motywy dotyczące współczesnej cywilizacji, która niszczy ludzi. W tej akurat opowieści autorka pokazuje troje uciekinierów ze świata wielkiego biznesu i medialnego blichtru: Jonasza Zawadzkiego – nastolatka, który ucieka z warszawskiego domu bogatych rodziców, wychowujących przyszłego pracownika korporacji; Jaśminę Taranek – emerytowaną

profesor psychologii zmęczoną telewizyjną sławą oraz Mirona Szkutnika, który z wyboru odszedł ze świata międzynarodowego biznesu i zmienił się w podmiejskiego kloszarda. Im także psychiczną harmonię udaje się odzyskać dzięki kontaktowi z naturą: Jonasz odkrywa w ogrodzie Jaśminy przyjemności płynące z rozpoznawania roślin, Miron stawia na samowystarczalność i łowienie ryb z rzeki, z którą sąsiaduje zamieszkiwany przez niego garaż, a Jaśmina chowa się przed światem w podmiejskim domu, który odziedziczyła po matce i który staje się jej azylem. W rezultacie wszyscy troje na szczecińskim przedmieściu przeżywają wewnętrzną przemianę: Jonasz pod opieką grupy zajmujących się nim przyjaciół odzyskuje chłopięcą radość życia, a Jaśmina i Miron powoli dojrzewają do miłości, która łączy dwoje samotników, początkowo przekonanych, że wszystko, co najlepsze, mają już za sobą.

Jeszcze inaczej wątek arkadyjski wykorzystuje Szwaja w powieści *Dom na klifie*, gdzie tytułową willę zlokalizowała w Lubinie – miejscowości położonej wśród lasów i jezior Wolińskiego Parku Narodowego. Na dodatek autorka wyposażyła ją w romantyczną przeszłość, bo wg pisarki willa została zbudowana w późnych latach XX minionego wieku przez niemieckiego kapitana Ewalda Weissmüllera dla jego schorowanej żony Hedwig, która w tym miejscu odzyskała zdrowie i urodziła trzech synów. Rodzinną sielankę zniszczyła dopiero II wojna światowa, która doprowadziła do śmierci wszystkich członków rodziny Weissmüllerów. Poniemiecki dom, przejęty przez władze PRL-u, ostatecznie zostaje własnością Bianki Grzybowskiej, ciotecznej babki protagonisty Adama Grzybowskiego, telewizyjnego reportera ze Szczecina, który otrzymuje go w spadku po jej śmierci. W testamencie ciotka-babka stawia jednak dwa warunki: Adam będzie mógł szybko przejąć luksusowy dom, jeśli się ożeni i zorganizuje w nim coś pożytecznego. Gdy o jego problemie dowiaduje się zaprzyjaźniona z nim Zofia Czerwonka, wychowawczyni w państwowym domu dziecka, która marzy o stworzeniu prywatnego domu dziecka, proponuje mu układ: zawarcie formalnego małżeństwa i wspólną realizację jej marzenia. Adam, choć początkowo jest zaskoczony, godzi się na to rozwiązanie, bo jest już zmęczony życiem w stylu Piotrusia Pana. Wkrótce „małżonkowie” razem z czternastoosobową grupą wychowanków Zosi trafiają do domu na klifie, gdzie przeżywające różne traumy dzieci i nastolatki z bidulu doznają wewnętrznej przemiany. Tak samo do roli odpowiedzialnego ojca dojrzewa Adam Grzybowski:

Z nijakim zdziwieniem stwierdził, że wciąż go obserwowanie chłopców, bawi podglądanie, jak szybko przystosowują się do zmian. W pierwszych dniach płatali się po całym domu, obwąchując go niemal jak

psiaki, dotykając przedmiotów i urządzając własne nowe pokoje. W miarę jak do nich docierało, że naprawdę tak już będzie przez najbliższe lata, pozbywali się nieśmiałości w stosunku do Leny (przyjaciółki zmarłej ciotki-babki – przyp. Z.M.), oddychali głębiej, nie zwiedzali już domu, tylko go oswajali. Zaczynali też jego, Adama, obdarzać pewną nieśmiałą sympatią. (...) Nie posuwali się jeszcze do zasypywania go zwierzeniami, ale chętnie wciągali go do rozmów na różne tematy, mniej lub bardziej oderwane.(...) Adam patrzył na to z rozbawieniem i nawet z przyjemnością – coś z entuzjazmu, choć w znacznie skromniejszym zakresie, udzielało się również jemu. Nigdy przedtem nie posądzałby siebie o podobny sentymentalizm³⁴³.

Rozwijając w powieści wątek zbawiennej roli domu, położonego wśród „terapeutycznie” oddziaływającej na ludzi natury, Szwaja nie ogranicza się tylko do tych ogólnych spostrzeżeń, ale opisuje także konkretne przypadki. Wystarczy przywołać choćby wątek Alana, głęboko odczuwającego samotność nastolatka, który odnajduje przyjaciela w Azorze, schorowanym nowofundlandzie rezydującym w domu na klifie. Inny przykład to dręczony przez rówieśników w bidulu i odrzucony przez ojca dwunastolatek Adolf Seta, który na plaży w pobliżu domu na klifie odzyskuje poczucie wiary w siebie, przestaje seplenić i zaskakuje nową rodzinę Zosi i Adama tym, że pięknie śpiewa krystalicznym głosem. Podobnie, również optymistycznie kończą się historie innych wychowanków, którzy w dobrym miejscu i wśród kochających dorosłych także odkrywają nowe zdolności lub mogą spokojnie realizować swoje plany. Zwieńczeniem tych dobrych zmian jest natomiast przemiana relacji między Zofią a Adamem, którzy – po zapewnieniu normalnego życia ich wychowankom – sami dojrzewają do zasadniczej rozmowy:

- No właśnie. Myślałam, że skoro i tak jesteśmy formalnie małżeństwem, to może byśmy im stworzyli rodzinę zastępczą? Maluchom i Ad... Dodkowi. I Grześ... patrz, on wciąż nie, że jego rodzice nie żyją..

- Myślisz o adopcji?

- Rodzina zastępcza to nie to samo, ale...no sama nie wiem.

Adam patrzył na nią badawczo spod czarnych brwi.

- Przemyślmy to, dobrze? A wiesz, ja myślałem jeszcze o czymś innym.

Spojrzała na niego pytająco.

- Jak już tak myślimy i myślimy...myślałaś kiedyś o własnym dziecku?

Gdyby teraz piła kawę, zadławiłaby się z pewnością. Na szczęście nie piła.

- O czym ty mówisz?

- O nas.

- Adam...

- O własnym dziecku, które to dziecko byłoby również moim dzieckiem. Zosieńko, prosiłbym cię o rękę, tylko że przecież prawie od roku jesteśmy małżeństwem... No więc nie wiem, co powiedzieć... chyba tylko

³⁴³ M. Szwaja, *Dom na klifie*, Warszawa 2009, s. 283.

tyle, że nie wiem dokładnie, kiedy to nastąpiło, ale cię pokochałem. I chciałbym, żebyś ty mnie też pokochała.

- Nie żartuj...

- Nie żartuję. Sądzisz, że mógłbym żartować w ten sposób?

- No bo ja cię dawno kocham. Jak ci się oświadczyłam, to już wtedy...

- O cholera...³⁴⁴.

Choć wyznanie miłosne w ostatniej scenie powieściowej fabuły dla czytelnika nie jest zaskoczeniem, bo takiego zakończenia – jak w filmowych komediach romantycznych – spodziewa się od momentu zawiązania akcji, to w powieściowej strukturze jest ono także właściwie koniecznym zwieńczeniem arkadyjskiej formuły budowy świata przedstawionego. Przenosiny do lepszego świata oznaczają bowiem odwrócenie wektorów i wartości. W powieści *Dom na klifie* widać to wyraźnie: w wielkim mieście panuje zło, a źli ludzie dręczą innych, ale w arkadyjskim azylu, którym staje się stary dom zbudowany z miłości i wypełniony śladami kochającej się rodziny, wygrywiają dobrzy ludzie, którzy tworzą także dobre życie dla innych. Nic więc dziwnego, że dobrą protagonistkę, walczącą ze złem i dążącą do stworzenia szczęśliwego świata dla innych, w końcu – jak to się dzieje w baśniach – spotyka nagroda. Jest nią miłość, a właściwie długo oczekiwane wyznanie wybrańca, trochę księcia z bajki, który wyszedł z telewizora i dostrzegł księżniczkę w zwykłej, trochę zaniedbanej (nadwaga) dziewczynie z dobrym sercem.

Podobne zasady zdają się określać reguły budowy świata przedstawionego w powieści *Stateczna i postrzelona*, w której główne bohaterki – Emilia Siergiej i Ludwika Kiszczyńska – decydują się na ucieczkę ze Szczecina, zachodniopomorskiej metropolii, obu protagonistkom kojarzącej się z koszmarem. Pozornie szczęśliwa panna Emilia pewnego dnia odkrywa bowiem, że była luksusową utrzymanką gangstera, który odgrywał przed nią człowieka sukcesu, a panna Ludwika, pracownica miejscowego muzeum, postanawia wyzwolić się spod władzy niszczącego ją dyrektora. Obydwie znajdują nowe miejsce do życia we wsi Marysin w Karkonoszach, w poniemieckim dworku, który z trudem utrzymuje wdowa po przedwojennym Rotmistrzu, zapalonym hodowcy i znawcy koni. Jadą tam z grupą przyjaciół Ludwiki z czasów studenckich, gdy Rotmistrz zaszczeplił w nich miłość do koni. Teraz wspólnie postanawiają osiąść w dawnym dworku i zacząć w nim nowe życie. Choć pozornie mają niewiele, to dzięki pomysłowości, przedsiębiorczości i pozytywnemu stosunkowi do ludzi dość szybko przekształcają upadający dworek w prężny ośrodek agroturystyczny, który nie tylko daje grupie przyjaciół zarobić na życie, ale

³⁴⁴ Tamże, s. 363-364.

wkrótce staje się miejscem, gdzie rozkwitają ich talenty, a ludzie stają się lepsi i znajdują porozumienie nawet z dawnymi, niemieckimi właścicielami dworku. Jako leitmotiv w powieści kilkakrotnie powraca postać gangstera Kałacha, który stanowi zagrożenie dla arkadyjskiego życia mieszkańców Marysina, ale ostatecznie spotyka go zasłużona kara, a główne bohaterki w nagrodę za wytrwałość i odwagę odnajdują na swojej drodze wymarzonych i oddanych im partnerów.

Oczywiście znowu ujawniają się tu mechanizmy uproszczeń i idealizacji, które są charakterystyczne dla literatury popularnej, ale dzięki temu powiązanie arkadyjskości z baśniowością pozwala autorce zbudować opowieść, która może mieć walor terapeutyczny dla czytelnika spragnionego optymistycznej wizji świata. Jednocześnie powieściowe fabuły zawierają również przekaz dydaktyczny, bo udowadniają tezę, że jeśli wykażemy się determinacją i zdecydowaniem, to możemy zmienić własne i innych życie na lepsze, a wtedy spotka nas nagroda za podjęty wysiłek. O ile badacze zgadzają się, że mity i typowe baśnie przemawiają do nas językiem symboli reprezentujących treści nieświadome³⁴⁵, to w przypadku powieści z nurtu nowego sentymentalizmu – poza rozrywką i relaksem - najważniejsze wydaje się emocjonalne wsparcie, jakie czytelnikom daje optymistyczna historia z życia, która na pozór jest osadzona w realnym doświadczeniu, choć kierunek przemian, jakie zachodzą w relacjach między bohaterami, jest z góry wyznaczony i ma służyć pocrzepieniu serc czytelników – zwykłych ludzi, zmagających się także z trudnościami codzienności i przeciwnościami losu.

³⁴⁵ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t.1, Warszawa 1985, s. 88.

ROZDZIAŁ 8.

MIĘDZY BAJKOROMANSEM A SAGĄ

Choć intensywnie rozwijający się po 1989 roku nurt popularnych powieści dla kobiet wciąż wywołuje spore zainteresowanie krytyków i recenzentów, to stosunkowo mało miejsca poświęcają oni refleksji dotyczącej problematyki gatunkowej tekstów³⁴⁶, które najczęściej – kolokwialnie i zarazem deprecjonująco – nazywane bywają „czytadłami” lub „literaturą dla kucharek”. Z pozycji krytyki feministycznej o deprecjonujących wypowiedziach recenzentów dotyczących powieści pisanych przez kobiety latach 90. pisała Kazimiera Szczuka:

Opór krytycznoliterackiego establishmentu i trwałość seksistowskich stereotypów na pewno odegrały w tym swoją rolę. Z perspektywy czasu widać jednak, że pacyfikowanie ambitnych, feminizujących pisarek przez szowinistycznych starszych panów i dziarskich chłopców miało charakter rytualny. Było rodzajem hałaśliwego spektaklu dominacji, strzelaniem na postrach. Rzeczy istotne działy się gdzie indziej, z dala od sceny, tam gdzie bezszelestnie pracowała niewidzialna ręka rynku. Tam właśnie „kobiece doświadczenie”, „kobieca odmienność”, „kobiece potrzeby”, słowem – odpolityczniona kulturowa różnica płci, zostały rozpoznane, sformatowane i należycie wycenione. W ciągu kilku lat w każdym wydawnictwie powstały tzw. babskie serie: „z miotłą”, „owocowa” i inne³⁴⁷.

Pod tym względem niewiele się zmieniło od czasów dwudziestolecia międzywojennego, kiedy krytycy głównie atakowali styl i zawartość tematyczną kobiecych powieści³⁴⁸. Mimo to w zalewie rozmaitych wypowiedzi towarzyszących wydawniczym premierom kolejnych powieści można znaleźć i takie, które podsuwają ciekawe pomysły na temat ich kwalifikacji gatunkowej. Warto im się przyjrzeć, bo – jak sądzę – klasyfikacja

³⁴⁶ Pierwotna wersja tego rozdziału została opublikowana jako tekst pokonferencyjny. Patrz: Z. Marecki: *Między bajkoromansem a sagą. Problemy gatunkowe współczesnych „czytadel” dla kobiet w Polsce*, [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka, Z. Chojnowski, Olsztyn 2014, s. 140-155.

³⁴⁷ Patrz: K. Szczuka, *Rewolucja jest kobietą*, www.polityka.pl/kultura/276030,1,rewolucja-jest-kobieta.read[dostęp:8 grudnia 2008).

³⁴⁸ Interesująco spór o powieść kobiecą w dwudziestolecium międzywojennym, który rozegrał się w 1928 na łamach „Wiadomości Literackich”, zrekonstruowała Joanna Krajewska, odtwarzając jego przebieg i stanowiska oponentów, zwłaszcza Ireny Krzywickiej, Marii Kuncewiczowej i Antoniego Słonimskiego. Patrz: J. Krajewska, *Jazgot niewieści i męskie kasztele. Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestolecium Międzywojennym*, Poznań 2010. Natomiast w perspektywie ostatnich 150 lat ten sam problem referuje Agnieszka Mrozik, analizując język krytyków literackich piszących o kobietach-autorkach i literaturze kobiecej. Patrz: A. Mrozik: *Feminokracja? Recepcja polskiej prozy kobiecej po 1989 roku*, [w:] *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje. Czy potrzeba nowej definicji?*, red. E. Ziętek-Maciejczyk, P. Cieliczka, Warszawa 2006, s. 93-107.

gatunkowa interesujących nas powieści nie jest bezdyskusyjna i wymaga uwzględnienia co najmniej kilku punktów widzenia.

8.1. Rynkowa nowość: powieść terapeutyczna

Wydaje się, że należy rozpocząć od tropu, który wskazała Małgorzata Kalicińska, autorka *Domu nad rozlewiskiem*. To ona – jak już wcześniej wspomniałem – jako jedyna spośród autorek z nurtu nowego sentymentalizmu w odniesieniu do swojej debiutanckiej posłużyła się terminem „powieść terapeutyczna”. Warto w tym miejscu zauważyć, że nie stanowił on odwołania do mocno utrwalonej w refleksji krytycznej terminologii genealogicznej. Jest on przede wszystkim wyrazem samoświadomości autorki i opisem celu, jakim się kierowała, pracując nad debiutancką powieścią. Jednocześnie autorska kwalifikacja sytuuje ją od razu w kręgu literatury popularnej, bo właśnie ona – jak zauważył Umberto Eco – stanowi dla czytelnika rodzaj emocjonalnej kompensacji³⁴⁹. Zdaniem włoskiego badacza ten typ beletrystyki co prawda nie rozwiązuje problemów czytelnika, ale daje mu chwilę oddechu i możliwość zanurzenia się na czas lektury w świecie wyobraźni, co w praktyce jest rodzajem eskapizmu. Refleksja Kalicińskiej wskazuje również, że pisarka zdaje się zgadzać z przypisaną jej etykietą, która już nieco wcześniej pojawiła się w refleksji krytycznej. Ten typ kwalifikacji gatunkowej zapoczątkowała bowiem Justyna Sobolewska, recenzentka tygodnika „Polityka”, gdy w artykule *Plaster z czytadła* skonstruowała: „W polskiej literaturze kobiecej króluje powieść terapeutyczna. Saga Małgorzaty Kalicińskiej jest najlepszym przykładem tego nurtu”³⁵⁰.

Zdaniem krytyczki mamy do czynienia już nie z jedną powieścią terapeutyczną, ale z rozwiniętym nurtem literackim i wyłonieniem się jego liderki. Jednocześnie Sobolewska interesująco charakteryzuje podstawowe cechy powieści terapeutycznych:

Przez ostatnie lata nurt kobiecych czytań bardzo się w Polsce rozwinął, nie kopiuje wzorów zachodnich, ale ma własne odmiany. Króluje u nas nie tyle harlequin, co powieść terapeutyczna, pokazująca, jak kobieta radzi sobie w trudnych warunkach [...] Schemat romansowy: utrata mężczyzny – perypetie – odnalezienie księcia mocno się komplikuje, ale Kalicińska odniosła sukces przede wszystkim dlatego, że pojawiła się nowa jakość – azyl, dom na Mazurach, gdzie kultuwuje się polskie tradycje, piecze domowy chleb na słoninie, lepi pierogi, smaży konfitury i gdzie kobiety po przejściach wreszcie czują się dobrze³⁵¹.

³⁴⁹ Patrz: U. Eco, *Superman w literaturze popularnej: powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przekł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.

³⁵⁰ J. Sobolewska, *Plaster z czytadła*, „Polityka” 2009, nr 28, s. 57.

³⁵¹ Tamże, s. 56.

Krytyczka trafnie wskazuje, że polskie powieści terapeutyczne w znacznym stopniu służą do opisu procesu życiowej terapii, jaką przechodzą ich bohaterki. W jakimś sensie wspomniane teksty stają się więc zbeletryzowanymi poradnikami psychologicznymi, które dają czytelniczkom powierzchownie atrakcyjną, choć - nie ukrywajmy - uproszczoną, odpowiedź na pytanie, jak dobrze żyć.

Z tego powodu punktem wyjścia większość powieści z omawianego nurtu jest sytuacja rozpadu życiowej strategii bohaterki, w trakcie której staje ona na rozdrożu i musi wybrać, jak ułożyć sobie na nowo życie. W takiej sytuacji bohaterki przeważnie wyruszają w świat, aby w nowym otoczeniu znaleźć przyjazne siedlisko i wsparcie innych. Na koniec również zwykle odkrywają nową miłość, a szczęśliwe rozwiązanie wieńczy fabularne perypetie. Narracja, prowadzona najczęściej w pierwszej osobie, służy nie tylko intymnemu relacjonowaniu przebiegu akcji, ale także obrazuje proces przemiany bohaterki wskutek jej przemyśleń i spotkań z innymi ludźmi.

Powieści z nurtu nowego sentymentalizmu generalnie odwołują się do wzorca tradycyjnej powieści realistycznej, bo – jak już wielokrotnie stwierdzano – tego typu utwory zwykle z jednej strony wykorzystują utrwalone w społecznej świadomości schematy, stereotypy i toposy literackie³⁵², a z drugiej – w pewnym stopniu je także modyfikują, głównie poprzez łączenie różnych konwencji gatunkowych. Tak powstają powieściowe hybrydy, zespalające najczęściej – choć nie tylko – cechy uproszczonej powieści realistycznej ze schematem popularnego romansu³⁵³.

Swoisty prototyp tego rodzaju powieści, do którego – jak już wspominałem w rozdziale dotyczącym Krystyny Nepomuckiej – zdają się odwoływać współczesne pisarki, już w czasach PRL-u stworzyła autorka sześciotomowej sagi o dziejach dziewczyny z warszawskiego Powiśla i jej powikłanym romansie ze zwariowanym Busiem. Jeśli przyjrzymy się jej głębszej strukturze, fabularny schemat tej historii przypomina dzieje baśniowego Brzydkiego Kaczątka. Bohaterka Nepomuckiej – początkowo naiwna

³⁵² Szerzej w tym kontekście na temat cech powieści popularnych pisała m.in. Anna Martuszevska, analizując jej powiązania z mitami i baśniami. Patrz: A. Martuszevska, *Gra fal, [w:] tejże, Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 123-137.

³⁵³ Na marginesie warto zauważyć, że gatunkowe hybrydy nie są specjalnością jedynie współczesnych polskich pisarek, które zajmują się problematyką obyczajową. Podobne cechy pisanych przez kobiety powieści dostrzegła także Grażyna Lasoń-Kochańska, analizując głównie anglojęzyczne odmiany kobiecej prozy fantastycznej. Wg niej „(...) rozprężenie formy powoduje, że niejednokrotnie nie wiadomo, czy mamy do czynienia z baśnią, fantazy, czy jakimś innym rodzajem fantastyki, wykorzystującej schematy powieści rozwojowej”. Badaczka tej cechy kobiecej prozy fantastycznej nie traktuje jej jednak jako wady. Przeciwnie, twierdzi, że „(...) podnosi to wartość lektury, zwłaszcza, że najważniejszy – tak dla czytelniczki, jak dla autorki – staje się sam akt kobiecego opowiadania, rodzący jouissance tekstu”. Patrz: G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008, s. 9.

nastolatka – zostaje wykorzystana, poniżona i odrzucona. Przemiana fizyczna i duchowa „dziecka” – jak nazywana była przez najbliższych bohaterka sagi - dokonuje się w ciągu półwiecza. Dzięki przywołaniu schematu fabularnego Brzydkiego Kaczątka cykl Nepomuckiej, który w pewnym stopniu kontynuuje tradycje międzywojennej powieści rozwojowej³⁵⁴, wydaje się przede wszystkim uwypuklać problem społecznego i psychicznego dojrzewania kobiety, która dorasta do samodzielności i uświadamia sobie, że ma prawo decydować o własnym życiu i realizować się zgodnie z własnymi potrzebami, a nie oczekiwaniami jej otoczenia.

W tym kontekście interesujący nas nurt literacki rzeczywiście – choć w sensie metaforycznym i uproszczonym – pełni funkcję terapeutyczną. Jednak – jak sędzę - nie tylko podnosi na duchu i daje nadzieję czytelniczkom, ale jednocześnie pomaga im w procesie socjalizacji w zmieniającej się rzeczywistości, pokazując wzorce dochodzenia do indywidualnego sukcesu. Być może właśnie ta cecha omawianego nurtu literackiego powoduje, że cieszy się on dużym zainteresowaniem czytelniczek, które w popularnych powieściach szukają nie tylko rozrywki, odskoczni od szarej codzienności, ale może i podświadomie postrzegają je jako duchowe przewodniczki i nauczycielki życia, tym bardziej że zostały napisane przez kobiety, którym ostatecznie udało się odnieść życiowy i zawodowy sukces, a niekiedy – poprzez wprost pisane poradniki – aspirują one do roli swoistych przewodniczek życiowych³⁵⁵. Pamiętać jednak trzeba, że omawiane powieści – jak wyjaśnia psycholożka i psychoterapeutka Zofia Milska-Wrzościńska³⁵⁶ – nie są literackim zapisem procesu klasycznej psychoterapii, którą przechodzą bohaterki, choć i ten wątek pojawia się na ich łamach. Możemy go obserwować choćby na kartach *Lilki Małgorzaty Kalicińskiej*, gdzie Marianna, powieściowa protagonistka korzysta z terapeutycznego wsparcia koleżanki-psycholożki. Zdaniem psychoterapeutki powieściowy obraz tego procesu, który prezentuje Kalicińska, nie ma nic wspólnego z zawodową terapią. Wg niej ta powieść jest raczej przykładem „literatury pocieszenia”, czyli książek

³⁵⁴ Patrz: B. Hadaczek, *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 1985.

³⁵⁵ Tak można odbierać choćby wspólną książkę Katarzyny Grocholi i Andrzeja Wiśniewskiego pt. *Związki i rozwiązki miłosne. Gry i zabawy małżeńskie*, w której na przeszło 500 stronach pisarka oraz znany psychoterapeuta i filozof dyskutują o tym, co się dzieje między ludźmi i jak można próbować poznać lepiej swojego partnera. Przy okazji udzielają wielu porad na temat tego, jak sprawić, aby związek między dwojgiem była dla nich obojga satysfakcjonujący. Patrz; K. Grochola, A. Wiśniewski, *Związki i rozwiązki miłosne. Gry i zabawy małżeńskie*, Kraków 2016.

³⁵⁶ Odwołuję się tu do jej wypowiedzi z dyskusji prowadzonego w 2012 roku przez Krzysztofa Vargę na portalu Ninatka. Patrz: K.Varga, *Literatura pocieszenia, psychoterapia literacka*, <http://ninateka.pl/film/literatura-pocieszenia-psychoterapia-literacka-bitwa-o-literature> (dostęp : październik 2012)

skierowanych przede wszystkim do kobiet, które mają na celu podniesienie czytelników na duchu i przekazanie im różnych uproszczonych recept życiowych.

Podobnie przyczyny wydawniczego i czytelniczego sukcesu popularnych powieści dla kobiet opisuje Agnieszka Mrozik, gdy w swojej rekonstrukcji kobiecości w polskiej literaturze popularnej po 1989 roku stwierdza, że o ich ogromnej popularności zdecydowała: „Bliskość przeżyć powieściowych bohaterek - przeżyć wyrastających często z doświadczeń autorek prozy popularnej - i odbiorczyń, szukających wzorców choćby częściowej identyfikacji³⁵⁷”.

Popularne powieści dla kobiet zdają się zatem wpisywać się w krąg wszechobecnej kultury poradników, które poprzez różne media przynoszą nie tylko życiowe porady, ale także oferują wzorce zachowań, pozwalające się czytelniczkom z nimi identyfikować.

Według Ewy Illoouz, której poglądy w kwestii roli współczesnego dyskursu terapeutycznego omawia Agnieszka Mrozik, jego sedno tkwi „w zaleceniu, by nad związkami z bliskimi ludźmi pracować równie ciężko i długo jak nad sobą”³⁵⁸. Bez wątplenia zatem u podstaw przesłania współczesnych, polskich powieści terapeutycznych tkwią przenoszone po 1989 roku na polski grunt założenia liberalnego indywidualizmu, którego spełnieniem są tak ważne cele jak indywidualny sukces, samorealizacja i dobre związki z innymi ludźmi³⁵⁹.

W rezultacie większość polskich, popularnych powieści dla kobiet – jak trafnie pisze Agnieszka Mrozik – „Potwierdza głęboką tęsknotę Polaków za normalnością – tradycyjnym podziałem ról społecznych – i jest wyrazem lęku przed zmianą”³⁶⁰. Trudno się nie zgodzić z jej konstatacją, że te teksty często „to nic innego jak tradycyjne polskie wartości sprzedawane w modnym (zachodnim) opakowaniu”³⁶¹.

8.2. W kręgu bajkoromansu

Na inny aspekt problematyki genealogicznej, związanej z popularnymi powieściami dla kobiet zwróciła uwagę Kazimiera Szczuka. Według niej w tym nurcie powieściowym króluje bajkoromans, którego królową jest Katarzyna Grochola³⁶².

³⁵⁷ A. Mrozik, *Bridget Jones znad Wisły. (Re)konstrukcja kobiecości w polskiej literaturze popularnej po 1989*, [w]: tejsze, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 244.

³⁵⁸ Tamże, s. 266.

³⁵⁹ Patrz: A. Markwart, *Nowożytnie i współczesne spojrzenia na indywidualizm. Przegląd wybranych koncepcji*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne” 2012, nr 1, s. 33-49.

³⁶⁰ A. Mrozik, *Bridget Jones znad Wisły*, s. 246.

³⁶¹ Tamże, s.261.

³⁶² Patrz: K. Bielas: *Kobiece pióro*, „Wysokie Obcasy” 2006, nr 18, s. 11-12.

Badaczka przekonuje, że takie powieści zawsze opowiadają podobną historię, w której kobieta rozstaje się z dotychczasowym partnerem, a to zmusza ją do działania.

I rzeczywiście autorki tych powieści często pokazują swoje bohaterki na życiowym rozdrożu. Wówczas muszą dokonać wyboru, jak chcą żyć, a potem udowodnić sobie i światu, że ich decyzja była właściwa. Z tego względu fabuła najczęściej pokazuje, jak dochodzi do ich wewnętrznej przemiany. Zwykle zgodnie z popularnymi w romansach schematami fabularnymi Brzydkiego Kaczątka, Kopciuszka czy Pięknej i Bestii, przy czym ten ostatni model baśniowy dotyczy głównie tekstów, które opowiadają o erotycznym dojrzewaniu młodych kobiet i ich pierwszych związkach z mężczyznami³⁶³. Zdarza się jednak, że i powieści oparte na schemacie opowieści o Brzydkim Kaczątku zawierają sugestie, że proces przemiany bohaterki zainicjował jej pozamałżeński romans. Wprost wyznaje to choćby Małgorzata z *Domu nad rozlewiskiem*, rozmyślając nad skutkami seksualnych uniesień z kolegą z pracy:

Przepoczwarzyłam się. Grzesiek dał mi wiarę w siebie większą niż miałam. Obudził we mnie całą moc, wartość, świadomość. Dzięki niemu nie bałam się siebie, swoich nowych pragnień. Zaczęłam widzieć się ostrzej, rozmawiać z własnym „ja”. Nie czułam się już seksualną kaleką, a to w niewytłumaczalny sposób dodało mi pewności siebie i siłę. Zaczęłam myśleć wreszcie, co mam do zrobienia, powiedzenia, zreperowania. Tak, jakbym stanęła nagle przed lustrem i zobaczyła się taką, jaką jestem Naprawdę. Kiedyś, teraz i w przyszłości.³⁶⁴

Trzeba jednak zwrócić uwagę i na inną właściwość współczesnych polskich bajkoromansów. Ich kolejnym wspólnym mianownikiem jest pewna umowność kreowanej rzeczywistości. Choć powieściowa akcja zwykle osadzona jest we współczesności, to jej ramy czasowe nie są precyzyjnie określone. Nie znajdziemy w nich dokładnych informacji o konkretnych latach i miesiącach³⁶⁵. Kontekst historyczny jest ograniczony do minimum, a bohaterowie działają głównie w sferze prywatnej. W tym kontekście tytuł *Teren prywatny*, jaki nadała swojej powieści Kosmowska, wydaje się znaczący, bo wyznacza obszar, w którym poruszają się bohaterowie popularnych powieści dla kobiet. To nie są obywatele państwa czy gminy, ale członkowie rodzin, a czasami także pracownicy, jeśli problemy w pracy wpływają na ich sytuację rodzinną i relacje z najbliższymi. W rezultacie

³⁶³ Szerzej na ten temat pisze Anna Martuszevska, omawiając schemat Pięknej i Bestii w powieściach XVIII–XIX wieku, który przetrwał do naszych czasów. Patrz: A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 31-40.

³⁶⁴ M. Kalicińska, *Dom nad rozlewiskiem*, Poznań 2006, s. 46.

³⁶⁵ Wyjątkiem jest *Zupa z ryby Fugu*, powieść Moniki Szwai, gdzie początek akcji jest jasno określony. Było to wczesną wiosną 2004 roku, podczas uroczystego śniadania wielkanocnego.

czas akcji staje się umowny, a powieść przekształca się w rodzaj bajki dla dorosłych, opartej na historii z życia wziętej.

Tak samo umownie traktowana wydaje się kwestia miejsca akcji. Zarówno u Grocholi, jak i u Kalicińskiej fabuła obu ich cykli powieściowych początkowo osadzona jest w Warszawie, ale nie znajdziemy tam epickich opisów współczesnej metropolii. Autorki nie nawiązują do tradycji Bolesława Prusa. Dla nich Warszawa jest tylko symbolem miasta-molochu, w którym trwa walka o przetrwanie i nie można znaleźć osobistego szczęścia. Dlatego bohaterki szukają nowego azylu – na arkadyjskiej wsi lub prowincji. Motywem wspólnym staje się więc ucieczka do lepszego świata, w którym już się znajduje lub można zbudować położone blisko natury schronienie, oferujące bardziej naturalne i prostolinijne stosunki międzyludzkie.

Aby to optymistyczne spełnienie było możliwe, autorki wyraźnie ułatwiają życie swoim protagonistkom, wprowadzając w ich świat szereg uproszczeń. W rezultacie powieściowe bohaterki praktycznie zawsze dysponują oszczędnościami, otrzymują spadek lub nowe zlecenia, mogą liczyć na finansową pomoc najbliższych lub wsparcie rozmaitych pomocników, którzy – podobnie jak to się dzieje w baśniach – pojawiają się na ich drodze, ratując je z życiowych opresji. Działają więc w kręgu dobrych i sprzyjających im ludzi. To zaś powoduje, że mimo przeżywanego kryzysu i załamania psychicznego, stosunkowo szybko odnajdują nową drogę życia, na której pojawia się także nowy partner – pocieszyciel, kochanek, a w przeszłości prawdopodobnie mąż.

Bohaterki popularnych powieści dla kobiet, choć pozornie są typowymi kobietami z sąsiedztwa, to jednak wydają się lepsze, silniejsze, odważniejsze i bardziej pomysłowe, a zarazem otwarte na otoczenie i nowe rozwiązania. W jakimś sensie wydają się jakby mitologicznymi heroskami wśród zwykłych ludzi, ukształtowanymi wedle feministycznego wzorca kobiety zaradnej, samodzielnej i przedsiębiorczej, a mimo to nadal pozostają czułe, wrażliwe i spragnione głębszych uczuć. Tak stają się wcieleniami ideału współczesnej kobiecości, łączącego sprzeczne cechy, co w codziennym życiu bywa trudne do zrealizowania i stanowi psychiczne wyzwanie dla wielu czytelniczek, szukających wskazówek jak mu sprostać³⁶⁶. Omawiane tu powieści zdają się więc pokazywać, że ten ideał, mimo wielu przeciwności i przeszkód, można jednak osiągnąć.

³⁶⁶ O wzorcu „kobiet nowego typu” we współczesnej kulturze popularnej w Polsce na podstawie analizy wybranych kolorowych magazynów kobiecych pisze Beata Łaciak, dostrzegając sprzeczne oczekiwania wobec kobiet. Patrz: B. Łaciak, *Wzór osoby współczesnej Polki*, [w:] *Co to znaczy być kobietą w Polsce?*, red. A. Titkow, H. Domański, Warszawa 1995, s. 233-244.

Dlatego bajkoromanse w naturalny sposób stają się powieściami dydaktycznymi³⁶⁷, bo służą stabilizacji i wzmacnianiu społecznych stereotypów dotyczących zarówno kobiet, jak i mężczyzn³⁶⁸.

8.3. Saga, czyli sposób na komercyjny sukces

Sukces komercyjny i czytelniczy na polskim rynku wydawniczym części powieści z omawianego nurtu literackiego spowodował, że związane z nim autorki i wydawcy zaczęli poszukiwać nowych rozwiązań, które mogłyby go przedłużyć i przynieść dodatkowe dochody. Stąd nie dziwi, że najnowsze powieści interesujących na pisarek są coraz obszerniejsze. Na przykład pierwsze wydanie *Nigdy w życiu* Grocholi z 2001 roku liczyło 304 strony, a już jej *Kryształowy anioł* z 2009 roku ma 539 stron. Natomiast *Houston, mamy problem* z 2012 roku to opowieść zamknięta na przeszło 600 stronach. Jak się okazuje, nie jest to zjawisko jednostkowe i tylko krajowe. Jego badacze uważają, że może być skutkiem wprowadzania na rynek e-booków, w których objętość książki nie ma znaczenia, ale także chęcią sprzedaży powieści jako utworu, za który można uzyskać wyższą cenę. W swojej ciekawej analizie z 2015 roku Robert Drózd³⁶⁹ przywołuje wyniki angielskiego badania, które 14 grudnia 2015 roku upubliczniono na stronach „The Guardian”. Wynika z niego, że książki, które czytamy, stają się coraz obszerniejsze. Porównano długości 2500 książek z listy angielskojęzycznych bestsellerów z „New York Timesa” i najczęściej dyskutowane na portalu Google. Okazało się, że średnia długość książki wynosiła w 1999 roku 320 stron, a w 2014 roku - już 400 stron. To wzrost o 25 proc. James Finlayson, który badanie przeprowadził, ocenia jako efekt przejścia na formę cyfrową publikacji. Wg niego gruba książka papierowa w księgarni odstrasza, a jeśli kupujemy ją w formie e-booka, to nie zwracamy uwagi na wielkość. Z kolei Clare Alexander, angielski agent literacki uważa, że zwiększenie objętości książek jest efektem zmiany kulturowej. Jego zdaniem ludzie, którzy wciąż czytają powieści, sięgają

³⁶⁷ Naturalny dydaktyzm powieści popularnej wprowadza „samo przywołanie utartych schematów i odwiecznych archetypów oraz wiążącego się z nimi takiego widzenia świata, który odpowiada masowemu czytelnikowi i utwierdza go w jego racjach”. Precyzyjnie charakteryzuje go A. Martuszczyńska, *Ta trzecia*, s. 23.

³⁶⁸ Na ten aspekt oddziaływania literatury popularnej poprzez umacnianie społecznych stereotypów zwraca uwagę Kamila Budrowska, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000, s. 6-9.

³⁶⁹ Patrz: R. Drózd: *Czytamy książki dłuższe o 25 % niż 25 lat temu. To wszystko przez e-booki?*, <http://swiatczytnikow.pl/czytamy-ksiazki-dluzsze-o-25-niz-15-lat-temu-to-wszystko-przez-e-booki/#comments> (dostęp: 15 grudnia 2015).

po głęboką i wciągającą narrację – jako odtrutkę na „skrawki informacji”, które oferuje na przykład Google.

Wzrastają też objętości książek nagradzanych. Pięć pierwszych książek, które zdobyły prestiżową nagrodę Bookera w latach 70. miało średnio 300 stron. Pięć ostatnich – średnio 520 stron. Tak samo wzrasta objętość książek nagradzanych w Polsce. Czterech ostatnich laureatów NIKE to: 2015 – *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk - 912 stron; 2014 – *Zajeżdźmy kobyłę historii* Karola Modzelewskiego - 456 stron; 2013 – *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator – 524 strony; 2012 – *Książka twarzy* Marka Bieńczyka to 448 stron. Natomiast polscy księgarze twierdzą, że wydawcy dążą do wydawania na papierze coraz obszerniejszych powieści, bo wtedy mogą zażądać za nie wyższą cenę, zwłaszcza gdy powieść napisał popularny autor.

Inną formułę przyciągania i podtrzymywania uwagi czytelnika stosują niektóre z pisarek, które swoje powieści wydają we własnych wydawnictwach. Na przykład Monika Szwaja wykorzystywała rodzaj intertekstualności: świadomie wprowadzała tych samych bohaterów do różnych powieści, przy czym w jednych byli oni postaciami drugoplanowymi, a w innych głównymi bohaterami. W ten sposób autorka podtrzymuje ciekawość czytelników, którzy w kolejnych powieściach mogą sprawdzić, jak potoczyły się dalsze dzieje postaci już im bliskich³⁷⁰.

8.4. Popularne cykle i sagi

Na początku XXI wieku w nurcie literackim, który nazwaliśmy nowym sentymentalizmem, rozwinęło się także jeszcze inne zjawisko: cykle i sagi powieściowe, pisane przez kobiety, dla kobiet i z kobietami jako ich głównymi bohaterkami. Choć obydwa terminy często bywają używane wymiennie, to jednak oznaczają nieco odmienne zjawiska literackie. Wspomniane terminy w nurcie polskich powieści neosentymentalnych odnoszą się bowiem do nieco odmiennych utworów wielotomowych. Cykl powieściowy - jak ten Katarzyny Grocholi o Judycie, warszawskiej dziennikarce - prezentuje bowiem zwykle kilka etapów historii głównej bohaterki w kontekście jej najbliższych i grona przyjaciół, a autorki popularnych sag – np. Małgorzata Kalicińska w opowieściach z mazurskiego rozlewiska - pokazują natomiast dzieje całej rodziny protagonistki na

³⁷⁰ Np. Mirandę Wiesiołek czytelnik poznaje w *Zupie z ryby Fugu* w roli surogatki, gdzie jest jedną z głównych bohaterek. Jej dalsze dzieje Szwaja wplata w fabułę *Anioła w kapeluszu*. Tam odgrywa rolę postaci wspomagającej bohaterkę głównego wątku. Wydaje się, że tym sposobem autorka na gruncie powieści obyczajowej wykorzystuje rozwiązania walterscottowskie.

przestrzeni kilku pokoleń, niekiedy czyniąc także w kolejnych jej częściach narratorkami inne kobiety, co pozwala im zmieniać perspektywę i budować retrospektywy dotyczące wydarzeń już raz opowiedzianych.

Popularne sagi jednak nie nawiązują do średniowiecznych opowieści o rycerskich czynach. Gatunkowo są raczej współczesną odmianą popularnej wersji sag epickich, które rozwijano w XIX i XX wieku w Anglii, gdy tworzono opowieści osnute wokół dziejów rodziny. Najwybitniejszym, angielskim przykładem tego nurtu jest *Saga rodu Forsythe'ów* Johna Galsworthy'ego, a w Polsce - *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej.

Jak się wydaje, na grunt powieści popularnej w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce formułę powieściowego cyklu przeniosła natomiast Pola Gojawiczyńska, publikując warszawską dylogię: *Dziewczęta z Nowolipek* oraz *Rajską jabłoń*³⁷¹. W czasach PRL-u – jak już wspomniano wcześniej – ten nurt kontynuowała Krystyna Nepomucka, autorka sześciotomowego cyklu o małżeństwie niedoskonałym.

Refleksja teoretyczna dotycząca cykli literackich w Polsce nie ma jeszcze zbyt bogatej literatury. Obecnie dotyczy głównie strategii odróżniających powieść od cykli opowiadań i nowel. Natomiast cechy charakterystyczne współczesnego cyklu powieściowego w nurcie literatury popularnej dla kobiet wymagają dopiero zbadania, choć Krystyna Jankowska³⁷² wskazuje, że od czasu dwudziestolecia międzywojennego w tworzeniu cyklu opowiadań wykorzystuje się takie ich sposoby wiązania jak chronologiczny układ zdarzeń czy grę tytułami. Wydaje się, że te same chwytły stosują autorki współczesnych cykli i sag powieściowych.

O ile jednak powieściowe sagi, reprezentujące literaturę „wysoką”, z założenia opowiadały historię kilku pokoleń jednej rodziny, to sagi popularne na ogół są rezultatem rynkowo-czytelniczego sukcesu debiutu autorki. Tak było choćby z *Domem nad rozlewiskiem*, opublikowaną w 2006 roku debiutancką powieścią Małgorzaty Kalicińskiej. Gdy się okazało, że sprzedano ją – w olbrzymim jak na polskie uwarunkowania - nakładzie 130 tysięcy egzemplarzy, wydawca – poznańskie wydawnictwo Zysk i spółka – podpisał z autorką umowę na dwa kolejne tomy opowieści o Małgorzacie Jantar oraz losach najbliższych jej kobiet – matki, babki i córki. W efekcie powstała trylogia, na którą ponadto składają się *Powroty nad rozlewisko*, poświęcony wcześniejszym dziejom Basi i Broni, matki i babci głównej bohaterki, a także *Miłość nad rozlewiskiem*, czyli kontynuacja

³⁷¹ Patrz: M. Stieblin-Kamiński, *Ze świata sag*, przeł. J. Litwiniuk, Warszawa 1982 oraz L. Elektorowicz. *Słowo wstępne*, [w:] J. Galsworthy, *Karawana*, tłum. W. Kragen, I. Czermakowa, Poznań 1963, s. 3-23.

³⁷² Patrz: K. Jankowska, *Wstęp*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jankowska, B. Olech i K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 3-16.

Domu nad rozlewiskiem, opowiadająca o małej stabilizacji Małgorzaty oraz życiu uczuciowym córki Marysi i jej przyjaciółki Pauli.

W wielu recenzjach czytelników i zawodowych krytyków tę trylogię słusznie nazwano sagą mazurską, bo znacząca część akcji składających się na nią powieści toczy się na Mazurach. Wszystkie dotyczą dziejów jednej rodziny, a punktem centralnym opisywanej przestrzeni jest rozlewisko, obok którego znajduje się stary dom, głównie siedlisko rodzinne. Autorka i wydawca zadbali także o to, aby tytuły poszczególnych części stanowiły wariacje frazeologiczne ze słowem rozlewisko, a wspólna szata graficzna całej trylogii spowodowała, że chyba nie wszyscy jej czytelnicy zauważyli, iż powstała jako pokłosie sukcesu komercyjnego *Domu nad rozlewiskiem*. W tym wypadku saga ma więc charakter wtórny, a nie jest rezultatem pierwotnego zamiaru autorki.

Innym przykładem opowieści wielotomowej tworzonej wskutek komercyjnego sukcesu jest cykl powieściowy Anny Ficner-Ogonowskiej, warszawskiej nauczycielki, która w 2011 roku zadebiutowała powieścią *Alibi na szczęście*, opublikowaną przez prestiżowe Wydawnictwo Znak w ramach serii literatury popularnej. Status bestselleru, jaki osiągnęła ta książka, przyczynił się do tego, że autorka w ciągu kolejnych dwóch lat napisała następne części sagi: *Krok do szczęścia* (2012) i *Zgodę na szczęście* (2013), a przed świętami Bożego Narodzenia w 2013 roku w księgarniach pojawiło się jeszcze zwieńczenie tego cyklu, czyli świąteczna powieść *Szczęście w cichą noc*, która opowiada o tym, jak Hania, protagonistka Ficner-Ogonowskiej spędza wigilię z najbliższymi w swym rodzinnym domu. Tym razem cykl zespalają tytuły kolejnych powieści, będące wariacjami frazeologicznymi słowa klucza „szczęście”, ta sama szata graficzna okładek i główna protagonistka Hania, którą poznajemy w momencie, gdy tragicznie giną jej mąż i rodzice, a ona w otoczeniu bliskich jej osób powoli odzyskuje wolę życia i otwiera się na nową miłość.

Jako cykl powieściowy, osadzony na Warmii i Mazurach, przedstawiony czytelnikom został również wciąż rozrastająca się wielotomowa opowieść Katarzyny Enerlich, poświęcona losom Ludmiły Gold, jej rodzinie oraz związanym z nią osobom – przyjaciółom i kolegom z pracy. W tym przypadku słowem kluczem jest prowincja. Autorka podkreśla to już poprzez tytuły swoich tekstów, które budzą pozytywne konotacje i są symboliczną pochwałą prowincjonalnej tożsamości: *Prowincja pełna marzeń* (2009), *Prowincja pełna gwiazd* (2010), *Prowincja pełna słońca* (2011) i *Prowincja pełna smaków* (2013), *Prowincja pełna czarów* (2014), *Prowincja pełna szeptów* (2014), *Prowincja pełna snów* (2015), *Prowincja pełna złudzeń* (2015). Wydawane właściwie rok po roku kolejne

części tego cyklu stanowią nowe odsłony opowieści o życiu Ludmiły, które czytelnik poznaje zgodnie z następującymi po sobie fazami jej biografii. Jednocześnie jednak autorka zadbała o to, aby dalsze tomy jej opowieści można było czytać zupełnie samodzielnie. Stąd pierwsze rozdziały powieści tworzący cykl zawierają swoiste streszczenia fabuły poprzednich jego części. Ponadto Enerlich umieściła w nich tyle rozmaitych informacji o Mazurach i związanych z nimi ludziach, że jej saga stała się jednocześnie odmianą zbeletryzowanego przewodnika po regionie. Uwagę zwracają także włączone w narrację autonomiczne opowieści, które prezentują dzieje autentycznych mieszkańców regionu. Pod względem warsztatowym taka strategia budzi wątpliwości, ale czytelnikom efekt końcowy się podoba, o czym świadczą liczne i na ogół entuzjastyczne recenzje zamieszczane w internecie. Nie jest wykluczone, że ten hybrydowy w swojej strukturze cykl jest także przykładem kształtowania się w Polsce formuły współczesnej powieści regionalnej, której korzenie sięgają XIX wieku³⁷³, a specyfika polega na łączeniu schematu powieści romansowo-obyczajowej z kolorytem i historią regionalną.

Jeszcze inną strategię budowania cyklu powieściowego przyjęła Izabela Sowa, autorka tzw. serii owocowej. W powieściach *Smak świeżych malin*, *Cierpkość wiśni oraz Herbatniki z jagodami*, które ukazały się w latach 2002-2003, opisała świat grupy młodych Polaków, którzy wchodzi w dorosłość i borykają się z problemami życiowymi. W tym przypadku głównym zwornikiem jej cyklu powieściowego są właśnie wspomniane „owocowe” tytuły, które nie tylko zapadają w pamięć, ale także budują wspólny klimat kolejnych opowieści o grupie przyjaciół.

Przykładów tego typu strategii można by wskazać jeszcze więcej, ale te już przytoczone pokazują, że zarówno autorki, jak i wydawcy w ciągu minionych dwudziestu lat świetnie nauczyli się wykorzystywać różne „wabiki” przyciągające uwagę literackiej publiczności. Co prawda nowy nurt popularnych sag i cykli powieściowych dla kobiet wymaga jeszcze pogłębionej teoretyczno- i historycznoliterackiej refleksji, ale bez wątpienia realizują one przemyślane strategie wydawnicze, które mają uatrakcyjnić wystawiane na sprzedaż nowe produkty. Wiążą je bowiem z tymi, które już odniosły sukces czytelniczy i sprzedażowy. Dzięki temu następne teksty składające się na sagę lub cykl powieściowy wzmacniają rozbudzoną ciekawość i służą reklamie całości dzieła, które w ten sposób przedłuża swoje życie w bieżącej pamięci konsumentów, atakowanych

³⁷³ Patrz: J. Włodarczyk, *Len i kamień. Powieść regionalna w literaturze flamandzkiej i polskiej (XIX-XX wiek)*, Lublin 2016; E. Prokop-Janiec, *Powieść etnograficzna a kultury mniejszości*, [w:] *Etniczna tożsamość literatury. Zbiór studiów*, red. P. Bukowiec, D. Siwor, Kraków 2010.

przecież co dnia nowymi promocjami i ofertami. Można więc śmiało stwierdzić, że w XXI wieku doczekaliśmy się odnoszącej komercyjnie i czytelnicze sukcesy literatury popularnej dla kobiet, która nie tylko umiejętnie stosuje techniki wpływania na wyobraźnię i psychikę czytelniczek i czytelników, ale także w nowoczesny sposób atakuje ich portfel.

ROZDZIAŁ 9.

UCIECZKA OD SCHEMATU

Pisarki zdają sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie niesie schematyzacja, czyli powielanie popularnego schematu fabularnego. W praktyce prowadzi to do epigonizmu albo wręcz autoepigonizmu, który świadczy o braku warsztatowej sprawności i twórczej kreatywności. W konsekwencji oznacza również marketingowo-komercyjne straty, które są ważne zarówno dla wydawnictw, jak i pisarek. Zwłaszcza, że te, których twórczością zajmujemy się w niniejszej rozprawie, są zawodowymi literatkami, utrzymującymi się z publikacji kolejnych powieści. Stąd autorki na różne sposoby próbują modyfikować fabularny schemat, który wykorzystywały, gdy rozpoczynały pisarską karierę i zdobywały uznanie czytającej publiczności. To zaś rodzi nowe pola badawcze. W niniejszym rozdziale chciałbym pokazać modele ucieczek od schematów narracyjnych, które można zaobserwować w najnowszych dokonaniach interesujących nas autorek.

9.1. Mężczyzna na zakręcie

Najwyrazistszą dla czytelników zmianę Katarzyna Grochola i Małgorzata Kalicińska, które cały czas są najpopularniejszymi pisarkami z nurtu nowego sentymentalizmu, osiągnęły to poprzez odwrócenie schematu fabularnego. Tak postąpiły w powieściach *Houston, mamy problem* oraz *Zwyczajny facet*, w których – w celu uzyskania efektu zaskoczenia – w roli protagonistów obsadziły mężczyzn na życiowym zakręcie.

W napisanej z dużym poczuciem humoru powieści *Houston, mamy problem* Katarzyna Grochola głównym bohaterem i zarazem narratorem uczyniła Jeremiasza, 32-latkę, operatora filmowego z Warszawy, którego czytelnik poznaje tuż po jego rozstaniu z Martą, do niedawna jego ukochaną. Po tej istotnej dla niego decyzji bohater próbuje zrewidować i na nowo ułożyć swoje życie na zupełnie innych zasadach, a autorka powoli odsłania przyczyny rozpadu związku młodych warszawiaków. Szybko jednak okazuje się, że kompromisy w związku, choć wcześniej drażniły, teraz stają się obiektem tęsknoty. Jeremiasz musi dojrzeć do sytuacji, w której zechce zmierzyć się z problemami, a nie tylko tłumić je w sobie. W rezultacie Grochola proponuje czytelnikom powieść o dojrzewaniu do odpowiedzialności – za siebie i innych. Jeremiasz przestaje być chłopcem i staje się mężczyzną, a powieść obyczajowa, której reguły stanowią w tym wypadku punkt wyjścia,

miesza się tutaj z melodramatem i komedią o mężczyźnie-emocjonalnym nieudaczniku i związkofobie, pielęgnującym w sobie niedojrzałość. Tak zarysowany portret bohatera powoduje, że dość łatwo znaleźć jego pierwowzór we współczesnej literaturze popularnej w Europie, bo znacznym stopniu przypomina Roba Fleminga, podręcznikowy wręcz przykład związkofoba, protagonistę *Wierności w stereo* Nicka Hornby'ego, powieści, która w Anglii została obwołana kultową, a przez krytyków traktowana jest jako męską odpowiedź na *Dziennik Bridget Jones* Helen Fielding³⁷⁴.

Z kolei w *Zwyczajnym facecie* Małgorzaty Kalicińskiej narratorem jest Wiesiek, inżynier okrętowy. Historię o rozpadzie małżeństwa poznajemy więc z punktu widzenia 50-latka, który po latach upokorzeń postanawia odejść od emocjonalnie nie zrównoważonej żony. Tym razem to on staje na rozdrożu i musi dokonać wyboru. Pomaga mu w tym grupa wsparcia, czyli typowy element świata bohaterów powieści z nurtu nowego sentymentalizmu. W tym przypadku tę rolę odgrywa Karol, przyjaciel protagonisty, który uświadamia Wieškowi, że ma prawo do osobistego szczęścia:

- Wiesiek, nie oszukuj się, to był inny etap. Małe dzieci, którym chciałeś kupić rowerek, i żona, której chciałeś nieba przychylić, sądząc, że ją przekonasz do siebie. Ale było, minęło! Nowy etap! Nowe rozdanie!
- I co z tego? Nie wiem, Karol, czy ten etap mi się bardziej podoba.
- Jesteś na jego początku, zbuduj go tak, żebyś był zadowolony. Zrób coś dla siebie, bo inaczej, Wiesiu, zawsze będziesz czuł dyskomfort.
- Co znaczy, że zrobię coś dla siebie?
- To znaczy, że jak nie obudujesz się swoimi klockami, nie nauczysz się fetować siebie samego, będziesz tylko zapierdalaczem.³⁷⁵

Jednym słowem: Karol namawia Wieśka do tego, aby wyszedł z męczącego układu małżeńskiego i zdobył się na odrobinę egoizmu, bo każdy ma prawo do zaznania szczęścia w życiu. Podobne – jak pamiętamy z poprzednich rozdziałów – rozmowy z Wandą, protagonistką *Terenu prywatnego* Kosmowskiej odbywały jej ciotka i poznana w sanatorium koleżanka Ewa. Zarówno jedne, jak i drugie doprowadziły protagonistów do

³⁷⁴ Na ten rodzaj powiązania między obu powieściami zwraca uwagę m.in. Joanna Olech, recenzentka „Gazety Wyborczej”, która przeprowadziła analizę porównawczą obydwu bestsellerów. Wg niej są męskim i kobiecym głosem na temat wspólnej dla obu płci choroby cywilizacyjnej nowego wieku – poczucia samotności i kłopotów z nawiązaniem trwałych związków, dręczących pracujących trzydziestolatków funkcjonujących w świecie wielkich miast. Posługując się bon motem Eriki Jong, różnicę między obu tekstami sprowadza to stwierdzenie, że „Problemem mężczyźni są mężczyźni, a problemem kobiet są mężczyźni”. Patrz: J. Olech, *Dziennik Bridget Jones, Fielding, Helen; Wierność w stereo, Hornby, Nick*, wyborcza.pl/1,75517,441755.html (udostępniono: 19 września 2001).

³⁷⁵ M. Kalicińska, *Zwyczajny facet*, Poznań 2010, s. 245.

wyjścia z dotychczasowego związku i rozpoczęcia przez nich nowego etapu życia. Zgodnie z powieściowym schematem, który obowiązuje w nurcie nowego sentymentalizmu, po rozwodzie Wiesiek na nowo staje się szczęśliwym człowiekiem: znajduje ciekawą pracę i nową miłość u boku rówieśniczki, która go rozumie i daje mu poczucie bezpieczeństwa oraz seksualnego spełnienia. Na dodatek dobrze układają się jego stosunki z dziećmi, które potrafią zrozumieć i zaakceptować wybór, jaki dokonał ojciec. Także i w tym przypadku autorka posługuje się szeregiem uproszczeń, które idealizują drogę życiową bohatera i upraszczają fabularne perypetie, bo bez problemów wchodzi on w środowisko Polaków pracujących poza krajem, zdobywa uznanie przełożonych, awansuje, a gdy zamarzy o zmianie pracy na atrakcyjniejszą, to szybko to pragnienie uda się spełnić.

W obu powieściach, choć te teksty wydają się być adresowane do nieco innego odbiorcy (Grochola wyraźnie celowała w środowisko wielkomiejskich trzydziestolatków-singli, a Kalicińska zdaje się pisać *Zwykłego faceta* dla pięćdziesięciolatków), wykorzystany przez pisarki fabularny schemat z mężczyzną w roli głównej okazał się jednak tylko jednorazowym eksperymentem. Być może stało się tak, bo wykorzystany schemat fabularny nie przyniósł zadowalającego rezultatu komercyjnego i nie poszerzył znacząco rynku odbiorców, więc tę drogę ucieczki ze schematu szybko zamknięto, a inne autorki nie próbowały nawet na nią wchodzić³⁷⁶. Powód takiej decyzji wydaje się prosty: mężczyźni rzadko czytają o uczuciowych problemach innych mężczyzn, a kobiety wolą powieści o innych kobietach.

9.2. Portrety środowiskowe

Odminną drogę ucieczki od schematu powieści nowosentymentalnej wybrała Barbara Kosmowska. Swoistym jej otwarciem stała się powieść *Hermańce* (2008), która opowiada historię o współczesnej, biednej wsi zagubionej gdzieś w Polsce. Życie jej mieszkańców poznajemy poprzez narratora-bohatera, niejakiego M. Złotowskiego, bezrobotnego, dobiegającego trzydziestki mężczyznę, który chce napisać powieść. Z tego

³⁷⁶ Skromnym wyjątkiem jest opowiadanie Moniki Szwai *Nie dla mięczaków*, w którym na życiowym zakręcie znajduje się 42-letni Piotr Voigt. Czytelnik poznaje go w chwili, gdy rozwodzi się z dręczącą go żoną Karoliną i zrywa kontakt z ich już prawie dorosłą córką, z którą nic go nie łączy. Długo jednak wolnością się nie cieszy, bo na jego drodze staje „Szara Myszka” – Maja Witkowska, pracownica muzeum, z którą tworzy nowy, lepszy związek i znów czuje się szczęśliwy, choć musi się uporać ze skutkami błędów młodości. Opowiadanie *Nie dla mięczaków* znalazło się w zbiorze *Słońce świeci wszystkim*. Książka została wydana z okazji Światowego Tygodnia Książki 2011, była do otrzymania jedynie w salonach Empik.

względu przygląda się wiejskiej obyczajowości, odkrywa mieszkających w *Hermańcach* odmieńców społecznych i relacjonuje spory, które prowadzi ksiądz Belka z doktorem Rochem, walczący między sobą o status głównego uzdrowiciela i rząd nad duszami mieszkańców tej niewielkiej społeczności. Kosmowska, która w jednym z wywiadów³⁷⁷ wprost powiedziała, że poprzez tę powieść udało się jej zerwać z etykietką autorki lekkich opowieści dla kobiet, tak zapoczątkowała nową serię utworów. Wydaje się, że można by je nazwać popularnymi portretami środowiskowymi, które w jakimś stopniu nawiązują do reguł naturalistycznej powieści środowiskowej, wypracowanej choćby przez Elizę Orzeszkową³⁷⁸ (*Niziny*, *Dziurdziowie* czy *Cham*) i kontynuowanej w dwudziestoleciu międzywojennym przez Henryka Worcella (*Zakłęte rewiry*) czy Zbigniewa Uniłowskiego (*Wspólny pokój*)³⁷⁹. Zarówno naturaliści, jak i Kosmowska podejmują tematy dotyczące niższych klas społecznych. Pisarka z Bytowa nie buduje jednak *Hermańców* jako pogłębionego studium socjologicznego wiejskiej społeczności, choć w narracji przemycia obserwacje socjologiczno-psychologiczne, wyjaśniające, dlaczego ludzie z opisywanego świata tkwią w bierności, marazmie i beznadziei. Jej wiejska powieść nie jest bowiem ani traktatem o popegeerowskiej wsi, ani idyllicznym obrazkiem polskiej prowincji. To pełna humoru powieść o ludziach, którzy codziennie muszą zmagać się z trudną rzeczywistością. Tak Kosmowska pokazuje swój talent do tworzenia niejednoznacznych moralnie, ale sympatycznych postaci, z którymi czytelnik chętnie się zaprzyjaźnia i z przyjemnością zanurza się w rzeczywistość wsi Hermańce, mając świadomość jej literackiego bytu, co sugeruje postać narratora, w swojej wyobraźni aspirującego do roli literata. Zauważmy jednak, że autorka tworzy powieściową fabułę, czyniąc protagonistę – tak jak naturaliści – w pewnym sensie obcym w wiejskim środowisku. Taki zabieg, połączony z rezygnacją z nadania mu imienia (co powoduje, że staje się on postacią symboliczną), uwypukla kwestię samotności i poszukiwania miejsca w życiu jako główne problemy tej powieści.

Kolejnym portretem środowiskowym w dorobku Kosmowskiej, w którym podejmuje problem społecznej samotności, jest powieść *Niechciana* (2012). Tym razem pisarka portretuje grupę warszawskich gimnazjalistów, którzy próbują uporać się ze swoimi osobistymi kłopotami. Główną bohaterką powieści jest Kasia, która zachodzi w niechcianą ciążę. Wczesne macierzyństwo protagonistki oznacza szok, zarówno dla

³⁷⁷ I. Zarzeczna, *Spotkanie z Barbarą Kosmowską*, <http://alebib.pl/kosmowska.html>, (dostęp: 24 marca 2011).

³⁷⁸ Patrz: K. Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990 albo J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876 — 1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Wrocław 1974, s. 81-95.

³⁷⁹ Patrz: I. Adamczewska, *Powieść środowiskowa dwudziestolecia międzywojennego. Zespół Literacki Przedmieście*, [w:] tejsze, „Krajobraz po Masłowskiej” – ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze, Warszawa 2011, s. 125-149.

rodziców, jak i dziadków dziewczyny. Dopiero pomoc cioci – lekarza pediatry oraz akceptacja kolegów z klasy sprawiają, że życie Kasi znów nabiera barw. Dziewczyna może liczyć na wsparcie ze strony Piotra, z którym przyjaźni się od przedszkola. Dla Kasi jej przyjaciel może zrobić wszystko, choć i on niczym Don Kichot walczy z rodzinnymi przeciwnościami, wspierając matkę w jej pozbawionym radości małżeństwie. Takie zachowanie nie jest też obce Izie - kolejnej samotniczce, opiekującej się niezaradną życiowo matką oraz młodszym rodzeństwem. Na przykładzie grupy bohaterów powieść dotyka więc najtrudniejszych sfer życia – poczucia samotności w rodzinie i odrzucenia przez bliskich. W rezultacie ta terapeutyczna powieść jest skierowana zarówno do młodzieży, jak i dorosłych czytelników, wpisując się jednocześnie w krąg kultury poradników, które podsuwają odpowiedzi na najtrudniejsze życiowe problemy.

Na inne pole społecznej obserwacji wkracza Kosmowska z kolei w *Ukraine* (2013). W tej obszernej i wielowątkowej powieści pokazuje, jak wygląda los obcego, który próbuje znaleźć swoje miejsce w polskim społeczeństwie. Tym razem powieść opowiada o Iwance Matwijenko, wykształconej wiołonczelistce z Drohobycza, która wyrusza do Warszawy, aby w stolicy Polski razem ze swoim chłopakiem Mykołą zarobić na zakup wymarzonego mieszkania. Kosmowska, czyniąc protagonistką wrażliwą i jeszcze dziewczęco naiwną młodą Ukrainkę, zestawia ją z grupą warszawiaków, którzy tylko pozornie są przychylnie do niej nastawieni. Jak się okazuje, jej świeżość i przywiązanie do tradycyjnych wartości nie mają żadnego znaczenia w zimnym i wyrachowanym świecie bez uczuć. Tacy ludzie jak ona pozostają bez szans w konfrontacji z twardymi wobec obcych regułami życia w polskiej rzeczywistości, co prowadzi do rozpadu jej związku z Mykołą i tragicznej śmierci dziewczyny. Akcję powieści, która rozgrywa się po 2010 roku, czytelnik poznaje z perspektywy kilku opowiadaczy, którzy o przedstawionych wydarzeniach mówią w monologu wewnętrznym, w mowie pozornie zależnej albo nawet poprzez policyjne zeznania podejrzanego, przy czym autorka zadbała o to, aby opowieści narratorów były zróżnicowane językowo i odzwierciedlały ich pochodzenie, wiek, wykształcenie i wrażliwość. W rezultacie historię Iwanki odbiorca obserwuje z wielu punktów widzenia, co nadaje jej głębi i komplikuje relacje między bohaterami. Tym sposobem autorka dołącza do grona pisarzy obnażających wieloaspektowo mechanizmy życia społecznego z punktu widzenia osób wybierających emigrację zarobkową i tych, którzy im dają pracę na obczyźnie. Wcześniej polscy czytelnicy czytali głównie o

Polakach „na saksach”³⁸⁰, a Kosmowska – jako pierwsza – napisała o emigrantach zarobkowych w naszym kraju, na dodatek z perspektywy kobiety.

Kolejną panoramiczną historię z życia zawiera powieść *Gorzko* (2014), zatytułowane dość znacząco najnowsze dzieło Kosmowskiej, które napisała z myślą o dorosłym czytelniku. W pewnym stopniu ten utwór ma charakter zaprzeczenia wobec przekazu, charakterystycznego dla powieści z nurtu nowego sentymentalizmu. Tam bowiem bohaterski uciekały z dużego miasta, aby szukać szczęścia na prowincji. Natomiast najnowsza powieść Kosmowskiej to historia o Teresie Koper, dziewczynie z Miasteczka, która ucieka od rodziny i wyjeżdża na studia do dużego Miasta w poszukiwaniu miłości i wsparcia. Tym razem pisarka wykorzystuje schemat powieści rozwojowej³⁸¹, przedstawiającej perypetie i doświadczenia życiowe ambitnej nastolatki, która chce w życiu coś osiągnąć, więc postanowiła wyrwać się z rodzinnego Miasteczka. Nie tylko ona ma taki cel. Z podobnymi zamiarami ze swoich domów wyjechały jej współlokatorki z uczelnianego akademika, które czytelnik poznaje dość dokładnie na tle wrywkowo zarysowanych przemian społecznych zachodzących w późnym PRL-u. Teresa zdecydowała się na ten odważny krok po rozczarowaniu do szkolnej miłości, dla której poświęciła wszystko, co miała, i na którą czekała przez kilkanaście lat. Studia wyzwala ją z małomiasteczkowej mentalności. Nowego spojrzenia, śmiałości i obycia wśród ludzi nabiera przy swoich współlokatorkach. Po dziesięciu latach, nieudanym małżeństwie, poronieniu, obronie doktoratu i rozpoczęciu kariery zawodowej decyduje się na powrót w rodzinne strony, przyjeżdżając na zjazd klasowy. Teraz jest już pewna siebie, niezależna, wolna i podobna do babci Dobrzyckiej, dumnej arystokratki spod Wilna, z której wspomnień w dzieciństwie czerpała nie tylko radość, ale też siłę na utarczki z matką, siostrami, a później także ze studencką codziennością. Niestety, gdy się wydaje, że protagonistka wreszcie znajdzie życiową przystań u boku ukochanego mężczyzny, przewrotny los jej go odbiera. Ona zaś musi pogodzić się z kolejnym gorzkim doświadczeniem, których w jej pozbawionym złudzeń życiu nie brakowało. Tym sposobem w powieści *Gorzko*, której tytuł zyskuje walor symboliczny, poznajemy trzy generacje kobiet na różny sposób przegranych i mocno doświadczonych przez los, które mimo to muszą się nauczyć iść przez życie z podniesioną głową. W rezultacie zawarty w

³⁸⁰ Omówienie projektu badawczego dotyczącego współczesnej polskiej literatury (e)migracyjnej w Wielkiej Brytanii i Irlandii po roku 2014 można m.in. znaleźć w monograficznym wydaniu dwumiesięcznika „Teksty Drugie”. Patrz: *Literatura emigracyjna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 3, s. 3-149.

³⁸¹ Zob. B. Hadaczek, *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 1985; K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983; W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.

powieści przekaz sytuuje ją także w kręgu utworów terapeutyczno-poradnikowych, w którym przyjemność czytania służy nie tylko rozrywce, ale i poszukiwaniu życiowych prawd, jakie czytelnik może wykorzystać dla własnych potrzeb. Zaś zawarty w niej obraz świata daleko odbiega od nieco uproszczonej jego wersji, z jaką mogli się zetknąć czytelnicy *Terenu prywatnego*. Tutaj Kosmowska nie unika już bowiem ostrzejszych wątków obyczajowych jak choćby historii zakończonego skrobanką romansu przyjaciółki protagonistki z księdzem z małego miasta. Zmienił się także ogólny nastrój powieści: optymizm zastąpił pesymizm, a zamiast wartkiej i nastawionej na tworzenie efektów humorystycznych narracji pojawiają się liczne monologi głównej bohaterki wyrażające stan jej ducha – przygnębienie i poczucie przegranej:

Nocą, gdy babka śpi, a ja wymieniam mało przyjazne spojrzenia z jej matką z Grossów Tołstojową, strach powraca. Ziemistą twarzą Jolki, spuchniętym spojrzeniem Lucki zdjętej z krzyża złudzeń. Pustką w moim brzuchu. W tych krótkich, urywających się co chwila filmach o naszym życiu chodzimy w ciężach, w perukach, w demonstracjach. Stoimy w miejscu, w szeregu, w kolejce. Krzyczymy poranionymi ciałami, podszyte wiatrem i strachem. Wyłysiałe wilczyce. Nikt nie słyszy naszego wycia. I choć wciąż mamy wilczy apetyt na kolejny dzień, snujemy się głodne, czekając w jakiejś poczekalni, na peronie pierwszym, bez miejscówki. Żeby wreszcie wyruszyć z piskiem niecierpliwych łap w tę podróż obiecaną. Do nieba, bo dokąd, powiedz mi, prababko herbu Jelita, dokąd indziej, skoro w piekle już jesteśmy? Wygłodniałe wilczyce wyjące do swych marzeń.³⁸²

W pewnym sensie przywołany fragment monologu bohaterki–narratorki ma także charakter uogólniający. Jest rodzajem opisu stanu ducha pokolenia polskich kobiet, które weszły w dorosłe życie po 1989 roku i nie zaznały w nim zbyt wiele dobrego. Tak więc Kosmowska wyraźnie zmienia perspektywę: przechodzi od opisu doświadczenia indywidualnego do konstatacji o charakterze pokoleniowym, a te już radosne nie są, choć nie wykraczają poza spostrzeżenia utrwalone kulturowo w metaforze życia społecznego jako piekła na ziemi.

Na tym jednak Kosmowska nie poprzestała, bo jako jedyna z kilku pisarek, których twórczość stała się celem analizy w niniejszej rozprawie, wybrała jeszcze inną drogę ucieczki z nurtu literackiego, z którym się związała, rozpoczynając swoją karierę literacką. Jak się bowiem okazuje, może nawet z większym czytelnicznym sukcesem potrafi funkcjonować także jako autorka powieści dla dzieci i młodzieży. Jej dokonania w tym

³⁸² B. Kosmowska, *Gorzko*, s. 292.

zakresie doceniają nie tylko fachowcy z tej części rynku wydawniczego³⁸³, ale i młodzi czytelnicy, z którymi chętnie się spotyka, a nawet pracownicy Ministerstwa Edukacji Narodowej, bo niedawno podjęli decyzję o umieszczeniu dwóch książek Kosmowskiej na liście lektur szkolnych na poziomie nauczania podstawowego³⁸⁴. Bytowska pisarka i w tego typu powieściach pisze o uczuciach oraz trudnych relacjach między ludźmi, ale tym razem koncentruje się na emocjach w grupie rówieśniczej lub relacjach między dorosłymi a dziećmi lub dorastającymi nastolatkami.

9.3. Autorskie duety

W ramach poszukiwania wyjścia ze schematu narracyjnego królowe polskiej powieści dla kobiet zdecydowały się także na rodzaj literackiego eksperymentu na krajowym rynku literackim. Postawiły na autorskie duety o charakterze rodzinnym. W taki sposób właśnie w ofercie wydawniczej pojawiły się utwory pisane wspólnie przez matki-pisarki i ich córki.

Ten trend zapoczątkowała opublikowana w 2011 roku *Makatka*, którą Katarzyna Grochola napisała wspólnie ze swoją córką – Dorotą Szelańską, na co dzień dziennikarką, przez kilka lat związaną z popularnym dyrygentem i kompozytorem Adamem Sztabą. We wspólnym utworze autorki porzuciły tradycyjną formę powieści na rzecz felietonu. Oddany czytelnikom tekst jest więc rodzajem zapisu rocznego dialogu dwóch kobiet, które poprzez wysyłane do siebie listy elektroniczne, prezentują się w różnych rolach, m.in. matki i dziecka, dwóch matek, babci i matki. Tak poznajemy dwie generacje i dwa style życia, adresowane do dwóch grup odbiorców: matek i córek. Choć autorki łączą więzy krwi, to różnią je życiowe doświadczenia, tęsknoty i niepokoje. Dzieli je też postawa wobec świata: Szelańska jest zdecydowanie bardziej odważna, śmiała w swoich tezach, jej matka - pozostaje zachowawcza i rozsądna. Niekiedy jednak te

³⁸³ W tym kontekście warto przypomnieć, że *Buba* Kosmowskiej w 2002 r. zdobyła nagrodę główną w ogólnopolskim konkursie na powieść dla dzieci i młodzieży pod hasłem *Uwierz w siłę wyobraźni* (zorganizowanym przez wydawnictwa Muza i Media Rodzina). Natomiast powieść *Pozłacana rybka* zdobyła nagrodę literacką Książka Roku 2007 przyznawaną przez Polską Sekcję IBBY (International Board on Books for Young People) oraz została nagrodzona w Konkursie Literackim im. Astrid Lindgren, zorganizowanym przez Fundację ABCXXI – *Cała Polska czyta dzieciom* pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

³⁸⁴ *Dziewczynka z parku* Kosmowskiej została bowiem jedną z lektur w klasach I-III, a jej *Pozłacaną rybkę* wpisano na listę lektur uzupełniających dla klas VII-VIII, które będą obowiązywać w roku szkolnym 2017/2018. Patrz: A. Włosik-Wysocka, *Oficjalna lista lektur szkolnych 2017, czyli „Pan Tadeusz” w podstawówce*, <http://www.coprzeczytac.pl/pan-tadeusz-w-podstawowce-czyli-oficjalna-lista-lektur-szkolnych-2017/>, (udostępnione: 20.02.201).

społecznie utrwalone role odpowiedzialnej matki i szalonej córki rozmywają się, co narracji dodaje wynikającej z zaskoczenia atrakcyjności. Wspólnie jednak zarażają czytelniczki pasją życia, przywołują wspomnienia, opowiadają o ważnych dla siebie ludziach, miejscach i wydarzeniach, balansując między humorem i poważną refleksją.

Przy okazji odsłaniają sporo ze swojej prywatności, co z pewnością stanowi atrakcyjny wabik dla czytelników, często zainteresowanych życiem rodzimych celebrytów, do grona których Katarzynę Grocholę z pewnością można zaliczyć³⁸⁵. Tym sposobem na naszych oczach narodziła się współczesna formuła opowieści w listach, w której narracja jest ważniejsza niż dygresyjne i z założenia humorystyczne opowieści, często odwołujące się do wydarzeń z życia rodzinno-towarzyskiego narratorek-bohaterek. Mimochodem więc autorki odwołują się do XVIII-wiecznej tradycji, nadając jej nowy kształt formalny i wypełniając nową treścią³⁸⁶.

Bardziej tradycyjną drogą wybrała Małgorzata Kalicińska, która w 2012 roku opublikowała powieść *Irena*, napisaną wspólnie z córką Barbarą Grabowską. Jej autorki zrezygnowały z odsłaniania prywatności. Stworzyły natomiast klasyczną powieść obyczajową, osadzoną we współczesnych polskich realiach, która opowiada o losach i emocjonalnych związkach trzech kobiet: Ireny – osiemdziesięcioletniej przyszywanej cici – babci; Doroty – pięćdziesięciolatki, przechodzącej trudny okres menopauzy oraz Jagody – trzydziestoletniej singielki, zaradnej pracownicy korporacji. Ich świat czytelnik poznaje z perspektywy dwóch narratorek – matki i córki, które coraz bardziej dzielą rodzinne tajemnice nie tylko z przeszłości, a w końcu łączy życiowe doświadczenie tytułowej Ireny, doprowadzającej do wzajemnych wyzwani i oczyszczenia domowej atmosfery wypełnionej złymi emocjami i podejrzeniami. W skomplikowaną i wielowątkową fabułę, która służy prezentacji postaw kobiet trzech generacji, autorki włączyły także wątki poradnicze, związane z problemami, które dotyczą wielu kobiet i mężczyzn. Na przykładzie

³⁸⁵ Przekonują o tym m. in. badacze polskiej kultury celebrytów, którzy analizują mechanizmy ich kreowania i niszczenia w różnych kręgach popkultury, w tym na rynku literatury popularnej. Patrz: W. Godzic, *Znani z tego, że są znani: Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007. W przypadku Grocholi i Kalicińskiej o ich wejściu w świat celebrytów zdecydował udział w popularnych programach telewizyjnych opartych na międzynarodowych formatach: autorka *Przeznaczonych* wystąpiła bowiem w 2010 roku w 11. edycji *Tańca z gwiazdami* TVN-u, a w 2016 roku współautorka *Ireny* popisywała się swoimi umiejętnościami kucharskimi w programie Polsatu pt. *Top Chef. Gwiazdy od kuchni*, który był pierwszą w Polsce, a drugą (po produkowanej w USA) edycją tego typu programu na świecie, z udziałem znanych osób.

³⁸⁶ O tym, że powieść epistolarna, która – jak już pisałem w rozdziale poświęconym tradycjom powieści o uczuciach i relacjach między ludźmi – narodziła się wraz z romansem sentymentalnym, jest wciąż atrakcyjna dla pisarzy i pisarek, świadczą nie tylko polskie, współczesne przykłady tego typu konstrukcji. Jednym z nich jest także powieść Cecelii Arhern, *Love, Rosie*, tłum. Joanna Garbarek, Warszawa 2016. Cała jej fabuła składa się z różnego rodzaju emaili, sms-ów, listów i pism urzędowych, co sprawia, że historię czyta się lekko i szybko, tak jakby zaglądało się do czyjejś poczty czy telefonu.

konkretnych bohaterki i bohaterów czytelniczki mogą się m.in. dowiedzieć, że menopauza czy nietrzymanie moczu przez panie czy prostata u mężczyzn to zdrowotne kłopoty, z którymi da się żyć, a nawet można je leczyć i minimalizować ich skutki. Tym sposobem *Irena* duetu Kalicińska-Grabowska otwiera nowy rozdział w kręgu powieści o rodzinnych emocjach, wpisując się jednocześnie w nurt poradniczy współczesnej kultury popularnej i mocno rozszerzając grono potencjalnych czytelników obu autorek.

Obydwa pisarskie duety pokazały więc nowe drogi odejścia od neosentymentalnego schematu, chociaż nadal ich głównym tematem są emocje i relacje rodzinno-partnerskie, jednak bez ucieczek do wiejsko-prowincjonalnych arkadii i radykalnych zmian w życiu protagonistek, ale z zachowaniem optymistycznego i uproszczonego zakończenia w duchu wzajemnego pojednania, wybaczenia i – w przypadku *Ireny* – płacznego oczyszczenia. W pracy *Ta trzecia*, którą Anna Martuszevska poświęciła literaturze popularnej, autorka, zajmując się wyznacznikami tego rodzaju beletrystyki, wiąże je przede wszystkim ze zjawiskiem upraszczania struktur dzieła literackiego. Ich przejawy dostrzega zarówno na poziomie językowo-stylistycznym, jak i kompozycyjno-fabularnym. Wg niej kategoria uproszczenia łączy się z – będącą jej skutkiem – pretensjonalnością. Jak przekonuje Martuszevska, uproszczenie oznacza także pojawienie się dalszych kategorii poetyki utworów popularnych, a więc stereotypów, klisz i schematów. Zdaniem badaczki uproszczenie pośrednio jest związane również z kategorią zrozumiałości tekstu³⁸⁷. W jej wywodzie znajdziemy też inne obserwacje, w których badaczka wskazuje na charakterystyczne cechy literatury popularnej. Najważniejszą z nich – jak się okazuje – jest prostota struktur fabularnych³⁸⁸. Ten ciąg spostrzeżeń i ustaleń Martuszevskiej znajduje wyraźne potwierdzenie w praktyce twórczej pisarek z nurtu nowego sentymentalizmu, także w utworach, w których podejmują próby przełamania schematów, jakie same stworzyły. Charakterystyczne dla nich uproszczenia są wyraźnie zauważalne na poziomie graficznego książkowego tekstu czy kształtowania językowo-stylistycznej opowieści narratora. Zaś nawiązania do tradycji, a więc schematów i chwytów wywodzących się z romansu sentymentalnego, które we współczesnych powieściach zostały poddane modyfikacji i aktualizacji, świadczą o tym, że jest ona ciągle żywa i służy takiej konstrukcji powieściowej struktury, aby była ona zrozumiała i łatwa w odbiorze dla czytelnika, a przy okazji niosła pozytywne przesłanie, sprzyjając porządkowaniu chaosu współczesnego świata, który otacza czytelników.

³⁸⁷ Patrz: A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 44.

³⁸⁸ Tamże, s. 47.

Czy w związku z tym analizowane utwory proponują zbyt uproszczony obraz świata? W tym wypadku ocena zależy od literackich kompetencji czytelnika. Ten mniej wyrobiony może nie dostrzegać uproszczeń, schematyzacji oraz kiczu i prawd oczywistych, bo często przesłania je radość czytania i możliwość obcowania z nieco lepszym światem. W czytelniku bardziej wyrobionym, który ma sprecyzowane oczekiwania i wyższą świadomość literacką, będzie natomiast dominować nastawienie krytyczne i poczucie obcowania z produktem literackim, który można odrzucić lub przeczytać dla relaksu. Nie można więc wykluczyć, że będzie on ten produkt odbierał jako pretensjonalny, wtórny i nie wart zainteresowania.

9.4. Eksperyment z autotematyzmem

Najnowszą próbą odejścia od schematu tekstów z nurtu nowego sentymentalizmu jest powieść *Przeznaczeni*, którą Katarzyna Grochola opublikowała w 2016 roku. Jak sama stwierdziła w wypowiedzi medialnej, dopiero po tej książce poczuła się pełnoprawną pisarką³⁸⁹, choć ma już na koncie 18 różnych utworów. Powieść *Przeznaczeni* uznała jednak za swoją najdojrzalszą książkę, gdyż dzięki budowie szkatułkowej „udało się w niej opowiedzieć coś o świecie”³⁹⁰. Tym razem autorka zaproponowała czytelnikom historię pięciu osób, które początkowo nic nie łączy. W trakcie lektury poznajemy: Olin – sławną autorkę kryminałów, która jest „tą drugą”, a gdy wreszcie chce uciec do dawnej miłości, mężczyzny przebywającego w Kanadzie, dowiaduje się o nowotworowej chorobie matki; Gabrysię – nieśmiałą warszawską krupierkę, której codzienność zmienia się, gdy spotyka Mateusza, dobrze zarabiającego i beztróskiego singla, nagle odkrywającego w niej miłość swego życia; Kubę – niepijącego alkoholika, który pewnego dnia wyrusza do USA, aby tam zacząć wszystko od nowa, a wpada w ręce Jerry’ego – amerykańskiego Polaka, który robi podejrzone interesy w branży samochodowej. Tę wielowątkową opowieść czytelnik poznaje poprzez pięciu narratorów-bohaterów, którzy – jak w scenach z serialu – w krótkich rozdziałach na przemian opowiadają o kolejnych jej odsłonach, informując także o swoich odczuciach i przemyśleniach. Atmosfera ich życia jest napięta. Złe decyzje, trudne uczucia, przemoc, uzależnienia i wiele negatywnych wydarzeń oraz ich konsekwencje, z jakimi muszą się zmierzyć bohaterowie, nie sprzyjają humorowi, z którym mogli się zetknąć czytelnicy najpopularniejszych powieści Grocholi. To jednak

³⁸⁹ B. Skarul, *W tańcu od razu rozpoznaję, czy partner jest dobry czy zły*, „Głos Pomorza” 2016, nr 188 (2914), s. 10.

³⁹⁰ Tamże, s. 10.

wydaje się zrozumiałe, gdy – jak twierdzi autorka – uwzględnimy, że głównym celem *Przeznaczonych* była chęć pokazania, „jak często mylimy w życiu iluzję z rzeczywistością”³⁹¹.

Jednocześnie pisarka zadbała o szczegóły i wiarygodność opowiadanych historii, co wymagało wielu lektur, spotkań i wyjazdów, a nawet kursów, które spowodowały, że ostatnia powieść Grocholi powstawała prawie 4 lata. Te warsztatowe wyznania, których w czasie medialnej promocji *Przeznaczonych* ich autorka nie unikała w trakcie rozmów z dziennikarzami, sugerują, że tym razem pisarka aspiruje do tego, aby jej nowe dzieło było traktowane jako powieść poważna, raczej z kręgu literatury wysokiej, a nie popularno-rozrywkowej.

Ponadto warto zauważyć, że w fabule najnowszej powieści Grochola zastosowała także nowy zabieg, którego do tej pory nie wykorzystywała. Polega on na tym, że pod koniec powieści na moment czytelnicy żegnają się z bohaterami-narratorami i wkraczają do świata autorki, która w jednym z rozdziałów we własnym domu rozmawia z członkami swojej rodziny o ich odczuciach po lekturze części maszynopisu i o tym, jak powinna pokierować bohaterami. Najwięcej na ten temat ma do powiedzenia matka autorki, która wątek relacji między bohaterką – autorką kryminałów, a jej matką odczytuje jako formę opisu stosunków między Grocholą a jej własną matką:

- Nie przerywaj mi, kochana, to nie przypadek, że masz bohaterkę kochankę, i jej matkę, która się godzi być zdradzana w imię zachowania pewnych pozorów. I na dodatek prowadzi ze swoją matką dialog, który ma ci zastąpić dialog z twoją własną matką. Ze mną. Korzystasz ze swojego życia w swoich opowieściach i tak każdy piszący robi, ale jeśli chodzi o mnie, to jakoś myślę, że to, co mi chciałaś powiedzieć...

- Mamo, to przecież powieść!

- Ja nie mówię, że nie. Ale powieść jest częścią ciebie, częścią twojej rzeczywistości. Tak jak jest częścią rzeczywistości tej twojej pisarki kryminalnej. Jesteście podobne. Uważaj na słowa, słowa zmieniają się w czyny, uważaj na czyny, zmieniają się w nawyki, uważaj na nawyki, zmieniają się w cechy, cechy zmieniają się w charakter, charakter staje się twoim przeznaczeniem... Radziłabym ci wyrzucić ten fragment o wydawnictwie, za dużo naczytałaś się obcej literatury. Tutaj nikt do pisarza nie wynajmuje piarowca i nie dyktuje mu, co ma mówić. Pisarze są niesforni. Zmień to.³⁹²

Ten autotematyczny powieściowy *passus*, który z pozoru wydaje się błahy, od razu jednak otwiera olbrzymie pole do refleksji ontologiczno-epistemiologicznej o tym, co się dzieje na styku życia i literatury, jak wzajemnie one na siebie wpływają i jak różny od

³⁹¹ Tamże, s.10.

³⁹² K. Grochola, *Przeznaczeni*, Kraków 2016, s. 478.

intencji pisarza może być odbiór czytelnika, w tym tak szczególnego jak członek własnej rodziny, który ma wgląd w warsztatowe tajemnice piszącego. Co prawda Grochola w ten sposób nie odkrywa przed czytelnikami zupełnie nowych przestrzeni poznawczych, bo kwestie związane z autotematyzmem i wynikających z niego komplikacji już dawno zagościły na polu literackiej i krytycznoliterackiej refleksji³⁹³, ale niewątpliwie zmienia jego perspektywę odbiorczą, która do tej pory w jej powieściach się nie pojawiała.

W *Przeznaczonych* Grochola-pisarka wysłuchuje porad matki-czytelniczki, ale - jak łatwo zauważy uważny czytelnik - nie stosuje się do uwag najbliższych, co widać, kiedy znowu przeniesiemy się w świat fikcji. Aby nie było to zbyt proste, w powieści pojawia się także sugestia, że autorka jest matką jednego z bohaterów. Tego wątku Grochola już jednak nie rozwija. Pozostawia czytelników w niepewności, choć rozpoczęła z nimi nową grę, podczas której zaczęła łamać umowę mimetycznej iluzji, na której opiera się klasyczna powieść realistyczna. Po raz pierwszy, być może na zasadzie eksperymentu, otwarcie wprowadziła bowiem do powieściowej fabuły wątek autotematyczny, wpisujący fikcyjność w prywatną rzeczywistość pisarki i wyraziście podkreślający literackość jej ostatniego dzieła. W ten sposób Grochola świadomie sytuuje *Przeznaczonych* w dwóch kręgach potencjalnych odbiorców. Pierwszy z nich tworzą wierni jej czytelnicy, którzy postrzegają Grocholę jako autorkę popularnych, łatwych w odbiorze powieści osadzonych we współczesnych realiach. Z kolei autorka poprzez wprowadzenie wątku autotematycznego otwiera pole do odbioru krytycznego, z perspektywy znawców literatury, dokonywanego w kontekście postmodernistycznych teorii literatury.

Tym samym Grochola weszła w krąg prozy autotematycznej i złamała iluzję mimetyzmu, czyli podjęła wątki charakterystyczne dla współczesnej literatury wysokiej. Łagodnie więc zaczyna korzystać z chwytów, charakterystycznych dla literatury postmodernistycznej³⁹⁴. Być może to tylko przypadek, warsztatowa próba na nowym polu literackim, a może zapowiedź nowych ambicji i odmiennego od dotychczasowych kierunku przyszłych poszukiwań twórczych królowej literatury terapeutycznej. Przyszłość

³⁹³ Patrz: E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Wrocław 1992, s. 21-24.; M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 198- 223.

³⁹⁴ Pierwszą powieść autotematyczną (*Paluba*, 1903) na gruncie polskim wyszła spod pióra Karola Irzykowskiego na długo przed upowszechnieniem terminu i teorii literackiego postmodernizmu. Późniejsze eksperymenty postmodernistyczne w literaturze polskiej pojawiają się od lat 70. ubiegłego wieku. Jednak od lat 90. XX wieku z jego rozwiązań zaczynają korzystać nie tylko pisarze awangardowi. W wersji łagodnej pojawiają się one także w formie różnych działań intertekstualnych (np. parodii, cytatu, pastiszu czy motywów autotematycznych) w literaturze popularnej. Patrz: G. Wołowicz, *Recepcja postmodernizmu w polskiej krytyce i publicystyce literackiej. Wstępne rozpoznanie*, „Kultura Współczesna” 1996, nr 3-4, s. 58-72.

pewnie pokaże, dokąd Grochola dotrze, uciekając od schematów nowego sentymentalizmu.

ROZDZIAŁ 10.

PODSUMOWANIE

Kultura popularna w czasach postmodernizmu, której częścią jest także analizowany tu nurt nowego sentymentalizmu w polskiej beletrystyce, ze swej natury jest zmienna i ulega wielu modom oraz trendom literackim. Jak wskazują badacze tych zjawisk, moda może dotyczyć zarówno konkretnego motywu, utworu, pisarza, gatunku, jak i nurtu literackiego³⁹⁵. Po 1989 roku jedną z literackich mód, która wówczas zaczęła silnie oddziaływać na polski rynek wydawniczy i czytającą publiczność, był nurt współczesnych, popularnych polskich powieści dla kobiet.

Przyczyn tego zjawiska jest co najmniej kilka. Z jednej strony na kształt polskiej literatury popularnej dla kobiet w tym czasie niewątpliwie miały wpływ procesy imitacyjne (brigetmania) oraz adaptacyjne (harlequiny), które były skutkiem otwarcia w Polsce granic kulturowych i intensywnego czerpania wzorów z popularnej kultury Zachodu. Jednocześnie zmiany społeczno-gospodarcze, które wtedy gwałtownie zachodziły w naszym kraju, budziły także potrzebę spokoju, poszukiwania harmonii i pozytywnych uczuć jako odpowiedź na zagrożenia transformacyjne (m.in. narastające bezrobocie, rozpad tradycyjnych więzi społecznych, nowa obyczajowość), chaos i różnorodne przemiany (m.in. wzrost konkurencyjności na rynku pracy czy nastawienie na indywidualny sukces), dotykające wielu środowisk społecznych, w tym także kobiet, od lat stanowiących większość wśród polskich czytelników³⁹⁶. Pisarki jak i wydawnictwa, które zaczęły dynamicznie reagować na oczekiwania rynku, poprzez konkursy literackie oraz popularne serie powieściowe odpowiadały i ciągle odpowiadają na to zapotrzebowanie.

W rezultacie w powieściach z nurtu nowego sentymentalizmu można odnaleźć zarówno odwołania do tradycji, jak i popkulturowe innowacje literacko-społeczne. Ich poetykę tworzą przede wszystkim klisze i fabularne stereotypy typowe dla konstrukcji powieści popularnych. W omawianym przypadku najważniejszym z nich z pewnością jest

³⁹⁵ Patrz: W. Muszyński, *Społeczne znaczenie mody w społeczeństwie późnonowoczesnym*, [w:] „*Nowy wspaniały świat?*” *Moda, konsumpcja i rozrywka jako nowe style życia*, red. W. Muszyński, Toruń 2009, s. 23-25.

³⁹⁶ Potwierdza to m.in. raport z 2014 roku z badania czytelników książek i e-booków, który przeprowadziły e-księgarnia Legimi oraz Agencja Badawcza SW Research. Wykonano je za pomocą internetu na grupie 5 tysięcy czytelników. Wynika z niego, że polski czytelnik to najczęściej: kobieta z dużego miasta (powyżej 500 tys.) mieszkańców, zatrudniona na pełny etat. Nie ma dzieci, co pozwala jej przeczytać przynajmniej 15 książek w ciągu roku. Najchętniej sięga po wydania papierowe, które czyta wieczorami, odpoczywając w domowym zaciszu. Podobne obserwacje poczyniono w latach wcześniejszych. Patrz: P. Zimolzak, *Komentarz do badania*, <http://lc.serwer2.com.pl/raport-Legimi-SW-Research.pdf>, (dostęp: październik 2014)

motyw „kobiety na rozdrożu”, która z różnych przyczyn musi zacząć układać sobie życie na nowo. Jak już wcześniej wskazywałem, ta klisza fabularna była i nadal jest punktem wyjścia w wielu współczesnych polskich powieści dla kobiet, które ukazały się po 1989 roku. W swoich rozważaniach na temat przyczyn popularności literatury popularnej, zdaje się to potwierdzać Agnieszka Fulińska³⁹⁷. Badaczka wymienia trzy podstawowe powody czytelniczego zainteresowania tą częścią beletrystyki: związek z najważniejszymi archetypami ludzkości, klasyczna forma narracyjna i bezpośrednia reakcja na otaczający świat i problemy żyjącego w nim człowieka.

O tym, że fabuły interesujących nas powieści są osadzone w szeroko rozumianej współczesności wspomniano już w niniejszej rozprawie kilkakrotnie. Opisują bowiem problemy współczesnych kobiet: ich lęki, marzenia i wyobrażenia o szczęściu, do którego chcą mieć prawo. Dzieje się tak, ponieważ powieściowe światy jednocześnie wyrażają nowe stereotypy kobiecości i wyobrażenia dobrego życia, kształtowanego częściowo zgodnie z liberalnymi wyobrażeniami, importowanymi z Zachodu. Stąd w omawianych powieściach pojawiają się modne idee feminizmu, choć zwykle czytelnikom są dozowane tak, aby sprzyjały sukcesowi komercyjnemu wydawnictwa, a nie epatowały problemami, które akcentują podziały i konflikty.

Zarazem jednak interesujące nas pisarki w swoich powieściach aktualizują wybrane wątki tradycji literacko-filozoficznej. Ważną rolę odgrywa wśród nich idea arkadyjskości, rozumiana jako forma ucieczki przed niszczącym człowieka światem dużego miasta. Nawiązujący do motywu arkadii twórcy z kręgu literatury wysokiej w polskiej tradycji zwykle podejmowali tę problematykę z perspektywy wygnańca lub uciekiniera, który tęskni za opuszczoną krainą swojego dzieciństwa lub młodości. Ich narracje służą zatem mozolnej rekonstrukcji świata i wartości, które już się rozpadły i tkwią jedynie w pamięci narratorów i bohaterów. Natomiast w popularnych powieściach dla kobiet wektory czasowe i przestrzenne są odwrócone. Ich bohaterki najczęściej od tego, co już było, uciekają, szukając dla siebie nowego i zarazem lepszego miejsca do życia. I na ogół je znajdują, odkrywając świat wiejsko-prowincjonalnej arkadii. Tym sposobem autorki budują idealizujące rzeczywistość opowieści, które dają czytelniczkom złudzenie, że taki lepszy świat jest możliwy.

Jak już zauważyliśmy, autorki swoje arkadie tworzą na różne sposoby. Czasem jedynie ograniczają się do wyznaczenia jej symbolicznej ramy (Grochola), a innym razem jako narratorki tworzą obraz rozległej idyllicznej przestrzeń, zaznaczając jej lokalny koloryt

³⁹⁷ A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 55-66.

(Kalicińska) lub podkreślając i zachwalając regionalną specyfikę (Enerlich) albo wprost traktując motyw dobrego miejsca jako sposób na terapeutyczną przemianę bohaterów (Szwaja). W ten sposób odpowiadają na różne typy upodobań czytelniczych, ale i na swój sposób aktualizują estetyczne modusy sentymentalizmu: idylliczny, elegijny i komiczny, balansując między radością życia, melancholią i pobłażliwym śmiechem, podkreślającym dystans bohaterki wobec świata i siebie.

Jest i druga różnica między arkadiami z kręgu literatury wysokiej oraz produktami kultury popularnej. Tym pierwszym towarzyszy zwykle wątek rozważań autobiograficznych, służący pogłębiającej autorefleksji piszącego. Na tym tle propozycje współczesnych autorek są zupełnie inne. Tu zwykle w tekście powieści nie znajdziemy sugestii, że ich dzieła zawierające motywy arkadyjskie mają charakter biograficzny. Tego rodzaju wskazówki odnajdziemy natomiast w medialnych wypowiedziach Katarzyny Grocholi czy Małgorzaty Kalicińskiej. Ta druga mówiła w nich wprost, że *Dom nad rozlewiskiem* zaczęła pisać, gdy przeżywała upadłość pensjonatu, który prowadziła z mężem na Mazurach. Tęsknota za lepszym światem w tych okolicznościach jest zrozumiała, choć może być także odczytywana jako chwyt reklamowy, który ma przyciągnąć uwagę potencjalnego czytelnika i nabywcy książki, uwiarygodnionej prywatnym doświadczeniem pisarki. Wspomniane tu już bowiem autorki poprzez swoje dzieła nie rozwiązują przecież dręczącego je problemu egzystencjalnego, ale jedynie komponują zgrabne opowieści, odpowiadające na zapotrzebowanie czytelniczek, chętnie sięgających po lekturę dla rozrywki albo w celach terapeutycznych. W tym kontekście wydaje się, że aktualizacja wątków arkadyjskich w analizowanym nas nurcie literackim jest skutkiem sprzyjającego oczekiwaniom odbiorców nastawienia autorek i wydawnictw, bo opowieści niosące pocieszenie i oferujące ucieczkę w lepszy świat po prostu dobrze się sprzedają, o czym świadczy choćby sprzedażowy sukces popularnych powieści z serii *Harlequin*³⁹⁸. Inna rzecz, że nie wszyscy w takie pocieszycielki wierzą. Stąd – jak widać na przykładzie *Prowincji* Kosmowskiej – pojawiają się i realizacje polemiczne, które są przecież naturalnym uzupełnieniem pozytywnych aktualizacji idyllicznych opowieści we współczesnych realiach.

Polska wersja nowego sentymentalizmu obejmuje przede wszystkim utwory wyrażające popkulturowe formy literackiej ekspresji uczuciowości i czułości. Tak jak niegdyś są one w pewnym stopniu afektowane, egzaltowane i nieco sztuczne, choć autorki robią

³⁹⁸ Wieloaspektowo przyczyny sukcesu recepcji kanadyjskiej serii popularnych powieści dla kobiet na polskim rynku wydawniczym i czytelniczym analizowała i interpretowała Ewelina Maria Szyszkowska w ramach badań nad czytelnictwem w Polsce. Patrz: E.M. Szyszkowska, *Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990-2000*, Warszawa 2004.

wiele, aby przedstawiane przez nie czytelnikom obrazy świata były tylko nieco lepsze od tego realnego. Nie dziwi zatem, że ich przejawy poznajemy w stylizowanych arkadyjsko środowiskach.

Przemiany nie ominęły także, co oczywiste, koncepcji człowieka sentymentalnego, a więc czułego, patrzącego na świat przez pryzmat miłości, analizującego własne przeżycia, kochającego przyrodę i chętnie przebywającego na łonie natury, a który jednocześnie dystansuje się od zdobyczy cywilizacji, nie uczestniczy w wydarzeniach wielkiej Historii i spędza życie w zaciszu domowym, w otoczeniu domowników i grupy najbliższych przyjaciół. Jego odmianą jest bohaterka sentymentalna, ze swej natury naiwna i dziewczęca, apolityczna, aspołeczna i ahistoryczna, a na dodatek wyposażona w wyszukane imię. Charakterystyka bohaterki powieści neosentymentalnych jest oczywiście wariantem opisu swojej historycznej poprzedniczki. Przede wszystkim jest jednak ona o wiele starsza, a przez to bardziej doświadczona życiowo. Pod wpływem przemian kulturowych i obyczajowych jest już także kobietą z sąsiedztwa, przedstawianą przy pomocy zwykłych, demokratycznych personaliów, choć nadal nieco jest wyidealizowaną i nieco lepszą od zwykłej kobiety, a często także wyposażoną w osobowość naiwno-romantyczną. Wciąż też dystansuje się od życia społecznego, polityki i udziału w wielkiej Historii, a swoje życie realizuje głównie w kręgu rodzinno-domowym, choć - to kolejny znak czasu - jednocześnie jest kobietą pracującą i samodzielnie zarabiającą na swoje utrzymanie. Wskutek wcześniejszych doświadczeń nie ma już także w sobie naiwnego stosunku do miłości, wyrażającego się w koncepcji pokrewieństwa dusz, ale nadal marzy o wielkim uczuciu i prawdziwym poczuciu bliskości z mężczyzną, z którym chciałaby zbudować wspólny dom w sielskim miejscu. Jednym słowem: na jej sentymentalną naturę nakładają się aspiracje i obawy kobiety ze współczesnej polskiej klasy średniej, co niewątpliwie ma wpływ na retorykę i poetykę powieści neosentymentalnej, o czym chciałbym napisać w nowej wersji podsumowania mojej rozprawy, gdyby doszło do jej publikacji.

Do tradycji sentymentalizmu nawiązują również wykorzystywane przez autorki sposoby budowania przestrzeni powieściowych światów, które zwykle ograniczają się do dość wąskiego kręgu rodzinno-przyjacielskiego, a przywoływany kontekst historyczny najczęściej ogranicza się do tej małej grupy. Jeśli jednak w narracji pojawiają się nawiązania do historii dużej grupy, czyli społeczeństwa i narodu, to zwykle są przywoływane w formie publicystycznego streszczenia, jako punkt odniesienia w czasie albo ta część biografii bohaterki, która była dla niej nieważna, niewygodna lub zmuszająca ją do ukrywania się za barwami ochronnymi społecznej mimikry.

Tak samo do tradycji romansu sentymentalnego nawiązują klasyczne już formy narracji, które wykorzystują autorki współczesnych powieści dla kobiet. Nieprzypadkowo dominują wśród nich narracja pierwszoosobowa i personalna oraz pojawiają się różne formuły listu, dziennika i pamiętnika jako sposoby na rozwijanie powieściowej akcji i wyrażanie emocji bądź opinii przez jej bohaterów. Ponieważ te formuły kreowania literackich światów są w różnych aktualizacjach przywoływane przez kolejne autorki, dość szybko dochodzi do ich schematyzacji. Z tego względu najpopularniejsze polskie pisarki z kręgu nowego sentymentalizmu już od kilku lat poszukują wyjścia z tej pułapki. Wpracowany przez nie model literatury popularnej jednak się nie kończy, bo ich miejsce zajmują młodsze pisarki, które swojej szansy szukają w twórczości kierowanej głównie do kobiet.

SUMMARY

The aim of this study is twofold: it seeks to define the phenomenon of *new sentimentalism*, one of the dominant tendencies in Polish literature since 1989, and to demonstrate how this new literary trend has shaped contemporary Polish novels for women.

First, the study explains the growing popularity behind popular novels of some eminent Polish female writers, such as Katarzyna Grochola, Monika Szwaja and Barbara Kosmowska. On the one hand, the advent of popular novels for female readers was to a large extent precipitated by the opening of borders and by the impact of Western cultural patterns which were either closely imitated (e.g., *bridgetmania*) or conveniently adapted (*harlequins*) by Polish women writers to suit the needs and tastes of their target readers. Simultaneously, the violently introduced social and economic changes in the 1990s led many people in Poland to seek consolation, harmony and positive feelings as a response to the threats (e.g., rising unemployment, new capitalist mentality, breaking up of traditional social bonds) and chaos of early 90s transformation (e.g., increasingly fiercer competition in the labour market and self-centred careers) that affected large parts of Polish society, including many women. In reaction to those new processes, many publishing houses and emerging authors began to respond to market expectations by organizing and taking part in writing contests or by publishing popular novel series.

New sentimentalism in novel-writing refers in equal measure to long-established traditions and to new popular fashions in literature. Its poetics is primarily based on the extensive use of stock literary devices and typical plot patterns found in popular narratives. One of such frequently re-used patterns is the “women at the crossroads” theme, which serves as a starting point for many contemporary Polish novels for women. Agnieszka Fulińska additionally points out three key defining features of such novels: (1) reference to the most important human archetypes, (2) classical narrative forms and (3) a direct response to the immediate environment and its problems.

The present study repeatedly emphasizes the fact that the plots of the analyzed novels are firmly embedded within broadly conceived external reality. They devote much space to describing the concerns of contemporary women: their fears, dreams and projections of happiness to which they are rightfully entitled. As such, these novels seem to promote new life ideals related to the construction of womanhood. Some of these ideals, most notably

feminism, have been shaped in line with Western neoliberalism but are usually introduced cautiously, just to ensure commercial success and not to cause or aggravate social tensions.

One may also observe that the discussed novels aim to refashion and bring new life to certain literary and philosophical ideas from the past. For instance, they largely draw on the Arcadian idea, traditionally understood as a form of escape from the damaging effects of big cities. Noteworthy, in so-called high Polish literature the motif of Arcadia has been tackled from the perspective of an outcast or fugitive who longs for his/her homeland he/she had to abandon as a child or adolescent. The point of such high-minded narratives is to painstakingly reconstruct a world and a system of values that have collapsed and are preserved only through flimsy memories of narrators and characters. By contrast, in popular novels for women temporal and spatial vectors are reversed. Characteristically, their protagonists escape from past traumas in search of new and better places to live. They usually find them in the Arcadian countryside, which creates an illusion that such better worlds indeed do exist.

As remarked elsewhere, the women writers of the analyzed novels use diverse literary devices to create utopian Arcadias. Their strategies range from demarcating symbolic frames for such ideal worlds (Grochola) to narratively envisioning vast idyllic spaces that retain some of their regional coloring (Kalicińska) to explicitly highlighting and promoting regional specificity (Enerlich). In doing so, they all attempt to match the demands and preferences of their target readers.

Clearly, there is yet another striking difference between Arcadian representations found in so-called high literature and those found in popular fiction. While the former customarily foreground autobiographical musings and deepened authorial reflection, the latter never make any explicit biographical reference. If one were to look for any traces of biographical cues, then one would only find them in press interviews given by Katarzyna Grochola and Małgorzata Kalicińska. Kalicińska, on her part, has made clear that she embarked on her best-selling novel *Dom nad rozlewiskiem* when she was hurting over the bankruptcy of her guest house business she had run together with her husband. This yearning for a better world seems justified under such circumstances, though it can also be read as a commercial strategy to attract the attention of potential readers, who might be interested to inquire further into the private lives of their favourite authors.

The Polish rendition of new sentimentalism typically encompasses literary works that use pop-cultural forms of emotional expression. Filled with exulted and inflated concepts, these texts do not depart much from their older counterparts. It is no wonder, then, that they are mostly set in Arcadia-like landscapes. Their authors explicitly draw on the tradition of

sentimental romances by favouring first-person accounts and by weaving various forms of letters and diaries into their narratives as a means of advancing the plot and representing the emotions and opinions of characters. It is also clear that the analyzed writers prefer to remain at a safe distance from their story worlds. In order to detach themselves from their invented characters, they aim to present readers with strong-minded protagonists who embody contradictory personality traits and whose lives combine drama with comic situations, on the one hand, and idealistic thinking with daily routine, on the other hand. Such a generic hotchpotch allows to avoid sounding too serious and to endow the novels with a therapeutic value, thus giving their target readers an opportunity to feel at one with the protagonists and to find some uplifting messages which show that there is a way out of the most complicated situations. Since such light-hearted stories are more likely to sell well, they infrequently evolve from one-volume publications to popular literary series. In effect, an original plot gains a broader context, with readers being granted more opportunities to immerse themselves in fictional universes that, despite some initial obstacles and disturbances, end on a positive note.

The above indicated formulas for inventing story worlds are creatively employed by the analyzed writers, which results in the process of schematization. This process can be observed most conspicuously in the case of young success-seeking debutantes, who naturally decide to follow in the footsteps of their more experienced colleagues by entering into their labour. This is a usual practice in genre literature. The more experienced genre representatives are aware of this rising competition just around the corner and seek some possibilities of going off the trodden paths they have themselves paved. While striving to escape literary schemes, they adopt several different strategies that depend on their immediate goals. One of them is to expand potential readership by shifting the focus from a female perspective to that of a man at the crossroads. Since this particular narrative experiment did not win the readers' hearts, all subsequent ways out of schematic patterns were aimed at incorporating authors' biographical elements, presenting multiple narrative perspectives on plot events, turning typical stories into sophisticated social surveys or even resorting to automatic writing. All this demonstrates the writers' efforts to take up new challenges, which allows to blur the boundaries between high and popular literature.

BIBLIOGRAFIA

1) Podmiotowa:

Bernatowicz F., *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających przez F.B. zebrane*, Warszawa 1820.

Enerlich K., *Czas w dom zaklęty*, Warszawa 2010.

- *Kwiat Diabelskiej Góry*, Warszawa 2010.

- *Oplątani Mazurami*, Warszawa 2010.

- *Kiedyś przy Błękitnym Księżycu*, Warszawa 2011.

- *Czarodziejka Jezior*, Warszawa 2012.

- *Prowincja pełna marzeń*, Warszawa 2009.

- *Prowincja pełna gwiazd*, Warszawa 2010.

- *Prowincja pełna słońca*, Warszawa 2011.

- *Prowincja pełna smaków*, Warszawa 2012.

- *Prowincja pełna czarów*, Warszawa 2014.

- *Prowincja pełna szeptów*, Warszawa 2014.

- *Prowincja pełna snów*, Warszawa 2015.

- *Prowincja pełna złudzeń*, Warszawa 2015.

Grochola K., *Przegryźć dżdżownicę*, Warszawa 1997.

- *Nigdy w życiu*, Warszawa 2001.

- *Serce na temblaku*, Warszawa 2002.

- *Ja wam pokażę!*, Warszawa 2004.

- *Osobowość ćmy*, Warszawa 2005.

- *A nie mówiłam!*, Warszawa 2006.

- *Trzepot skrzydeł*, Warszawa 2008.

- *Kryształowy Anioł*, Warszawa 2009.

- *Makatka*, współautor: Dorota Szelągowska, Warszawa 2011.

- *Houston, mamy problem!*, Warszawa 2012.

- *Zagubione niebo*, Warszawa 2014.

- *Zielone drzwi*, Warszawa 2014.

- *Związki i rozwiązania miłosne*. współautor: Andrzej Wiśniewski, Warszawa 2013.

- *Przeznaczeni*, Warszawa 2016.

Kalicińska M., *Dom nad rozlewiskiem*, Warszawa 2006.

- *Miłość nad rozlewiskiem*, Warszawa 2008.

- *Powroty nad rozlewiskiem*, Warszawa 2007.

- *Fikołki na trzepaku. Wspominki z podwórka i nie tylko*, Poznań 2009.

- *Zwyczajny facet*, Poznań 2010.

- *Lilka*, Poznań 2012.

- *Irena*, współautor: Barbara Grabowska, Warszawa 2012.

- *Kochana moja – rozmowa przez ocean*, współautor: Barbara Grabowska, Poznań 2014.

- *Życie ma smak*, Poznań 2014.

Krajewski M.D., *Pani Podczaszyna. Tom II Przypadków Wojciecha Zdarzyńskiego*, Warszawa 1786.

Kosmowska B., *Głodna kotka*, Warszawa 2000.

- *Teren prywatny*, Poznań 2001.

- *Prowincja*, Poznań 2002.

- *Gobelin*, Poznań 2002.

- *W górę rzeki*, Poznań 2003.

- *Niechciana*, Łódź 2012.

- *Gorzko*, Warszawa 2014.

- *Ukrainka*, Warszawa 2016.

Nepomucka K., *Małżeństwo niedoskonałe*, Warszawa 1960.

- *Rozwód niedoskonały*, Warszawa 1965.

- *Samotność niedoskonała*, Warszawa 1968.

- *Miłość niedoskonała*, Warszawa 1978.

- *Kochanek doskonały*, Warszawa 1982.

- *Starość doskonała*, Warszawa 1991.

Szwaja M., *Jestem nudziarą*, Warszawa 2003.

- *Zapiski stanu poważnego*, Warszawa 2004.

- *Stateczna i postrzelona*, Warszawa 2005.

- *Dom na klifie*, Warszawa 2006.

- *Powtórka z morderstwa*, Warszawa 2006.

- *Klub Mało Używanych Dziewic*, Warszawa 2007.

- *Dziewice, do boju*, Warszawa 2008.

- *Zatoka Trujących Jabłuszek*, Warszawa 2008.

- *Gospoia prawie do wszystkiego*, Warszawa 2009.

- *Zupa z ryby Fugu*, Warszawa 2010.

- *Nie dla mięczaków*, Warszawa 2011.

- *Matka wszystkich lalek*, Warszawa 2011.

- *Anioł w kapeluszu*, Warszawa 2013.

Wirtemberska M., *Malwina czyli domyślność serca*, Kraków 1925.

2) Wybrana bibliografia przedmiotowa:

Adamski J., *Historia literatury francuskiej. Zarys*, Warszawa 1970.

Aleksandrowicz A., *Izabela Czartoryska – wizerunek nieznanym*. *Literatura i natura*, [w:] *Pisarki polskie epok dawnych*, red. D. Damiłkowska, Olsztyn 1998, 173-193.

Aleksandrowicz A., *Preromantyczna domyślność serca*, [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamacińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk, M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 140-156.

Austen J., *Lady Susan. The Watsons. Sanditon*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, audiobook CD, 7.10.2016.

Badula Ł., *Posłowie*, [w:] *Pola Gojawiczyńska, Dziewczęta z Nowolipek*, Kraków 2005, s. 1-76.

Barańczak S., *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe. W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków 1975, s. 142-157.

Barczyński J., *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976.

Bereza A., *Szablon stylistyczny w tzw. prozie popularnej*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965, s. 132-152.

Borkowska G., *Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 46-54.

Borkowska G., Czermińska M., Philips U., *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000.

Borkowska G., *Wstęp*, [w:] N. Żmichowska, *Poganka*, Wrocław 2013, s.14-48.

Borkowska G., „*Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury...*”. O „młodej” prozie kobiecej, „*Teksty Drugie*” 1996, nr 5 (41) s. 55-67.

Budrowska K., *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000.

Budrowska K., *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „*Teksty Drugie*” 2004, nr 1-2, s. 283-290.

Budzyk K., *Sytuacja „Malwiny” w powieściopisarstwie polskim*, „*Prace Polonistyczne*” 1965, s. 14-25.

Bujnicka M., *Bohaterki romansu popularnego*, [w:] *Postać w dziele literackim*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1982, s. 83-98.

Bujnicka M., *Fabula a synkretyzm literatury popularnej*, [w:] *Fabula utworu literackiego*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1987, s.77-98.

Burkot S., *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968.

Bystydzińska G., *The Reception of Jane Austen in Poland*, [w:] *The Reception of Jane Austen in Europe*, London, New York 2007, s. 319–333, 390–393.

Chowaniec U., *W poszukiwaniu kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*, Kraków 2007.

Cieński M., *Formacja oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*, „*Wiedza o Kulturze*”, Wrocław 1992, s. 148-162.

Cykl literacki w Polsce, red. K. Jankowska, B. Olech i K. Sokołowska, Białystok 2001.

Czapliński P., *Kobiety i duch tożsamości*, [w:] *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 88-102.

Czapliński P., *Pusta klasa*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 18, s. 122-128.

Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwani*, Kraków 2000.

Dawidowicz –Chymkowska O., Michalak D., *Stan czytelnictwa w Polsce w 2012 roku*, Warszawa 2015.

Didier B., *L'écriture-femme*, eadem, *Georg Sand écrivain „Un grand fleuve d’Amérique”*, Paris 1998.

Dobakówna A., *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 59 (1968), 3, s. 3-28.

Dobosiewicz J., *Nowa emancypacja? Życie seksualne młodych Polek w najnowszej prozie kobiecej*, [w:] *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 12-25.

Dunin K.M., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004.

Drewnowski T., *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1981.

Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Kraków 2008.

Frąckowiak-Wiegandtowa E., *Psychologizm – przeznaczy nazwa?*, „Teksty” 1973, nr 4 (10), s. 193-200.

Formy literatury popularnej, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.

Frye I.W., *Powieść i miłość: „Pamela”*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1970, t.61, z. 2, s. 415-453.

Garczyński S., *Potrzeby psychiczne. Niedosyt. Zaspokojenie*, Warszawa 1972, s. 90-98.

Gemra A., *Literatura popularna - literatura gatunków*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, pod red. J. Z. Uchańskiego, Warszawa 1998, s. 142-157.

Głowiński M., *Style odbioru*, Wrocław 1977.

Głowiński M., *Tradycja literacka. (Próba zarysowania problematyki)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 341-358.

Goethe J.W., *Cierpienia młodego Wertera*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1971, BN II 22.

Hadaczek B., *Polska powieść rozwojowa w Dwudziestoleciu Międzywojennym*, Szczecin 1985.

Howard J., *What Is Sentimentality?*, „American Literary History”, t.11, 1999, s. 48-65.

Iwasiów I., *Siostry: szkic o prozie (młodej) kobiet*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 84-100.

Iwasiów I.M., *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002.

Jaśkiewicz J., *Kobiety-matki w wybranych tekstach publicystycznych Elizy Orzeszkowej*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2010, s. 135-14.

Jasińska M., *Narrator w powieści przedromantycznej (1776 — 1831)*, Warszawa 1965.

Kalinowski D.: *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*. Słupsk 2003.

Kalinowski D., *Piotr Chmielowski a kwestia kobieca*, [w:] *Szkice językoznawcze i literaturoznawcze*, red. A. Kiklewicz, K. Chruściński, Słupsk 2002, s.131-144.

Kaluta I., *Róża i Barbara*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 158-173.

Kaniewska B., *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3, s. 95-128.

Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 2002.

Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 87-112.

Kłosińska K., *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.

Kochańczyk A., *Wybrane problemy „Zazdrości i medycy” M. Choromańskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1976, vol. 30, s. 93-111.

Kolbuszewski J., *Od Pigalla po Kresy. Krajobraz literatury popularnej*, Wrocław 1994.

Koryś I, Dawidowicz-Chymkowska O., *Społeczny zasięg książki w Polsce w 2010 roku*, Warszawa 2012.

Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975.

Kotas A., *„Zaradne kobiety zasługują na miłość” O powieściach Rodziewiczówny i Kalicińskiej*, [w:] *Literatura popularna. Dyskursy wielorakie*, t.1, red. E. Bartos i M. Tomczok, Katowice 2013, s. 415-427.

Kowalczykowska A., *Literatura 1918-1939*, Warszawa 2002.

Kowalski P., *Miejsce literatury w kulturze popularnej*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska, Kraków 2005, s. 122-132.

Krajewska J., *Jazgot niewieści i męskie kasztele. Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu Międzywojennym*, Poznań 2010.

Kraskowska E., *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5, s. 259-273.

Kromolicka B., *Rodzina zrekonstruowana*, [w:] *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku. Tom V. R – S*, red. E. Różycka, Warszawa 2006, s. 390- 393.

Kruszyńska E., *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2009.

Kulpa R., Warkocki B., *Poszukiwanie lustra. Z Izabelą Filipiak o lesbijskich i literaturze lesbijskiej rozmawia Queerujący Podmiot Pytający*, „Ha!art” 2003, nr 1(14), s. 118-121.

Kwapiszewska-Antas M., *Człowiek wobec zwierząt na przestrzeni dziejów*, Słupsk 2007.

Lasoń-Kochańska G., *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008.

Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.

Lewiński P.H., *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999.

Łaciak B., *Wzór osoby współczesnej Polki*, [w:] *Co to znaczy być kobietą w Polsce?*, red. A. Titkow, H. Domański, Warszawa 1995, s. 58-67.

Majkowski T.Z., *Duma i ożywienie. Parodia klasycznego romansu w konwencji grozy*, [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. D. Wojda, M. Heydel, A. Hejmej, Kraków 2013, s. 345-353.

Mann M., *„Poganka” Narcyzy Żmichowskiej. Geneza, źródła, artyzm i idea utworu*, Warszawa 1916.

Marecki Z., *Krystyna Nepomucka. O prekursorce współczesnej, polskiej powieści dla kobiet*, „Edukacja i Dialog” 2013, nr 5/6, s. 69-75.

Marecki Z., *Między bajkoromanssem a sagą. Problemy gatunkowe współczesnych „czytań” dla kobiet w Polsce*, [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka, Z. Chojnowski, Olsztyn 2014, s. 140-155.

Marecki Z., *Modele wiejsko- prowincjonalnej arkadii i jej funkcje we współczesnej polskiej powieści dla kobiet*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2014, nr 12, s. 57-70.

Marecki Z., *Nowy sentymentalizm, czyli kobiecy sposób na sukces czytelniczy i komercyjny na polskim rynku literackim po 1989 roku*, [w:] *Literatura. Kanon. Gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, E. Kamoli, M. Bulińska, Gdańsk 2016, s. 138-150.

Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1999.

Martuszevska A., *List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej*, „Teksty” 1975, z. 4, s. 129-147.

Martuszevska A., *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu 1876-1895*, Gdańsk 1977.

Martuszevska A., Pyszny J., *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003.

Martuszevska A., *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

Midgley M., *Brutality and Sentimentality*, „Philosophy” 54 (1979), s. 385-389.

Miłosz Cz., *Rodziewiczówna*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 4-18.

Mroczkowski P., *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Wrocław 1987.

Mroziak A., *Feminokracja? Recepcja polskiej prozy kobiecej po 1989 roku*, [w:] *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje. Czy potrzeba nowej definicji?* red. E. Ziętek- Maciejczyk i P. Cieliczko, Warszawa 2006, s. 93-107.

Mrozik A., *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.

Nadana-Sokołowska K., *George Sand: kanonizacja, dekanonizacja i rekanonizacja w literaturze francuskiej a wizerunek pisarki w kulturze* [w:] *Literatura. Kanon. Gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, E. Kamola, M. Bulińska, Gdańsk 2016, s. 40-48.

Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*, [w:] *Problemy teorii Literatury*, Seria II, Wrocław 1987.

Olejniczak J., *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz, Stempowski, Wittlin, Miłosz*, Kraków 1992.

Podchłódka A., *Młodopolski romans popularny - kłopoty z teorią*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 121-141.

Orzeszkowa E., *Kilka uwag nad powieścią*, [w:] eadem, *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław – Kraków 1959, s. 32-45.

Philips U., *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, Warszawa 2008.

Polski romans sentymentalny, BN Seria I, nr 208, Wrocław 1971.

Poggioli R., *Wierzbowa fujarka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 3, z. 1 (4), s. 60.

Przedpeńska-Trzeciakowska A., *Jane Austen i jej racjonalne romanse*, Warszawa 2014.

Przybylski R., *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1968, s. 133-134.

Setecka A., *Romans - przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś*, [w:] *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury. Praca zbiorowa*, red. G. Borkowska, Warszawa 2000, s. 187-199.

Sinko Z., *Polska recepcja twórczości pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 45-94.

Siostry i ich Kopciuszek, red. E. Graczyk i M. Graban-Pomirska, Gdynia 2002.

Siwiec-Kurczab B., *Funkcje książki w procesie twórczego czytania*, „Biuletyn Informacyjny” 2001, nr 2, s. 30-34.

Słownik literatury polskiej XIX wieku, red. A. Kowalczykova, J. Bachórz, Wrocław 1991.

Słownik literatury polskiego Oświecenia, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.

Słownik literatury popularnej, red. T. Żabski, Wrocław 1994.

Suchańska M., *O empatii jako kategorii literackiej - koncepcje języka poetyckiego a empatia*, „Podteksty” 2009, nr 1 (15), s. 67-89.

Syska K., *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015.

Syska K., *Sentymentalność dziś: idylliczna, elegijna i komiczna*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5, s. 123-132.

Szacka B., *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003, s. 182-186.

Szargot B., *Bez sentymentów. O kreacji miłości w powieściach Rodziewiczówny*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 158-169.

Szargot B., *Emancypacja i emancypanki w powieściach Marii Rodziewiczówny*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. Lidia Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 93-101.

Szary-Matywiecka E., „*Malwina*”, czyli *głos i pismo w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 4, s. 3-16.

Szcześniak J., *Schematy romansowe w powieściach M. Rodziewiczówny*, [w:] *Stefan Żeromski i jego współcześni*, red. E. Łoch, Lublin 2000, s. 135-153.

Sztandara M., *Sposoby na „ludowość”. „Powrót do źródeł” i idea działań alternatywnych*, [w:] *Tradycja z przyszłością. Konferencja etnologiczna*, red. K. Kaniowska, G. E. Karpińska, Sandomierz 2003, s. 45-66.

Śniechowska-Karpińska A., *Między rozsądkiem a uczuciem. „Romanse moralne” Elżbiety Jaraczewskiej*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 2002, z. 20/21, s. 182-199.

Szcześniak J., *Schematy romansowe w powieściach M. Rodziewiczówny*, [w:] *Stefan Żeromski i jego współcześni*, pod red. E. Łoch, Lublin 2000, s. 135-153.

Szacka B., *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003, s. 182-186.

Szyszkowska E., *Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990-2000*, Warszawa 2004.

Tanner M., *Sentimentality*, [w:] *Art and morality*, red. J.L. Bermudez, S. Gardner, London and New York 2003, s. 95-110.

W świecie Elizy Orzeszkowej, pod red. H. Bursztyńskiej, Kraków 1990.

Witkowska A., *Wstęp*, [w:] *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971, s. XX-XXVI.

Wojciechowski K., *Bernatowicza „Nierozsądne Śluby” jako pierwszy objaw werteryzmu w Polsce*, „*Pamiętnik Literacki*” 1904, z. 3/4, s. 208-223.

Wojciechowski K., *Przedmowy do pierwszych powieści polskich XIX wieku*, „*Pamiętnik Literacki*” 1905, z. 3/4, s. 243-271.

Wysłouch S., *Twórczość Choromańskiego wobec międzywojennego psychologizmu*, „*Pamiętnik Literacki*” 1975, nr 1, s. 169-197.

Zawadzka D., *Topos „powrotu z Warszawy na wieś” we współczesnej kulturze Podlasia i Suwalszczyzny*, [w:] *Centra-Peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, E. Rybicka, D. Lisak-Gębała, Kraków 2015, s. 321-338.

Zawadzka J., *Miłość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 549.

Zawadzka J., *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.

Zgrzywa J., *Aforyzmy w prozie Olgi Tokarczuk*, Poznań 2016.

Z kręgu Marii Wirtemberskiej. Antologia, teksty z rękopisów wybrała, opracowała i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978.

Żabski T., *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005.

Źródła prasowe

Cieśla W., *Szeptuchy - Czy starsze kobiety z Podlasia leczą modlitwą?*, <http://www.newsweek.pl/polska/kim-sa-szeptuchy-newsweek-pl,artykuly,352707,1.html>
(dostęp: 05.12.2014)

Cieślik M., *Królowe polskich serc*, „Rzeczpospolita” 2014, nr 299, s. 18-19.

Bielas K., *Kobiece pióro*, „Wysokie Obcasy” 2003, nr 18, s. 11.

Sobolewska J., *Plaster z czytadła*, „Polityka” 2009, nr 28, s. 58-59.

Darska B., *Gdzie artyści, gdzie pop?*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 20, s. 39.

Stetkiewicz L., *Trzy pytania do czytelników, czyli dlaczego i po co czytamy książki*, „Bibliotekarz” 2014, nr 6, s. 6-8.

Wodecka D., *Najpopularniejsza w Polsce*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 107, s. 12.

Źródła internetowe:

Drózd R., *Książki roku 2015 – wszystkie przeczytamy w e-booku!*,
<http://swiatczytnikow.pl/ksiazki-roku2015-nagrodzone-przez-lubimyczytac-pl-wszystkie-sa-w-wersji-elektronicznej/> (dostęp: 9 marca 2016)

Giruć K., *Rodzaje feminizmu*, <http://www.semestr.pl/2,2243.html> (udostępnione: 3.03.2016).

Grzelińska S., *Harlequiny i ogórkowa według Kalicińskiej* (udostępnione: 8.07.2011).

Hucko A., *Nowa polska klasa średnia*, <http://www.institutobywatelski.pl/5038/lupa-institutu/nowa-polska-klasa-srednia> (udostępnione: 4.07.2013).

Janas M., *Polska literatura dla dziewcząt – od pensjonarek po współczesne nastolatki*,
<https://is.muni.cz/th/187571/ff-m/Polska-literatura-dla-dziewczat--od-pensjonarek-po-wspolczesne-nastolatki.pdf> (udostępnione: 20.07.2014).

Koryś I., Kopeć J., Zasacka Z. i Chymkowski R., *Raport czytelnictwa w Polsce w roku 2016*,
<http://www.bn.org.pl/download/document/1492689764.pdf> (udostępnione: 20. 04.2017).

Kowalczyk K., *Stare baśnie na nowo opowiedziane. O wykorzystaniu postaci i motywów baśniowych w kulturze popularnej po roku 2000*, <http://tricksterzy.pl/stare-basnie-na-nowo-opowiedziane-o-wykorzystaniu-postaci-i-motywow-basniowych-w-kulturze-popularnej-po-roku-2000/> (udostępnione: 10.01. 2014).

Krawczyk S., *Rynek książki w Polsce*, <http://nck.pl/obserwatorium-kultury/317290-2016-rynek-ksiazki-w-polsce/> (udostępnione: 8 luty 2016).

Kurkiewicz J., *Bestsellery 2014 roku. Sprawdziliśmy, jakie książki Polacy kupowali najczęściej*,
http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,17490018,Bestsellery_2014_roku__Sprawdzilismy__jakie_ksiazki.html (udostępnione: 27 luty 2015).

Marecki Z., *Monika Szwaja: Nawet moja fryzjerka chce być postacią powieściową*, <http://www.gp24.pl/wiadomosci/slupsk/art/4829313,monika-szwaja-nawet-moja-fryzjerka-chce-byc-postacia-powieosciowa-wideo,id,t.html> (udostępnione: 22.03.2014).

Mrozik A., *W babskim kręgu dobrze jest*, <https://www.google.pl/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=agnieszka%20mrozik%20w%20babskim%20kr%C4%99gu%20dobrze%20jest> (udostępnione: 4.04.2009).

Nawrocki D., *Paranormal romance we współczesnej literaturze*, <http://stacjakultura.pl/1,4,19007,Paranormal-romance-we-wspolczesnej-literaturze,artykul> (udostępnione: 02.03.2011).

Prządka B., *Wspomnienia Krystyny Nepomuckiej*, <http://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/478619,Wspomnienia-Krystyny-Nepomuckiej> (udostępnione: 18.11.2011).

Raszeja-Ossowska I., *Ageizm. Dyskryminacja ze względu na wiek*, <http://witrynawiejska.org.pl/data/AGEIZM%20OK.pdf> (udostępnione: 18 wrzesień 2015).

Siejewicz M., *Panel rynku książki GfK: I-IX 2016*, <http://www.gfk.com/pl/aktualnosci/news/panel-ryнку-książki-gfk-i-ix-2016/> (udostępnione: 4 listopada 2016).

Szczuka K., *Rewolucja jest kobietą*, www.polityka.pl/kultura/276030,1,rewolucja-jest-kobieta.read (udostępnione: 8 grudnia 2008).

Szwaja M., *Monika o Monice*, <http://www.monikaszwaja.pl/index.php?k=22&lang=pl> (udostępnione: 14.04.2011).

Uniłowski K., *Powieść psychologiczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej*, <http://www.edupedia.pl/words/index/show/492987-slownik-literatury-polskiej--powie-psychologiczna.html> (udostępnione: 2008-10-22).

Walczak-Chojecka A., *Festiwal Literatury Kobiecej „Pióro i Pazur” – zlot czarownic, czy impreza z charakterem?*, <https://www.walczak-chojecka.pl/festiwal-literatury-kobiecej>
(udostępnione: 17 października 2012)

Zawiszewska A., *Jak kobieta zeszła z drzewa...*, czyli o *Dzikusce Ireny Zarzyckiej* słów kilka,
<http://wydawnictwo.uwm.edu.pl/uploads/documents/czytelnia/media/media3-4.pdf>
(udostępnione: 04.04.2014).

ANEKS 1.

KILKA SŁÓW O STATYSTYCE

Choć z opinii analityków krajowego rynku książki wynika, że polskie popularne powieści dla kobiet, które opublikowano po 1989 roku, sprzedają się dobrze, to jest spory kłopot z dotarciem do danych, bo wydawcy niezbyt chętnie się nimi dzielą. Jednak na polskim rynku analitycznym działają instytucje, które ujawniają choć szczątkowe informacje dotyczące sprzedaży książek.

Na przykład Instytut GfK Polonia, badając sprzedaż na polskim rynku książki podczas dziewięciu miesięcy 2016 roku, poinformował, że w tym czasie pierwszą piątkę bestsellerów w Polsce zamknęła powieść *Przeznaczeni* Katarzyny Grocholi (Wydawnictwo Literackie)³⁹⁹. Z kolei „Gazeta Wyborcza”, publikując listę polskich bestsellerów w 2014 roku, poinformowała, że wówczas Katarzyna Grochola sprzedała swój nowy zbiór opowiadań o miłosnych cierpieniach *Zagubione niebo* w liczbie 100 tys. egzemplarzy⁴⁰⁰. Natomiast raport Instytutu Książki o polskim rynku książki w 2014 roku, który opublikowano w 2016 roku, na liście bestsellerów umieszcza dwa tytuły tekstów pisanych z myślą o kobietach, w tym jeden polski i jeden zagraniczny. Wśród polskich bestsellerów za 2014 rok na piątym miejscu Instytut Książki sklasyfikował także *Zagubione niebo* Katarzyny Grocholi. Ten zbiór opowiadań wg autorów raportu w 2014 roku sprzedano w liczbie 100 tysięcy egzemplarzy. Nieco więcej, bo w tym samym czasie w sumie sprzedano 130 tysięcy egzemplarzy nowej powieści Helen Fielding pt. *Bridget Jones. Szalejąc za facetami*. Na liście bestsellerowych tłumaczeń dało to wydawnictwu „Zysk i spółka” z Poznania drugie miejsce w kraju, zaraz za powieścią *Gwiazd naszych win* Johna Greena, której polskie tłumaczenie wydawnictwo „Bukowy Las” w 2014 roku sprzedało 140 tysięcy egzemplarzy⁴⁰¹.

³⁹⁹ Patrz: M. Siejewicz, *Panel rynku książki GfK: I-IX 2016*, <http://www.gfk.com/pl/aktualnosci/news/panel-ryнку-książki-gfk-i-ix-2016/> (dostęp: 4 listopada 2016). Z opracowanego przez Instytut GfK Polonia rankingu wynika, że w tym czasie najlepiej sprzedającym się w Polsce tytułem była *Dziewczyna z pociągu* Paula Hawkinsa (Wyd. Świat Książki). Kolejne miejsca zajęły: *Shantaram* Gregorio Davida Robertsa (Wyd. Marginesy), *Zanim się pojawiłeś* Jojo Moyesa (Wyd. Świat Książki) oraz *Życie na pełnej petardzie, czyli wiara, polędwica i miłość autorstwa* Jana Kaczkowskiego i Piotra Żyłki (WAM Wydawnictwo).

⁴⁰⁰ Patrz: J. Kurkiewicz, *Bestsellery 2014 roku. Sprawdziliśmy, jakie książki Polacy kupowali najczęściej*, http://wyborcza.pl/piatekextra/1,129155,17490018,Bestsellery_2014_roku__Sprawdzilismy__jakie_ksiazki.htm 1 (udostępnione: 27 lutego 2015).

⁴⁰¹ Patrz: S. Krawczyk, *Rynek książki w Polsce*, <http://nck.pl/obserwatorium-kultury/317290-2016-rynek-książki-w-polsce/> (udostępnione: 8 lutego 2016).

Autorzy tego ostatniego opracowania od razu jednak zaznaczają, że „nie jest ono w ścisłym sensie raportem badawczym”⁴⁰². Jak piszą, to przede wszystkim podsumowanie danych zgromadzonych przez kilka instytucji: Bibliotekę Analiz, Bibliotekę Narodową, w mniejszym stopniu również Polską Izbę Książki oraz dzienniki: „Gazetę Wyborczą” i „Rzeczpospolitą”. Jednocześnie wyjaśniają, że główny problem to wielość kanałów dystrybucyjnych, poprzez które książki trafiają do czytelników (patrz: Tabela nr 3). Rzecz w tym, że część z tych kanałów (np. nielegalne pobrania z internetu czy wypożyczenia od znajomych bądź rodziny) nie podlegają żadnej kontroli. W praktyce więc trudno dokładnie ustalić, ile książek różnych autorów trafia do czytelników i czytelniczek.

Sytuację jeszcze komplikuje rozwój rynku książki w wersji cyfrowej. Choć e-booki stanowią obecnie zaledwie ok. 2 – 5 proc. rynku książki w Polsce, to ich sprzedaż rośnie w tempie 50 proc. rocznie. Na dodatek eksperci przekonują, że użytkownicy e-booków czytają niemal trzykrotnie więcej niż czytelnicy książek drukowanych. Wkrótce popularność e-booków zwiększyć może proponowane przez Komisję Europejską ujednolicenie podatku VAT na e-booki i książki drukowane⁴⁰³. Rozwój e-czytelnictwa to również odpowiedź na coraz większą społeczną potrzebę mobilności. E-booki ją zaspokajają, bo na jednym urządzeniu można umieścić nawet kilkaset tytułów, bez konieczności dźwigania ciężkich tomów. Według badań Virtualo.pl, warszawskiej księgarni internetowej specjalizującej się w sprzedaży e-booków i audiobooków, w 2016 roku 87 proc. ich użytkowników czytało e-booki na czytnikach, na tablecie – 8 proc., a na smartfonie – 3 proc.⁴⁰⁴.

Natomiast z plebiscytu na książkę roku 2015, który przeprowadził portal Lubimyczytac.pl, wynika, że w kategorii powieść obyczajowa i romans użytkownicy najczęściej głosów oddali na polskie tłumaczenie powieści Amerykanki Colleen Hoover *Maybe Someday*, która została wydana tylko w wersji elektronicznej⁴⁰⁵. To oznacza, że powoli zmieniają się preferencje czytelników, zwłaszcza tych młodszych, którzy odchodzą w kierunku nowoczesnego kontaktu z książką. Jak wskazuje wynik plebiscytu, dotyczy to także powieści kierowanych przede wszystkim do kobiet. Nic więc dziwnego, że Wydawnictwo Literackie oferuje już najnowsze książki Katarzyny Grocholi (*Zagubione niebo* i *Zielone drzwi*) w formacie audiobooka. Podobnie zresztą postępuje poznańskie wydawnictwo

⁴⁰² Tamże.

⁴⁰³ Patrz: *Rynek e-booków rośnie w tempie 50 proc. rocznie*, <https://www.polskieradio.pl/42/273/Artykul/1711084,Rynek-ebookow-rosnie-w-tempie-50-proc-rocznie> (udostępnione: 8.01.2017).

⁴⁰⁴ Tamże.

⁴⁰⁵ R. Drózd, *Książki roku 2015 – wszystkie przeczytamy w e-booku!*, <http://swiatczytnikow.pl/ksiazki-roku2015-nagrodzone-przez-lubimyczytac-pl-wszystkie-sa-w-wersji-elektronicznej/> (udostępnione: 9 marca 2016)

Zysk i spółka, wydawca powieści i innego rodzaju książek Małgorzaty Kalicińskiej, które od pewnego czasu część z nich oferuje także w formie e-booka lub audiobooka.

Z różnych przyczyn niepełne i w znacznym stopniu szacunkowe są również badania czytelnictwa. Jak już pisałem we Wstępie, przeprowadzane przez Bibliotekę Narodową badania czytelnictwa opierają się na odpowiedziach przeszło tysiąca ankietowanych osób. Mają więc charakter sondażowy. Wynika z nich, że w 2012 roku do czytania powieści obyczajowo-romansowych przyznało się 31 procent ankietowanych kobiet oraz 3,5 procent mężczyzn. Oznacza to wzrost o 5 procent w stosunku do sondażu z 2010 roku. Jak się okazuje, wśród czytających ten typ beletrystyki był wtedy najpopularniejszy obok literatury sensacyjno- kryminalnej. Autorki omawianego sondażu, który jest powtarzany co kilka lat, zauważyły, że w Polsce czytelnictwo literatury romansowo-obyczajowej po 1989 roku znacząco wzrasta zawsze wtedy, gdy pojawia się nowa i popularna ekranizacja tego rodzaju utworu lub oparty na nim telewizyjny serial⁴⁰⁶.

Ponadto autorki przywoływanego już opracowania dotyczącego stanu czytelnictwa w Polsce w 2012 roku twierdzą, że polscy amatorzy beletrystyki romansowo-obyczajowej koncentrują się obecnie na literaturze stosunkowo nowej. Z badania ich preferencji wynika, że 2012 roku trzon czytanej literatury romansowo-obyczajowej w Polsce (56 proc.) stanowiły książki wydane po 1989 roku, w latach 1989-2011. W bardzo skromnym zakresie (7 proc. ankietowanych) deklarowano lekturę romansów przedwojennych. Z autorów z tego okresu ankietowani wymieniali Marię Rodziewiczównę, Tadeusza Dołęgę-Mostowicza, Helenę Mniszkównę, Jadwigę Courths-Mahler. Praktycznie nie pojawiały się romanse wydane po raz pierwszy w czasach PRL-u. Osiem procent ankietowanych czytało najnowsze romanse. Najczęściej (0,5 proc. ankietowanych) wymieniano *50 twarzy Greya*. Część czytelników wskazywała także na nowe książki popularnych już polskich autorek romansów: *Houston, mamy problem* Katarzyny Grocholi i *Lilkę* Małgorzaty Kalicińskiej. Jednak w 2012 roku w deklaracjach respondentów obca literatura romansowo-obyczajowa dominowała nad polską. Czytelnicy wymieniali dwukrotnie więcej utworów obcych (52 proc. wskazanych książek) niż polskich romansopisarzy (21 proc.), choć w stosunku do innych typów beletrystyki ten udział i tak był stosunkowo duży. Świadczy o tym także fakt, że z trzech romansopisarek, których utwory uzyskały w 2012 roku uwagę ponad 1 proc. czytelników (Danielle Steel, Małgorzata Kalicińska, Katarzyna Grochola), dwie to Polki⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Patrz: O. Dawidowicz - Chymkowska, D. Michalak, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2012 roku*, Warszawa 2015, s. 134-142 oraz 342.

⁴⁰⁷ Tamże, s. 135-136.

Ostatni raport o stanie czytelnictwa w Polsce, który przygotowali Izabela Koryś, Jarosław Kopec, Zofia Zasacka i Roman Chymkowski z Biblioteki Narodowej, dotyczy 2016 roku. Tym razem badanie oparto na reprezentatywnej próbie 3149 respondentów w wieku co najmniej 15 lat, dobieranych na zasadzie „random route” (ankieter odwiedza wskazane adresy). Z badania wynika, że w 2016 roku najchętniej sięgaliśmy po powieści (Tabela nr 4) Henryka Sienkiewicza. Drugie miejsce zajęła brytyjska pisarka E. L. James (właśc. Erika Lena Mitchell, autorka m.in. powieści erotycznej *Pięćdziesiąt twarzy Greya*). Na podium znalazł się także Paul Hawkins, a czwarte miejsce przypadło Stephenowi Kingowi. W pierwszej dziewiętnastce najchętniej wskazywanych pisarzy znalazły się także inne autorki powieści popularnych: Joanne K. Rowling, Joanna Chmielewska, Danielle Steel, Stephenie Meyer, Katarzyn Bonda, Katarzyna Grochola, Małgorzata Kalicińska i Helen Fielding. Uogólniając swoje spostrzeżenia, autorzy raportu stwierdzili, że Polacy wybierają przede wszystkim literaturę popularną, kryminały i romanse. Wg nich szczególnie chętnie polscy czytelnicy sięgają po książki będące podstawą do ekranizacji. Masową popularność zdobywają także nowe powieści polskich twórców⁴⁰⁸.

Kwestii poziomu popularności polskich autorek powieści popularnych, które działają współcześnie, nie wyjaśnia także ostatecznie statystyka wypożyczeń bibliotecznych. W skali kraju nikt takich zestawień nie prowadzi, więc nie wiadomo, ilu polskich czytelników, którzy korzystają z bibliotek publicznych, w konkretnym roku wypożyczało popularne powieści dla kobiet. Nieco inaczej ten problem wygląda w poszczególnych bibliotekach, bo część z nich już dysponuje sprofilowanymi programami komputerowymi, które automatycznie odnotowują wypożyczenia książek z podziałem na autorów, a nawet konkretne tytuły. Nie wszystkie jednak pozwalają na przygotowanie zestawień rocznych, bo nie zawierają odpowiedniej aplikacji. Kolejna trudność to zróżnicowanie czasowe, bo niektóre biblioteki dysponują odpowiednim programem już na przykład od 2011 roku, a inne dopiero od 2015 roku.

Aby zobrazować, na czym polegają wspomniane różnice, pozyskałem dane o wypożyczeniach powieści obyczajowo-romansowych najpopularniejszych autorek polskich i zagranicznych z Miejskiej Biblioteki Publicznej w Słupsku (Tabela nr 1) oraz Miejskiej i Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Gdańsku (Tabela nr 2). W pierwszym przypadku analizowany okres obejmuje dwa lata, bo słupska biblioteka dysponuje stosownym programem od 2015 roku. Natomiast w bibliotece w Gdańsku przy pomocy programu

⁴⁰⁸ I. Koryś, J. Kopec, Z. Zasacka i R. Chymkowski, *Raport czytelnictwa w Polsce w roku 2016*, <http://www.bn.org.pl/download/document/1492689764.pdf> (udostępnione: 20. 04.2017).

komputerowego zestawiono wypożyczenia tej kategorii powieści w latach 2011-2016, ale bez rozbicia wypożyczeń na poszczególne lata, bo działający tam program komputerowy takiej możliwości na razie nie przewiduje.

Jak się okazuje, w latach 2015-2016 w kategorii popularnych powieści obyczajowo-romansowych w bibliotece publicznej w Słupsku królową wypożyczeń była Katarzyna Michalak, autorka przeszło trzydziestu powieści obyczajowych. Rekordową liczbę wypożyczeń swoich powieści w latach 2011-2016 odnotowała także w Miejskiej i Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Gdańsku, gdzie w tym czasie jej książki wypożyczono 35553 razy. Tam jednak w tym samym czasie czytelnicy częściej sięgali po powieści amerykańskiej pisarki Nory Roberts (właściwie Eleanor Marie Robertson), bo wypożyczyli je ponad 111 tysięcy razy.

Czytelniczy sukces autorki *Poczekajki* nie dziwi, bo w raporcie TNS *Stan czytelnictwa w Polsce w 2015 roku*, który przygotowała Pracownia Badań Czytelnictwa Biblioteki Narodowej w Warszawie, Katarzyna Michalak zajęła pierwsze miejsce wśród pisarzy, których książki w 2015 roku były najczęściej czytane przez badanych z grupy czytelników intensywnych. Autorka wyprzedziła w tym zestawieniu m.in. Stephena Kinga, Norę Roberts czy Paulo Coelho⁴⁰⁹. Natomiast Biblioteka Analiz sklasyfikowała autorkę na pierwszym miejscu pod względem ilości książek utrzymujących się na listach bestsellerów w roku 2014, a drugie miejsce przypadło jej zaś pod względem długości utrzymywania się tytułu na listach bestsellerów (*Zacisze Gosi*)⁴¹⁰. Nie jest wykluczone, że wpływ na tę popularność Michalak, która zadebiutowała w 2008 powieścią obyczajową *Poczekajka*, miała unikata promocja jej powieści – poprzez piosenkę i teledysk. Autorka w całości pokryła wszystkie związane z tym koszty (muzyka i słowa: Katarzyna Michalak, śpiew: Wioletta Sajnog, aranżacja: Kayanis). Obydwa utwory były dostępne w internecie, a do części nakładu książki dołączono płytę DVD z teledyskiem w pełnej, jakości telewizyjnej. W styczniu 2009 ukazało się także wydanie *Poczekajki* w formacie mp3 (audiobook).

Jednak z obydwu przywołanych zestawień bibliotecznych wypożyczeń wynika, że powieści większości autorek, które stały się obiektem analizy w niniejszej rozprawie, nadal cieszą się dużym zainteresowaniem czytelników. W latach 2015-2016 twórczość Moniki Szwai zajmowała tam nawet drugie miejsce w rankingu wypożyczeń wśród słupszczan

⁴⁰⁹ I. Koryś, J. Kopec, Z. Zasacka i R. Chymkowski, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2015 roku*, <http://www.bn.org.pl/download/document/1492689764.pdf> (udostępnione: 10 kwietnia 2017).

⁴¹⁰ *Księgarskie bestsellery 2014 roku*, <http://rynek-ksiazki.pl/czasopisma/ksiegarskie-bestsellery-2014-roku/> (udostępnione: 30 stycznia 2015).

(ponad 4 tysiące wypożyczeń), pokonując Marię Nurowską, powieściopisarkę i nowelistkę z bogatym dorobkiem (ponad 2100 wypożyczeń) oraz bardzo modną w ostatnich latach Hannę Cygler, trójmiejską autorkę romansów historycznych (przeszło 1800 wypożyczeń). W Gdańsku w latach 2011-2016 Szwaja już tak spektakularnego sukcesu nie odniosła, choć w tym czasie w tamtejszej bibliotece jej książki były wypożyczane aż 22789 razy. Gdańscy czytelnicy jednak częściej wypożyczali powieści miejscowej pisarki Hanny Cygler (28394 razy) oraz Marii Nurowskiej (25895 razy) czy – poza wspomnianą już rekordzistką Norą Roberts – także powieści Danielle Steel (84300 wypożyczeń).

Natomiast pozostałe pisarki, których twórczością się tu zajmuję, w obydwu biblioteka cieszą się już coraz mniejszym zainteresowaniem. W latach 2011-2016 w gdańskiej bibliotece powieści Katarzyny Grocholi były wypożyczane 21 658 razy (w Słupsku w latach 2015-2016 – 1300 razy), w tym samym czasie utwory Małgorzaty Kalicińskiej w Gdańsku wypożyczono 12 238 razy (w Słupsku w latach 2015-2016 – 653 razy). Natomiast powieści Barbary Kosmowskiej w gdańskiej księżnicy wypożyczono w latach 2011-2016 – 9399 razy (w Słupsku latach 2015-2015 – 784 razy). Natomiast powieści Katarzyny Enerlich w obydwu bibliotekach w analizowanych okresach wypożyczano zaledwie po kilka razy. To jak się wydaje, efekt braku promocji jej twórczości na Pomorzu i silnego związku autorki z województwem warmińsko-mazurskim i jego regionalną historią.

Tabela nr 1

Zestawienie wypożyczeń powieści popularnych autorów polskich i zagranicznych w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Słupsku w latach 2015 - 2016

ROK 2015 - AUTORZY POLSCY		ROK 2016 - AUTORZY POLSCY	
Bonda, Katarzyna	979	Bonda, Katarzyna	690
Cygler, Hanna	1176	Cygler, Hanna	631
Ficner-Ogonowska, Anna	826	Ficner-Ogonowska, Anna	415
Grochola, Katarzyna	827	Grochola, Katarzyna	473
Kalicińska, Małgorzata	455	Kalicińska, Małgorzata	198
Kosmowska, Barbara	527	Kosmowska, Barbara	257
Matuszkiewicz, Irena	770	Matuszkiewicz, Irena	397
Michalak, Katarzyna	3953	Michalak, Katarzyna	2127
Mniszek, Helena	66	Mniszek, Helena	28
Nepomucka, Krystyna	149	Nepomucka, Krystyna	89

Nurowska, Maria	1388	Nurowska, Maria	751
Rodziejewiczówna, Maria	372	Rodziejewiczówna, Maria	235
Szwaja, Monika	3964	Szwaja, Monika	521
Wiśniewski, Janusz Leon	1012	Wiśniewski, Janusz Leon	339
ROK 2015 - AUTORZY ZAGRANICZNI		ROK 2016 - AUTORZY ZAGRANICZNI	
Austen, Jane	220	Austen, Jane	92
Brontë, Anne	15	Brontë, Anne	7
Brontë, Charlotte	61	Brontë, Charlotte	26
Brontë, Emily	46	Brontë, Emily	20
Coulter, Catherine	327	Coulter, Catherine	139
Deveraux, Jude	756	Deveraux, Jude	412
Krentz, Jayne Ann	1621	Krentz, Jayne Ann	793
Laurens, Stephanie.	813	Laurens, Stephanie.	499
Lindsey, Johanna	514	Lindsey, Johanna	231
Palmer, Diana	1336	Palmer, Diana	661
Roberts, Nora	6840	Roberts, Nora	3387
Steel, Danielle	378	Steel, Danielle	2103

Źródło: Miejska Biblioteka Publiczna w Słupsku

Tabela nr 2

Zestawienie wypożyczeń powieści popularnych autorów polskich i zagranicznych w Miejskiej i Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Gdańsku w latach 2011 - 2016

AUTORZY POLSCY		AUTORZY ZAGRANICZNI	
Bonda, Katarzyna	9612	Austen, Jane	8429
Cygler, Hanna	28394	Brontë, Anne	1065
Ficner-Ogonowska, Anna	7008	Brontë, Charlotte	2626
Grochola, Katarzyna	21656	Brontë, Emily	1491
Kalicińska, Małgorzata	12238	Coulter, Catherine	5987
Kosmowska, Barbara	5255	Deveraux, Jude	8856
Matuszkiewicz, Irena	9399	Krentz, Jayne Ann	12363
Michalak, Katarzyna	35553	Laurens, Stephanie.	5702
Mniszek, Helena	909	Lindsey, Johanna	9006
Nurowska, Maria	25895	Palmer, Diana	17609
Szwaja, Monika	22789	Roberts, Nora	111531

Wiśniewski, Janusz Leon	13198	Steel, Danielle	84300
-------------------------	-------	-----------------	-------

Źródło: Miejska i Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Gdańsku

Tabela nr 3

Źródła czytanych książek

Źródło czytanych książek	Odsetek czytelników, którzy podali dane
Kupno (także przez internet)	31,0
Otrzymana w prezencie	16,0
Biblioteczka domowa	30,0
Pożyczona od znajomych lub rodziny	32,0
Biblioteka szkolna	5,0
Biblioteka publiczna	15,0
Inna biblioteka	2,0
Legalne pobranie z internetu	2,0
Nielegalne pobranie z internetu	2,0

Źródło: Biblioteka Narodowa 2016

Tabela nr 4

Najpoczytniejsi autorzy w Polsce w 2016 roku

Najpoczytniejsi autorzy wśród czytelników książek	liczba osób	%
Henryk Sienkiewicz	51	4,5
E.L.James	35	3
Paula Hankins	30	3
Stephen King	28	2
Adam Mickiewicz	24	2
J.K. Rowling	24	2
Joanna Chmielewska	21	2
Danielle Steel	20	2
Stephenie Meyer	19	2
Katarzyna Bonda	18	2
Katarzyna Grochola	15	1
Małgorzata Kalicińska	15	1
Nicholas Sparks	15	1
Paulo Coelho	15	1
ks. Jan Kaczkowski	13	1

Stefan Żeromski	12	1
Helen Fielding	12	1
Andrzej Sapkowski	12	1
Ogółem	1143	100

Źródło: Biblioteka Narodowa 2016

Tabela nr 5

Najpoczytniejsi autorzy polscy i zagraniczni w latach 2000-2016

Autorzy	2000 (n=543)	2002 (n=561)	2004 (n=585)	2006 (n=498)	2008 (n=330)	2010 (n=330)	2012 (n= 1176)	2014 (n=1252)	2016 (n=1143)
Henryk Sienkiewicz	6	5	5	6	5	2	4	4	5
Dan Brown	-	-	-	6	2	3	2	3	-
Danielle Steel	1	-	1	1	3	3	1	1	2
Stephen King	-	-	-	1	2	2	2	3	2
Paulo Coelho	1	1	2	2	3	3	2	1	1
Adam Mickiewicz	3	4	2	4	2	3	-	1	1
Katarzyna Grochola	-	-	2	2	3	1	1	1	1
J.R.R. Tolkien	1	4	2	2	2	1	1	1	1
J.K. Rowling	-	2	3	-	-	-	3	-	2
Joanna Chmielewska	1	1	-	-	-	-	-	1	2
E.L. James	-	-	-	-	-	-	-	3	3
Stepenie Meyer	-	-	-	-	-	-	3	1	2
Robert Ludlum	-	-	-	1	1	1	-	-	-
Andrzej Sapkowski	-	-	-	-	-	-	1	-	1
George R. Martin	-	-	-	-	-	-	2	1	-
Harlan Coben	-	-	-	-	-	-	1	1	-

Źródło: Biblioteka Narodowa 2016

ANEKS 2.

ROZMOWY Z PISARKAMI

1. Krystyna Nepomucka: **Lubię nowe doświadczenia**

- **Napisała pani ponad 30 powieści, z których sześciotomowa saga o dziejach rodziny dziewczyny z warszawskiego Powiśla i jej powikłanym romansie ze zwariowanym Busiem do tej pory cieszy się zainteresowaniem czytelników, a zwłaszcza czytelniczek. To chyba mile?**

- Bardzo. Choć mam już 92 lata, to ciągle lubię spotykać się z czytelnikami. Takie spotkania każdemu pisarzowi dodają sił, zwłaszcza gdy czytelnicy bez żadnego przymusu czytają i chcą rozmawiać o książkach, o których autor właściwie zapomniał. Bo ja nie mam zwyczaju powracać do książek, które już napisałam. Niekiedy, gdy je ponownie czytam po jakimś czasie, to sama bywam zaskoczona, że różne historie udało mi się zgrabnie napisać.

- **Debiutowała pani powieścią *Romans z Busiem*, którą w 1945 roku w londyńskich „Wiadomościach Literackich” w odcinkach wydrukował Mieczysław Grydzewski. Jak to się stało, że 25-letnia dziewczyna debiutowała w Anglii, a nie w Polsce, gdzie po wojnie odradzało się życie literackie?**

- Bardzo chciałam debiutować w kraju, bo spędziłam tu całą wojnę i nie zamierzałam nigdzie wyjeżdżać. Swoją pierwszą powieść zaniósłam do kilku wydawnictw. Niestety, nie wzbudzała entuzjazmu wydawców. Po kilku próbach byłam kompletnie załamana i zrezygnowana. Po prostu przestałam wierzyć w swój talent. Wtedy przypadkowo w toalecie znalazłam numer londyńskich „Wiadomości Literackie”, którymi kierował Mieczysław Grydzewski. On był dla mnie autorytetem, bo przed wojną, jeszcze w kraju miał duży wpływ na życie literackie. Pomyślałam więc, że mu wyślę odpis swojej 700-stronnicowej powieści. Zapakowałam ją dość niestarannie i wysłałam na znaleziony w gazecie adres. Moja koleżanka, gdy się o tym dowiedziała, była przerażona i ostrzegała mnie, że to się może dla mnie źle skończyć. Na szczęście po dwóch tygodniach dostałam gratulacyjną depezę, w której Grydzewski mnie pochwalił i dodał, że tak właśnie należy pisać. Na dodatek zapytał się, czy zgodzę się, aby wydrukował w odcinkach moje *Precedensy rzekome*, które po mojej zgodzie ukazały się w gazecie jako *Romans z Busiem*.

- **Jednak wersja książkowa *Romansu z Busiem*, czyli *Małżeństwo niedoskonałe* ukazało się w kraju dopiero w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Dlaczego doszło do tego tak późno?**

- Nie chciano mnie drukować. Zaraz po wojnie musiałam się sama utrzymywać. Ponieważ znałam niemiecki, dostałam pracę we Wrocławiu, gdzie byłam redaktorką Zachodniej Agencji Prasowej i Polskiego Radia. Tam sporo pisałam o bieżących wydarzeniach. Czasem z humorem i ironią. To, niestety, nie zawsze się podobało rządzącym. W pewnym momencie dowiedziałam się, że jestem postrzegana jako dziennikarka prawicowa. W rezultacie zlikwidowano moje miejsce pracy, a od znajomych dowiedziałam się, że mam wilczy bilet i zakaz druku. Zaczęły się dla mnie ciężkie czasy. Utrzymywałam się z przepisywania tekstów innym i pisania pod pseudonimem. Gdy już byłam na skraju wyczerpania nerwowego, pomógł mi dopiero Mieczysław Róg-Świostek, redaktor naczelny "Chłopskiej Drogi", który przyjął mnie do pracy i pozwolił pisać reportaże, choć i w tej redakcji długo miałam najniższe honoraria, a moje nagrody przypadły redakcyjnym kierowcom. Oczywiście cały czas próbowałam wydrukować moją powieść. Niektóre wydawnictwa nawet podpisywały ze mną umowy i wypłacały zaliczki, żądały zmian, które przygotowywałam, a w końcu i tak powieść się nie ukazywała. Pomógł mi dopiero Jerzy Putrament, sekretarz generalny Związku Literatów Polskich, który zapytał, dlaczego w Nepomucka nie drukujecie w kraju? Powiedział, że lubi sobie poczytać o świństewkach, o których ja rzekomo piszę, i poprosił, abym mu przyniosła maszynopis. O dziwo, spodobał mu się. Dzięki niemu debiutowałam. Kolejne tomy całej sagi ukazywały się do początku lat 90. ubiegłego wieku, a jednocześnie napisałam wiele innych książek, w tym powieści dla dziewcząt czy dość odważną *Serafinę i kochanków*, która powstała na podstawie moich rozmów i złagodzonych obserwacji, gdy zbierałam materiał do reportażu o prostytutkach.

- Pani powieści mają charakter obyczajowy. Przedstawiają zwykle całą galerię postaci na czele z główną bohaterką, które działają w konkretnym czasie, ale poznajemy je poprzez różne sytuacje, często dość humorystyczne albo wręcz naturalistyczne. Czy taki pomysł na książki wynikał z inspiracji literackich?

- Przez całe życie dużo czytałam, bo lubiłam to robić i czytanie dotąd uważam za rozwijające. Zresztą od dzieciństwa byłam raczej typem samotnika, który umiał sobie wypełnić czas i nie cierpiał z powodu braku towarzystwa. Ale nie mogę powiedzieć, że gdy pisałam, to świadomie czerpałam z wzorów literackich. Najczęściej zaczynałam pisać, gdy przed oczami układał mi się rodzaj filmu dotyczący moich bohaterów. Gdy trwał, to zapisywałam te obrazy, włącznie z dialogami. Kiedy się urywał, zabierałam się za skracanie. Do tej pory skracanie uważam za podstawę dobrej literatury, bo wtedy eliminujemy wszystko to, co jest zbędne, a tekst i dialogi stają się atrakcyjniejsze i bardziej przyciągające czytelników.

- A dlaczego w pani powieściach głównymi bohaterkami są kobiety?

- Sama jestem kobietą, więc kobiece doświadczenia życiowe są mi bliższe. Nieuniknione jest także wprowadzanie do powieści elementów własnej biografii i często mocno zmienionej wiedzy o ludziach z własnego otoczenia. Ponieważ przez wiele lat byłam dziennikarką, to w powieściach także wykorzystywałam obserwacje zawodowe, gdy jeździłam w teren na reportaże.

- A zwariowany Busio istniał naprawdę? Zadaję to pytanie, bo często zastanawiały się nad tym czytelniczki pani książek, z którymi o nich rozmawiałem.

- Istniał. Był moim pierwszym mężem. Długo z sobą nie wytrzymał. Gdy się rozstaliśmy, związał się z inną kobietą, z którą też nie miał najlepszych relacji. Niestety, już nie żyje, ale jako życiowy dziwak ciągle budzi emocje czytelników. To mnie cieszy, bo taki efekt oznacza, że stworzyłam ciekawą postać.

- Główna bohaterka pani sześciotomowego cyklu o niedoskonałościach i doskonałościach na przestrzeni lat przekształca się z biednej, warszawskiej dziewczyny poszukującej bogatego męża w pewną siebie panią ordynator, która związki z mężczyznami ustala według własnych reguł. Chciała pani stworzyć feministkę?

- Feministkę? Nie, bo kobiety od wieków dzielą się na miłe i wredne. Choć świat się zmienia, to nasza natura jest ciągle taka sama. Ta obserwacja dotyczy także mężczyzn. Sama jednak przez całe życie byłam dosyć samodzielna, więc i moje bohaterki odziedziczyły tę cechę. Do tej pory, choć mam 92 lata, bardzo nie lubię, jak ludzie chcą mnie wyřęcać w różnych czynnościach albo uważają, że trzeba mnie traktować jak niedołączną staruszkę. Zapewniam pana, że takie nastawienie otoczenia bywa denerwujące.

- Nadal pani pisze jakieś utwory?

- Owszem. Zawsze lubiłam Tomasza Manna i jego *Czarodziejską górę*. Dlatego z zaprzyjaźnioną panią odbyłam podróż do Szwajcarii, aby wędrować śladami bohaterów Manna. Teraz próbuję przełożyć na papier moje spostrzeżenia i refleksje z tej wyprawy. Czasem piszę także coś na zlecenie łódzkiego wydawnictwa Akapit Press, które wydaje moje książki i zaprasza mnie na spotkania z czytelnikami albo na targi książek. Choć te obowiązki bywają fizycznie męczące, to jednak na spotkania z czytelnikami jeżdżę chętnie i zawsze staram się pokazać z jak najlepszej strony, bo to rodzaj spektaklu, z którego wszyscy muszą wyjść zadowoleni.

- Interesuje panią to, co się dzieje obecnie w Polsce?

- Cały czas. Czytam sporo prasy, zwłaszcza tej politycznej. Mam wyrobiony pogląd na to, co robi rząd, choćby w sprawie tragedii smoleńskiej. Jest raczej krytyczny, ale wolałabym o tym nie mówić, bo a nuż znowu bym się komuś naraziła (śmiech).

- No to porozmawiajmy jeszcze o pani. Słyszałem, że bywa pani także modelką?

- I do tego ponoć najstarszą w Polsce, a może i w Europie. Na taki pomysł wpadła pewna pani projektantka odzieży z Warszawy. Z chęcią się zgodziłam na jej propozycję, bo lubię nowe doświadczenia. Na dodatek, gdy weszłam na wybieg, usłyszałam, że nie muszę przechodzić żadnego szkolenia, bo chodzę po nim jak rasowa modelka. Naprawdę byłam dumna z siebie. Mam nadzieję, że takich propozycji będzie więcej.

2. Katarzyna Grochola: Po prostu opisałam swoje życie

Już w pierwszym akapicie swojej debiutanckiej mini-powieści *Przegryźć dżdżownicę* poprzez cytat nawiązała Pani do otwarcia *Małżeństwa doskonałego* Krystyny Nepomuckiej. Czy to był rodzaj hołdu dla autorki, którą Pani cenila? A może wskazanie, że chce Pani nawiązać do formuły pisania o historiach kobiet, którą wypracowała Nepomucka?

Niezmiernie mi przykro, ale muszę Pana rozczarować – nie miałam pojęcia, co cytuję – dawno temu, kiedy byłam jeszcze uczennicą i pisałam opowiadania, ktoś mi powiedział dokładnie to, co napisałam – że pierwsze zdanie musi chwycić czytelnika za guzik jak na przykład i tu padł cytat: „cnotę straciłam o piątej rano”. Wykorzystałam to, co usłyszałam i wręczyłam w prezencie mojej bohaterce.

Koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku to w Polsce czas wielkich zmian politycznych oraz społeczno-gospodarczych, które odbiły się również na kształcie rynku wydawniczego, oznaczając m.in. dynamiczny rozwój różnych nurtów literatury popularnej, w tym literatury dla kobiet. Czy wybór formuły pisarskiej, na którą się Pani wtedy zdecydowała, był podyktowany szansą uzyskania sukcesu czytelniczo-komercyjnego?

Magazyn „Sukces” przeprowadzał kiedyś badania wariografem znanych osób – i ja również się na to zgodziłam. Niestety, czarno na białym wyszło, że piszę, żeby zbawić świat. Choć to oczywiście nieprawda – zawsze pisałam, żeby zbawić siebie. Nie wierzę w sondaże, target i podobne bzdury. Może przydają się reklamodawcom, ale na pewno nie pisarzom.

Lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku oraz początek nowego tysiąclecia to czas, kiedy na polską kulturę popularną ogromny wpływ miały wzorce zachodnie. Myślę choćby o wielkim sukcesie harlequinów (w ciągu 10 lat kanadyjskie wydawnictwo sprzedawało tylko w Polsce 100 milionów egzemplarzy swoich produktów) oraz swoistej bridgetmanii, która ogarnęła Europę (w tym i Polskę) po sukcesie *Dziennika Bridget Jones* Helen Fielding i jego filmowej adaptacji. Nie można także zapominać o intensywnej recepcji bardzo popularnej twórczości romansowej Danielle Steel. Czy pisząc swoje kolejne powieści, brała Pani pod uwagę te konteksty? Mam na myśli wybór typu bohaterki i formułę opowiadania o niej?

Moja Judyta (bo rozumiem, że odnosi się Pan do czterotomowego *Nigdy w życiu* – była pisana w tym samym czasie co *Dziennik Bridget Jones* – co łatwo sprawdzić – felietony,

z których powstała moja książka ukazywały się w „She” i „Jestem” od chyba 1998 lub 1999 roku. Natomiast fakt, że ja (bo nie moja bohaterka) zostałam okrzyknięta polską Bridget, na pewno pomógł książce. Choć dla mnie to nie była nobilitacja, teraz mam stosunek do tego łagodniejszy. Przed *Nigdy w życiu* polskie maszynopisy (z wyjątkiem Nataszy Goerke, Magdaleny Tulli, Olgi Tokarczuk) były odrzucane, więc moje książki otworzyły drzwi autorkom polskim. To już coś. No i wolę Norę Roberts niż Danielle Steel. Wczesną Norę.

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w polskiej literaturze dla kobiet najpopularniejszy schemat fabularny zawarty w powieściach skierowanych do tej grupy czytelniczej bazował na opowieści o kobiecie na rozdrożu, która z różnych powodów została zmuszona do radykalnej zmiany. Protagonistka zwykle przeżywa rozpad małżeństwa albo (i) utratę pracę, a mimo to nie poddaje się i, korzystając ze wsparcia otoczenia, odnosi sukces życiowy, najczęściej powiązany z nowym związkiem uczuciowym, choć niekoniecznie formalnym. Dlaczego - Pani zdaniem – ten model opowiadania o problemach kobiet zdobył tak dużą popularność i był powielony w wielu powieściach dla kobiet?

Nie wiem, trudno mi się do tego odnieść, bo mam wrażenie, że to po moim *Nigdy w życiu* nastąpił taki boom porozwodowy w literaturze. Ale gwoli sprawiedliwości – jeśli 50 procent małżeństw się rozpada – a historia każdej z kobiet jest inna – to chcemy znaleźć jakaś odrobinę nadziei, że świat się nie kończy – tylko właśnie zaczyna. Więc kobiety piszą o tym, co jest dla nich trudne i im znane i czytają je inne kobiety, które rozpoznają siebie w bohaterkach.

Moim zdaniem większość bohaterek powieści, które powstały w polskiej wersji nowego sentymentalizmu, w tym Pani protagonistka w cyklu powieściowym o Judycie, zabiega o prawo do osobistego szczęścia. Czy w związku z tym powieści te można traktować jako teksty terapeutyczne i zbeletryzowane poradniki o tym, jak osiągnąć szczęście i stworzyć dobrą rodzinę?

Trudno mi się wypowiadać na temat mojej twórczości – ale na terapię zgłaszają się osoby dla których mój *Trzepot skrzydeł* (książka o przemocy) stał się starterem do zmian. Na pewno nie są to poradniki, choć nie ukrywam, że moje intencje są jasne – staram się pokazać ograniczenia w relacjach międzyludzkich i podpowiedzieć, jak się nie zakleszczać na sobie i zobaczyć drugiego człowieka takim, jakim jest.

Cechą charakterystyczną powieści z nurtu nowego sentymentalizmu jest „lekkość” ich stylu, bo nawet jeśli podejmują ważne dla wielu kobiet tematy (relacje damsko-męskie, wychowanie dzieci czy stosunki w pracy), to zwykle ich fabuły są tak

podane, że narracja skrzy się humorem, a bohaterka-narratorka zachowuje dystans wobec siebie. Czy Pani zdaniem ten typ opowiadania jest oryginalnym pomysłem, czy też nawiązaniem do tradycji?

Nie mam pojęcia. Nie uogólniałabym – czasem jest dystans, czasem go nie ma, z humorem też bywa różnie – to zależy od autorki.

Bohaterki powieści z nurtu nowego sentymentalizmu zwykle uciekają z centrum na peryferie, a czasem wręcz na wieś. Pani bohaterka Judyta także buduje nowy dom na przedmieściu, gdzie z przyjaciółmi tworzy bezpieczny, prywatny, właściwie odizolowany od otoczenia krąg za płotem. Czy zgodzi się Pani ze stwierdzeniem, że ten wybór można traktować jako symboliczne poszukiwanie nowej arkadii, w sensie, który nadał temu pojęciu Jan Jakub Rousseau, przekonujący, że cywilizacja jest opresyjna wobec człowieka, więc szuka on bezpiecznego azylu?

Mam wrażenie (choć może się mylę), że następne powieści o kobietach wyprowadzających się powstały po mojej. A ja po prostu opisałam swoje życie – to ja pracowałam w redakcji poradnika domowego i odpowiadałam na listy, to moje koty i psy zostały użyczone Judycie, ja wybudowałam małe niedrewniany domek (45 metrów kw.) i wyniosłam się z Warszawy. To ja nie miałam samochodu, więc nie miała go moja bohaterka, to ja jeździłam kolejką WKD – więc jeździła nią Judyta. I ja szukałam bezpiecznego azylu – więc moi bohaterowie również go szukają. Zgadzam się z J.J. Rousseau – cywilizacja jest opresyjna wobec nas, chociaż czasem nam z nią wygodnie.

Osiemnastowieczne romanse sentymentalne na szeroką skalę wprowadziły narratorki-bohaterki, z których perspektywy poznajemy świat przedstawiony. Odmienne punkty widzenia zwykle poznajemy w nich poprzez fragmenty pamiętników czy listy pisane przez różnych bohaterów. We współczesnych powieściach dla kobiet także najczęściej opowiadaczami historii są narratorki- bohaterki, a odmienne punkty widzenia czytelnik poznaje dzięki listom elektronicznym, poprzez rozmowy telefoniczne bohaterki czy wtręty narracyjne, jakimi bywają fragmenty dzienników, pamiętników czy choćby cytaty z listów do redakcji. Dlaczego Pani dość często posługuje się narracją pierwszoosobową?

Lubię być tą osobą, o której piszę – więc muszę się w nią zamienić. W *Osobowości* *ćmy* musiałam być sześcioma narratorami (nie z pamiętników czy listów) w *Houston, mamy problem* – również – i każdemu z bohaterów musiałam przypisać określony język, zachowania, wyrażenia, gwarę – i zróżnicować ten język – za co pochwalili mnie recenzenci.

Jeśli piszę o psie – jestem psem, liże zmarznięte łapy, wygrzebuje lód z pazurów i trzęsę się z zimną, mam mokrą sierść i tęsknię do zapachu swojej pani. To lepsze niż – on lizał łapy...

Mam wrażenie, że Pani powieść *Huston, mamy problem* jest próbą wykorzystania schematu powieści dla kobiet do opisu uczuciowości i życia wewnętrznego młodego mężczyzny. Zgodzi się Pani z taką interpretacją? Może chodziło o rozszerzenie kręgu czytelniczego?

Nie, nie zgodzę się. Mężczyźni byli przekonani, że to facet mi dyktował tę książkę i traktuję to jako komplement. Wiem, że trudno w to uwierzyć, ale myślę, że kto zastanawia się „jak poszerzyć krąg czytelniczy” albo „teraz modne kryminały to trzeba kryminał” – polegnie. Ludzie kierują się inteligencją emocjonalną i bezbłędnie wychwytyją fałsz. Więc ja nie fałszuję.

Aby nie popaść w schematyzm, czyli pisanie powieści w oparciu o ten sam schemat fabularny, próbuje Pan kilka dróg ucieczki od autoepigonizmu. Z jednej strony idzie Pani w kierunku pogłębionej powieści psychologicznej (np. *Trzepot skrzydeł* jako studium o przemocy domowej i jej skutkach), a z drugiej - komplikuje Pani formuły narracyjne (wielu narratorów w *Przeznaczonych* i - ciekawy pod względem efektu - duet narracyjny z córką w *Makatce*) oraz próbuje Pani zrywać iluzje mimetyzmu (wątek autotematyczny w scenie rozmów autorki z rodziną), co sytuuje już Pani ostatnią powieść w kręgu literatury postmodernistycznej, podkreślającej jej literackość i umowność, a jednocześnie wciągającej czytelnika w grę z biografią autora. Jak pani skomentuje te moje intuicje interpretacyjne?

Autor zawsze będzie oceniany przez pryzmat swojego życia – skoro miałam raka, to będziemy się w każdej powieści, gdzie bohater zachoruje - dopatrywać się wątków biograficznych. Nie mam na to wpływu. Napisałam dotychczas osiemnaście książek, piszę dziewiętnastą – kiedy ją skończę – nie będzie należała do mnie – tylko do człowieka, który ją przeczyta. Stanie się oddzielnym i czasami – różnym od mojego – dziełem. Ale to prawda, że lubię się czasami bawić. Jeśli na przykład piszę, że rękopisy nie płoną, to zastanawiam się, ilu czytelników będzie wiedziało, że to cytat z *Mistrza i Małgorzaty*. Ale nie staję na koturnach i nie pouczam, bo to zbędne, niepotrzebne i niewłaściwe. Autor może wiedzieć dużo, ale nie może czytelnika poniżać lub udowadniać swojej wyższości. Więc moi bohaterowie wiedzą czasem więcej niż ja i to jest ok. Robię porządny research do swoich książek. Jeśli piszę o hamburgerach, to wiem, że największa obora w USA ma powierzchnię prawie 100 ha i krowy nigdy nie widzą nieba, a temperatura mrożenia mięsa (mielonego z uszami i rogami) to minus 22 stopnie.

Podczas rozmowy telefonicznej powiedziała mi Pani, że nie jest interesujący podział na literaturę wysoką i popularną, a jedynie na dobrą i złą. Jaką literaturę uważa Pani za dobrą?

Nie jestem krytykiem literackim – nie chcę się wymądrzać. Dla mnie dobra książka, to ta, której nie mogę odłożyć, przede wszystkim ciekawie opowiedziana historia. A jeśli jeszcze w środku jest parę zdań, których autorowi zazdroszczę – to palce lizać!

3. Monika Szwaja: Nawet moja fryzjerska chce być postacią literacką⁴¹¹

Czuje się pani pisarką dla kobiet?

Nie, broń Boże. Czuje się pisarką dla wszystkich. Zwłaszcza, że mam na to dowody. Na przykład dostaję listy od kapitana Żeglugi Wielkiej, który podbierał moje książki swojej żonie i zaczął je czytać, a teraz te książki podbiera mu jego załoga. Już nawet przestali się wstydzic i jawnie czytają moje książki. Po prostu mężczyźni się trochę wstydzą, że czytają jakąś literaturę damską albo – co gorsza – babską. Używanie tej ostatniej łatki sama bardzo potępiam. Tak naprawdę piszę o życiu z perspektywy kobiety, bo mężczyzną nie jestem i doświadczenia kobiet są mi najbliższe. Dlatego potrafię zrozumieć duszę kobiety. Zawsze mówię tak: jeśli mężczyzna chce zrozumieć duszę kobiety, to niech się pofatyguje do kobiecych książek.

A czy pisanie kobiece różni się od pisania męskiego?

Nie sądzę. Jeśli chodzi o pracę fizyczną to na pewno nie, a tak generalnie to myślę, że nie chodzi o rozróżnienie kobieta i mężczyzna, ale o podejście każdego z nas, każdego pisarza z osobna, każdy z nas ma swój własny charakter. Ja jestem trochę facetem. Jako wieloletni dziennikarz telewizyjny wiem, że dużo mężczyzny jest we mnie. Tak właśnie piszę.

Większość facetów chce przede wszystkim zarobić. Kobiety też głównie z tego powodu piszą?

Proszę pana, wielki poeta Julian Tuwim powiedział, że do szuflady piszą grafomanii, a prawdziwy artysta pisze wyłącznie dla forsy. Wzięłam to sobie bardzo do serca, ponieważ Tuwim jest moim ukochanym poetą. Poza tym uważam, że to jest zdrowe podejście, bo nie ma się co oszukiwać. Przynajmniej ja piszę po to, aby mieć pieniądze. Pisarstwo traktuję jako zawód, a nie jako misję dziejową. Nie ujawniam w tych książkach pereł mojej duszy subtelnej. Tylko opowiadam historyjki z morałem. Zawsze są to opowieści trochę dziennikarskie. Chcę, aby czytelnik był ze mnie zadowolony, aby chciał je kupić. Z tego względu staram się, aby to nie były głupie książki, ale jednocześnie tak je konstruuje, aby dało się je czytać. Stąd zawsze pojawia się w nich element humoru. Robię to wszystko, bo szanuję czas czytelnika, więc staram się, aby lektura mojej książki była dla niego przyjemnością i dobrą rozrywką.

⁴¹¹ Rozmowa odbyła się 21 marca 2014 roku podczas spotkania Moniki Szwai z czytelnikami w w Gminnej Bibliotece Publicznej w Kobylnicy. Jej skrócony zapis można obejrzeć na portalu gp24.pl. Patrz: Z. Marecki, *Nawet moja fryzjerka chce być postacią powieściową*, <http://www.gp24.pl/wiadomosci/slupsk/art/4829313,monika-szwaja-nawet-moja-fryzjerka-chce-byc-postacia-powieosciowa-wideo,id,t.html> (dostęp: 22 marca 2014)

Tę metodę pisania gdzieś pani podpatrywała?

Już od dzieciństwa lubiłam czytać Karola Dickensa, który nawet w swoich najbardziej ponurych opowieściach starał się wplatać elementy humorystyczne. Tę tradycję w jakimś sensie kontynuował Terry Pratchett, brytyjski pisarz fantasy. Od lat wielokrotnie czytałam jego książki, więc pewnie też coś od niego przejęłam.

Będą niedyskretny i zapytam o to, na której książce najwięcej pani zarobiła?

Może pan nie uwierzy, ale tak naprawdę nie wiem. Na szczęście swoje finanse oddałam w zgrabne ręce swojego synka, który jest złotówką i od urodzenia zna się na biznesie, a ja nie. Dlatego jestem mu bardzo wdzięczna, że on te wszystkie sprawy trzyma. W rezultacie pytam go o to, czy jeszcze mogę wydawać, czy już muszę przestać.

A na co pani najwięcej wydaje?

Chyba na ogród oraz na ludzi, którym daję pracę. To można także potraktować patriotycznie.

Dlaczego?

Bo ostatnio uważam, że nie wyrzucam pieniędzy, a stymuluję polską gospodarkę. Na przykład nie mam siły, aby należycie utrzymać dom i ogród, więc zatrudniam gosposię i ogrodnika.

A pani koncentruje się na pisaniu. Pisze pani cały dzień?

To zależy jak blisko jest termin wydania i ile razy dziennie dzwoni do mnie mój kolega wydawca i przypomina, że redaktorka już czeka.

Raz na rok pani kończy książkę?

Przeciętnie tak.

Skąd czerpie pani tematy?

Z życia, z gazet, od przyjaciół. Doszło już do tego, że nawet moja fryzjerka chce być postacią powieściową.

Spełnia pani te oczekiwania?

Częściowo, bo niektóre cechy moich znajomych utrwalam w postaciach bohaterów, którzy pojawiają się na kartach moich powieści. Staram się jednak robić tak, aby nikt nie mógł się rozpoznać, bo to jednak ma być fikcja, a nie reportaż z życia konkretnych ludzi.

Czuje się pani autorką powieści realistycznych?

I tak, i nie. Zwykle akcja moich powieści dzieje się w Szczecinie lub jego okolicach, więc staram się o to, aby realia się zgadzały, ale nie tworzę powieści w starym stylu, gdy były one rodzajem studium socjologicznego. Teraz tę funkcję spełniają współczesne media. Powieści są po to, aby przekazywać emocje i opisywać relacje między ludźmi.

Nad czym pani teraz pracuje?

Wymyśliłam taką książkę, która prawdopodobnie będzie się nazywała *Tatunio*. Najpierw ma być słuchowiskiem, które potem przerobię na książkę. Chciałabym ją wydać jeszcze w tym roku. Jeśli nie wpadnę pod tramwaj albo nic złego się nie stanie, to zdecydowanie tak się stanie.

4. Barbara Kosmowska: Nie obraża mnie to, że jestem autorką powieści dla kobiet

Każda osoba, która zaczyna pisać tekst literacki, dokonuje wyboru. Zwykle dotyczy on tematyki i formy tego, co się tworzy. Co dla Pani było najważniejsze?

Moją przygodę z pisaniem poprzedziły uczciwe studia literaturoznawcze, a że interesowała mnie powieść realistyczna, to ona, z całym bagażem gatunkowym, stała się inspiracją do stworzenia pierwszej książki. Nie do końca ja podjęłam decyzję dotyczącą tematyki czy formy. Aby „zaistnieć” jako autorka, zdecydowałam się wziąć udział w konkursie literackim, który narzucał zarówno tematykę, jak formę. Konkurs wygrałam być może dlatego, że uciekłam od pierwowzoru powieści, która była hasłem konkursowym. Jednak przez pierwsze lata pisarstwa pozostałam w kręgu literatury popularnej, oczywiście z całą świadomością, jakim literackim tropem podążam.

Czy istniała pisarka (bądź pisarz) lub typ twórczości literackiej, do których chciała Pani nawiązywać, gdy rozpoczęła pani przygodę z pisaniem?

Chcieć można i zapewne każdy piszący widzi w sobie następcę ukochanego twórcy. Natomiast moje początki traktowałam raczej jak poznawanie własnych umiejętności i poszukiwanie swojego sposobu na opowiedzenie świata. Wybrałam dla pierwszych powieści formułę literatury popularnej, z wiodącą bohaterką, kobietą po przejściach, ukazaną na wycinkowym tle panoramy współczesnego świata. W ten sposób realizowałam sugestie pierwszego wydawcy, który jasno określał swoje oczekiwania.

W jakim stopniu wydawnictwa, z którymi Pani współpracuje, mają wpływ na pani wybory literackie?

W ogromnym. Ale tak było tylko na początku. Pierwszy wydawca, jak wspomniałam, wbił mnie w mundurek pisarki popularnej. Broniał się przed tym łatwym zaszeregowaniem otwartą kompozycją pierwszych powieści i brakiem w nich ewidentnego happy endu. Także mocną i wiarygodną psychologią głównych postaci. Ale pisałam w pewnym sensie „na zamówienie”, realizując oczekiwania wydawcy i czytelników. Gdy przeszłam pod skrzydła oficyny WAB, mogłam nareszcie zająć się językową stroną moich książek i trzy ostatnie nie należą już do nurtu mocno popularnego. To powieści psychologiczno-obyczajowe, które zdobyły u znawców opinię tekstów artystycznych pod względem językowym.

W jaki sposób zakwalifikowałaby Pani powieści, które napisała Pani z myślą o dorosłym czytelniku?

Chyba uczyniłam to wcześniej. Pierwsze powieści, pisane dla wydawnictwa „Zysk i spółka” są mocno osadzone w nurcie tzw. „prozy kobiecej”, trzy ostatnie wymykają się łatwej

klasyfikacji. *Hermańce* to powieść z męskim bohaterem, stanowiąca studium społeczne i obyczajowe „Polski B”, *Ukrainka* i *Gorzko* należą już do prozy zadającej pytania o kondycję człowieka (kobiet) na przełomie wieków, w mikroskopijnym świecie rządzącym się współczesnymi realiami. I zupełnie inna jest w tych powieściach warstwa języka.

Czuje się Pani autorką powieści dla kobiet?

Oczywiście. I w żaden sposób mnie to nie obraża, zważywszy, że czytają głównie kobiety.

Zgodziłaby się Pani ze stwierdzeniem, że pani twórczość dla dorosłych to przede wszystkim opowieści o emocjach kobiet w sytuacji wyboru egzystencjalnego?

Tak, ale dodałabym, że w pierwszych powieściach korzystałam znacznie bardziej z siatki schematów czy kalek, aniżeli w tekstach ostatnich.

Dlaczego bohaterki części Pani powieści nie mają nazwisk?

Nie znoszę nazwisk znaczących (takie występują w *Prowincji*). Brak nazwiska czyni postać bardziej uniwersalną. Czytelnik (a głównie czytelniczka), pozbawieni śladów biograficznych bohatera, mają swój udział w budowie świata przedstawionego, dookreślając postaci. Nie lubię chyba świata nazwanego „do bólu”. Marzę o porozumieniu z czytelnikiem ponad pesele i dane osobowe.

Czym się Pani kieruje, gdy decyduje Pani o typie powieściowego narratora?

Opowieścią, którą zamierzam snuć. Każda ma swego wirtualnego narratora, który najlepiej się sprawdzi w roli opowiadacza. O narratorze decyduje więc wszystko: tematyka, przyjęta konwencja literacka, gatunek. W powieściach realistycznych najłatwiejszą formą narracji jest ta pierwszoosobowa. Użyłam jej w *Terenie prywatnym*, ale tam przecież oczekiwano w pokłosiach konkursu „dziennika”. Nie chodzę na skróty, ufam klasykom i lubię narratora trzecioosobowego, który z dystansem odnosi się do powieściowych spraw.

Czy Pani zdaniem twórczość Katarzyny Grocholi, Małgorzaty Kalicińskiej, Moniki Szwai, Barbary Kosmowskiej i Katarzyny Enerlich można by zaliczyć do tego samego nurtu?

To pytanie do znawców literatury albo czytelników, nie do mnie. Ale moim zdaniem – nie. W każdym nurcie, nawet literatury popularnej, są powieści dobre i złe. Myślę, że każda z wymienionych autorek inaczej płynie w tym nurcie i inne stawia sobie zadania.

W stosunku do wymienionych autorek krytyka posługuje się etykietami powieści terapeutycznej (Justyna Sobolewska z "Polityki") lub bajkoromansu (Kinga Dunin). Uważa Pani te określenia za trafne?

Zapewne, choć żadnego „bajkoromansu” nie stworzyłam. Za to kilka książek o funkcje terapeutyczne mocno się podejrzewa. Zapewne słusznie. Jeśli jednak *Teren*.. leczy poprzez humor i optymistyczny finał dążeń bohaterki, to już *Ukrainka*, nikogo z niczego nie uleczy. No, może z homofonii.

Co według Pani oznacza pojęcie "literatura popularna"? Czy pani twórczość mieści się w tym nurcie?

Literatura popularna, czyli taka, jaką tworzył najwybitniejszy w tym gatunku pisarz, Henryk Sienkiewicz, jest, moim zdaniem, wielką sztuką przykrojenia powieści do oczekiwań jak największej ilości czytelników. Mistrzowie gatunku są na wagę złota. Jednak zagrożeniem dla tej literatury byli i będą grafomani, obniżający jej loty i zaprzepaszczający prawdziwe posłannictwo pisarstwa popularnego. To ważna „półka” literacka, jeśli jest literaturą „środka”. Szkoda, że ludzie nie wstydzą się słuchania muzyki w wersji „pop”, ale wzdragają na myśl o tej samej wersji literatury.