

Ciemne i jasne. Tożsamościowe zmagania traumatyzowanych bohaterek Joanny Bator

Maciej Duda

Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Szczecińskiego

ORCID: 0000-0001-6864-2446

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Wszyscy nieustannie opowiadają sobie historie swojego życia i wszyscy robią to szyfrem, którego sami nie potrafią złamać. Każda taka opowieść to krzyk o pomoc, lecz rzadko spotyka się właściwego słuchacza, który ma pasujący klucz [*Rok królika* 348]

Okres ciemny

Jest taki okres w twórczym życiu Joanny Bator, który krytyka literacka określiłaby mianem słabego, a historyczki literatury, używając języka pisarki, być może opisał go jako ciemny. To czas między napisaniem i wydaniem powieści *Ciemno*, *prawie noc* i *Purezento*. Między 2012 a 2017 rokiem do rąk czytelników i czytelniczek, poza wymienionymi, trafiły pierwsze wydanie *Wyspy Łzy* i *Rok królika*, odpowiednio esej z podróży i powieść. W tym czasie misternie tkane opowieści zaczynają się rozpadać. Ich forma jest niejednoznaczna, często kapryśna i nieprzewidywalna. Struktura tekstów zostaje zaburzona. Nie na poziomie fabularnej linearności, którą zastępuje cykliczność, powroty i wtrącenia opowieści w powieści, lecz w polu struktury rozdziału, akapitu, a nawet rozmontowanego, pozbawionego interpunkcji zdania. Te ostatnie często znajdują oparcie w języku projektowanej postaci albo przeglądanej przez narratorkę medium (w przypadku *Roku królika* to gazety, w *Ciemno*,

prawie noc – internetowe czaty). Dzięki temu pozostają w redakcyjnej kontroli. Albo inaczej – ich rozpad jest kontrolowany. Jednocześnie jednak w centrum tego, co chcę nazwać ciemnym okresem Bator, znajduje się tekst, który pięć lat po premierze autorka postanowiła wydać „od nowa”, zmieniając jego strukturę. To *Wyspa Łza*. Myśląc o twórczej drodze pisarki z perspektywy 2021 roku, po lekturze *Gorzko, gorzko*, moment podróży na Sri Lankę wydaje się tym, co Freud mógłby określić pępkiem snu. Miejsmem niezrozumiałym, mrocznym i nieświadomym. Ów termin zapożyczam oczywiście z *Objaśniania marzeń sennych*, co oznacza, że czytane powieści i esej¹ interpretować chcę w kontekście tego, co odkrywają i jednocześnie zniekształcają. Na tym, w klasycznym ujęciu, polegać ma praca marzenia sen-

1 Poza moim zainteresowaniem zostawiam dwa zbiory tekstów z/o Japonii – *Japoński wachlarz* (2004), *Rekin z parku Yoyogi* (2014) – oraz prace teoretyczne Joanny Bator, m.in. *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza* (2001).

nego. Na kondensacji, zagęszczeniu odsyłającym nas do metaforyczności, na przesunięciach i przemieszczeniach kojarzonych z metonimią, na obrazowości, symboliczności i wtórnym opracowaniu tego, co w nas. Moja lektura Bator będzie więc drogą między epifanią i mrokiem, bez jednoznacznych wniosków. Jej centrum stanie się *Wyspa Łza*. Analizując wpisane w nią obrazy, sięgnę do tekstów ją poprzedzających, ale i do tych powstałych później. W ten sposób zaburzę chronologię. Ważniejszy jest dla mnie proces zmiany podmiotu twórczego. Ten ostatni rozumiem jako byt narracyjny wylaniający się z tekstów Bator. Jako instancję, która jednocześnie odnosi się do postaci autorki oraz jej pierwszoosobowych narratorek. Nie rozstrzygam, co jest realnością, co projekcją, a co świadomą kreacją. W wybranej przeze mnie (psycho)analitycznej przestrzeni lekturowej przeżycie wpisane w tekst ma większe znaczenie niż coś, co określilibyśmy mianem prawdy. Nie piszę o biografii Bator, lecz o autobiografizujących śladach podmiotu (re)konstruującego siebie przez opowiadanie historii.

Pępek snu

Wyspa Łza od nowa. Esej intymny denuncjuje podmiot kreślący *Wyspę Łzę*. Ta podwójna lektura uwidacznia to, co zostało ukryte w drugim wydaniu. Gest wykreślenia oświetla stan podmiotu w podróży. Piszę ukryte, nie usunięte, ponieważ obie wersje eseju ukazują nam dwa różne stany podmiotu twórczego. Kondycja podmiotu kreślącego eseje od nowa nie wypiera tego, w jakiej formie pisał(a) o sobie pięć lat wcześniej. Lektura zastępująca byłaby zubażająca, ucieczkowa. Toteż nową wersję zapisu podróży na Sri Lankę traktuję jako opowieść nie tyle zredagowaną, ile pisaną z innego emocjonalnego i życiowego miejsca.

Wyspa Łza rozpoczyna się projekcją rozpadu. „[S]zramy i byle jak zszyte blizny, szczeliny, przez które sączy się otchłań” [7], skąpane w świetle miasta przypominające Frankenstein’a to sceneria, w której narratorka opisuje stan depresji – „dostaje się we władzę Czarnego Słońca” [8]. Ów stan rozpadu, bezsennego stuporu, potyczek z ciemnością, przerażenia i samotności – wszystko to wyeksplikowane na trzech pierwszych stronach tekstu przekłada się na strukturę eseju. Mam tu na myśli używane przez autorkę obrazy i metafory. Od obrazów zimy, śniegu, głębin czarnej wody, martwego nurtu, własnego epitafium, przez metafory wyjścia po angielsku, znikania bez śladu, po odrzucenie alternatywy „w postaci życia na prochach: z przykręconym płomieniem, zalakowanymi

drzwiami ciemności, z potworami zamienionymi w pieksi pokojowe” [12]. Stan melancholii organizuje całą, pełną lęków i fascynacji końcem wypowiedź. Zaginiona studentka, Sandra Valentine, którą „dręczyło poczucie bezsensu, a sukces zawodowy nie dawał satysfakcji” [21], staje się figurą, symbolem spotkania z własną ciemną stroną. Jest zahaczką (termin Bator), która pozwoli opowiedzieć narratorce samą siebie. „[B]ędę musiała zrobić to, czego jeszcze nie zrobiłam – opowiedzieć własną historię” [18], „bo, muszę się odnaleźć” [20] – pisze we wprowadzeniu.

Po Freudowsku rozumiana melancholia czy depresja, w tym wypadku połączona z fascynacją tajemniczym zniknięciem i samobójstwem, wiąże się z nieakceptacją wątków agresywnych wymierzonych w obiekt, który powoduje uraz. Miast na zewnątrz melancholik kieruje je do wewnątrz, w miejsce identyfikacji z obiektem, od którego nie umie się odróżnić. Tak powstają autooskarżenia [por. Musiał]. Te wypełniają pierwsze strony eseju, na przykład: „Tamtej zimy byłam głównie rozczarowana sobą; poczułam, że ktoś kpi sobie ze mnie; nie podoba mi się żaden z moich wizerunków” [*Wyspa Łza* 14-24]. Narratorka nie ratuje się antydepresantami, lecz wyjeżdża w miejsce, gdzie Witkiewicz doznał tropikalnego bziaka², a wiele lat później zaginęła kobieta, której historia pociąga pisarkę w stanie depresji. Nie wie, jaki będzie skutek, mimo to podejmuje wezwanie napisania własnej historii. Pisze:

nie zabieram ze sobą kasetki z narzędziami do akademickiej roboty, zostawiam na półce skalpele i szkielka, nawet nowe okulary do czytania nie pojadą ze mną na Wyspę Łzę. Nie biorę ze sobą nic oprócz zeszytu z załączkami opowieści i wyostzonych zmysłów, wśród których ułomność psującego się wzroku będą musiały nadrobić te pozostałe. [...] Jadę więc z czarnym zeszytem tropem Innej kobiety, by napisać reportaż literacki z przygód własnego ja w tropikach [*Wyspa Łza* 29-30].

Inna kobieta to część samej narratorki. Literacki reportaż z przygód własnego ja to opowieść o spotkaniu

2 Trop podróży Stanisława Ignacego Witkiewicza na Cejlon stanowi wyraźny i ważny kontekst podróży Bator. W tym miejscu przypomnieć należy, że Witkacy podróżował na Cejlon po samobójczej śmierci Jadwigi Janczewskiej i przerwanej psychoanalizie u doktora Karola de Beauriana. Z jego listu do byłego terapeuty wiemy, że w samej podróży także i on miał zamiary samobójcze. Wątek utraty łączy podróże obojga twórców. Wyjeżdżając, Bator wiedziała jednak, że podróż Witkacego skończyła się zerwaniem znajomości z Malinowskim, nie samobójstwem.

z tym, co do tej pory znajdowało się „pod podszewk[ą] literackiego tekstu, w gł[ębi] czarnej wody, którą zalano kopalnie w mieście mojego dzieciństwa” [13].

Nie interesuje mnie podróż geograficzna, lecz wewnętrzna. W tym znaczeniu wątki dotyczące zagadnień horoskopów, astrologii, białej czy czarnej magii staną się znakami poszukiwania języka, dzięki któremu narratorka zrozumie samą siebie. Jednocześnie interpretuję je jako mechanizmy obronne, które dostępne były zregresowanemu podmiotowi. Narratorka w depresji nie myśli racjonalnie. Posługuje się myśleniem magicznym albo tłumaczeniem swoich doświadczeń przy pomocy wykładni znaków astralnych. Wygłasza pochwałę nad półślepymi, chromymi lustrami, w których widzi „ją siebie Sandrę Valentine. To ona daje mi pozwolenie na to, bym szła tropem chimerycznym i fantazmatycznym, by raczej dziwność mnie wiodła niż zdrowy rozsądek podczas tej podróży śladem znikających obiektów i podwojeń” [72]. Swoją opowieść określa jako obsesyjną, kontynuując ją metodą skojarzeń i akrobatyki wyobraźni. Obok tu i teraz stawia wspomnienia z dzieciństwa, „zdrady i utraty uniemożliwiającej żalobę” [89], rozrastające się jak dzikie mięso. „Od kiedy tu przyjechałam, zajmuję się rozprzymianiem, odzapominaniem, zapamiętałam sobie wypominaniem, a granica między jawą a snem jest jak sito” [142]. Język zostaje odmieniony, prefiksy uduźwiają jego klasyczne formuły. Do domów – miejsc noclegów narratorki wkraczają abiektalnie rysowane plazy i robaki symbolizujące pierwotne lęki. Wnętrze podmiotu zmienia się równie plastycznie jak język: „doświadczylam czegoś w rodzaju wewnętrznego przesunięcia i wiedziałam, że puste miejsce [...] jest darem [...]. To miejsce czeka na nowy tekst” [62]. Tę zmianę podkreśla nadzieja, której symbolem stają się obserwowane przez narratorkę lokalne wielkanocne obrządki. W tej zmianie towarzyszy jej lokalna opiekunka, gospodyni – Oset.

Już kilka razy powiedziałam przy niej na głos Sandra Valentine, ale to nic nie dało, Oset nawet nie drgnęła, nie mrugnęła okiem. [...]

Oset albo nie mówi nic, albo wygłasza w przestrzeń zdania po tamilsku zakończone angielskim no, jakby zaprzeczała wszystkiemu, co właśnie powiedziała w jakiejś sobie tylko znanej masochistycznej grze językowej. Codziennie dostaję na deser świeży sok i rozpasaną owocową kompozycję, za każdym razem część rzeczy na talerzu nie istnieje w moim języku, choć z przyjemnością biorę na język ich cierpkość i słodycz. Widzę, że dziś deser jest skromniejszy, niemal ascetyczny, a paski papui i mango ułożone zostały

w strzałkę, która wskazuje w głąb łądu [...], wydaje mi się, że mam potwierdzenie mrówczego znaku, co za epifania, nareszcie, ale Oset, zła jakaś, mamrocze pod nosem, obraca talerz i wszystko psuje. Teraz strzałka pokazuje w stronę oceanu [Wyspa Łza 47].

Ów cytat można deszyfrować jako scenę terapii (jednocześnie Oset może być też figurą matki). Narratorka przychodzi ze swoją opowieścią, swoim językiem, a terapeutka nie reaguje albo używa innej, niezrozumiałej mowy. Podaje pacjentce coś, czego ta wcześniej nie знаła. Obdarowana odczuwa przyjemność, ale pokarm i tak próbuje interpretować po swojemu. Odwrócenie talerza pokazywać może napięcie między różnym rozumieniem drogi, którą przebyć powinna pacjentka. Terapeutka mówi „idź w stronę oceanu”. Pacjentka dostrzega tylko znaki kierujące ją w stronę łądu, a konkretnie Góry Adama. Góra i ocean to wyraźne psychoanalityczne symbole ojca i matki. W dalszych partiach tekstu Oset „przemawia w końcu ludzkim głosem” [55], opowiada o mieszkającej daleko córce, ale i to jest dla narratorki tylko kulawą konwersacją z gapiącą się na nią wróżbitką. „Nie mogąc znieść tego dłużej, mówię you miss her, też z łagodnym, zachęcającym znakiem zapytania, ale to nie jest to, na co Oset czekała. Not misher, odpowiada zła i ciska mikser do zlewu z takim impetem, aż idzie echo” [55-56]. To moment, w którym gniew narratorki pokazać musi Oset. Po tym epizodzie narracja płynnie przechodzi w opis dziwnych owadów wchodzących przez szparę w podłodze pokoju narratorki, a dalej w opowieść o lęku i Freudowskim niesamowitym. Oset podejmie kolejne próby spotkania narratorki z gniewem. Rozdział zatytułowany *Bzik tropikalny* otwierają słowa: „Czarna magia podróży polega na tym, że niezależnie od nas dokonuje się szczególna wymiana i część podróżującej osoby zostaje tam, gdzie zatrzymała się na dłużej [...] pozostaje puste miejsce w duszy i w nim z kolei zadawia się porzucony pejzaż i jego mieszkańcy” [197]. To przesunięcie można również odnieść do procesu terapii, którego celem jest zbudowanie adekwatnego obrazu samych siebie i relacji z innymi. „I nagle wiem, kim jest ta smoczyca ogniem ziejąca, matka potwór z moich opowieści, tak niewiele mająca wspólnego z moją delikatną i cichą, całe życie czymś zatroskaną mamą Calineczką. To matka, jaką nie zostałam” [299]. Olsnienie, spotkanie z sobą. Do tego prowadzi ta chimeryczna, opętańcza, po Witkiewiczowsku głątłowata, miejscami psychotyczna lub psychodeliczna, a z pewnością odrealniona podróż.

(O)powieści

W czarnym zeszytce podróżniczki znajdują się zapiski, które rozpoczynają życie Julii Mrok i Anny Karr, bohaterki, a właściwie bohaterki, *Roku królika*. Julia Mrok to „rozwydrzona, wymagająca, kochająca, czuła, bezmyślna, skupiona na sobie i niepewna siebie kobieta” [Rok 207], toczona pragnieniem rozkoszy i opowieści, autorka poczytnych romansów, która nie umiała wypełnić trawiącej ją pustki. Postanowiła przed nią uciec. Jej życie cechują teatralność, melodramatyczność, ucieczki przed jednoznacznymi relacjami. Podobne bohaterki spotkamy na kartach większości powieści Bator. „Julia Mrok stwarzała Annę Karr, tak jak bohaterki swoich romansew, a ten proces nigdy nie przypomina racjonalnego konstruowania, lecz raczej bycie nawiedzonym przez byty odznaczające się autonomią. Anna Karr musiała różnić się od Julii Mrok, i to nie tylko kolorem włosów, ale jednocześnie nie mogła być od niej całkowicie odmienna i stworzona od zera” [Rok 48]. Przewcieleniu czy tej przemianie towarzyszy lęk przed ostatecznym rezultatem. Autorka boi się, że powołana przez nią do życia Anna stanie się kulawym i nieporadnym stworzeniem. Nie ma nad nią władzy, nie ma również celu innego niż ucieczka przed samą sobą. Jednocześnie żadna z nich nie pozostanie osobna. Zmiana będzie powierzchowna. Odmieni się wygląd, powłoka, ale nie zachowanie. Wyraźną wewnętrzną różnicą między obiema bohaterkami będzie umiejętność odczuwania empatii, „Anna Karr była bardziej empatyczna niż Julia Mrok, lecz ta nowa tożsamość uwierała mnie niczym obcisła sukienka, w której trzeba cały czas uważać, żeby przy śniadaniu nie pokazać majtek” [206]. Lęki nowej bohaterki znajdują ilustrację w genitalnych odniesieniach. Zamiłowanie do nadmiaru i przesady pozostaje cechą obu narratorek. Jednocześnie geograficzny dystans, jaki dzieli Annę od Warszawy, miasta Julii, dawał Annie szerszą perspektywę na życie jej demiurżki. W Ząbkowicach Śląskich zwanych niegdyś Frankenstein, w atmosferze grozy i dziwności Julia Mrok pod postacią Anny Karr odnajdzie historię swojej siostry Sandry Jasnej. Mamy podróż, zmianę i poszukiwanie własnej historii, fragmentu samej siebie. Motyw siostry bliźniaczki jest stały dla Bator. Z podobną częstotliwością obdarza ona swoje bohaterki teatralnością i skłonnościami autodestrukcyjnymi. W tym wypadku wydaje się, że Julię Mrok i Sandrę Jasną odczytywać można jako zdysocjowane czy rozszczepione fragmenty jednej i tej samej osoby. Julia mogła odnaleźć ten kawałek siebie dopiero w chwili, gdy poprzesuwała klocki swojej tożsamości. Podobnie

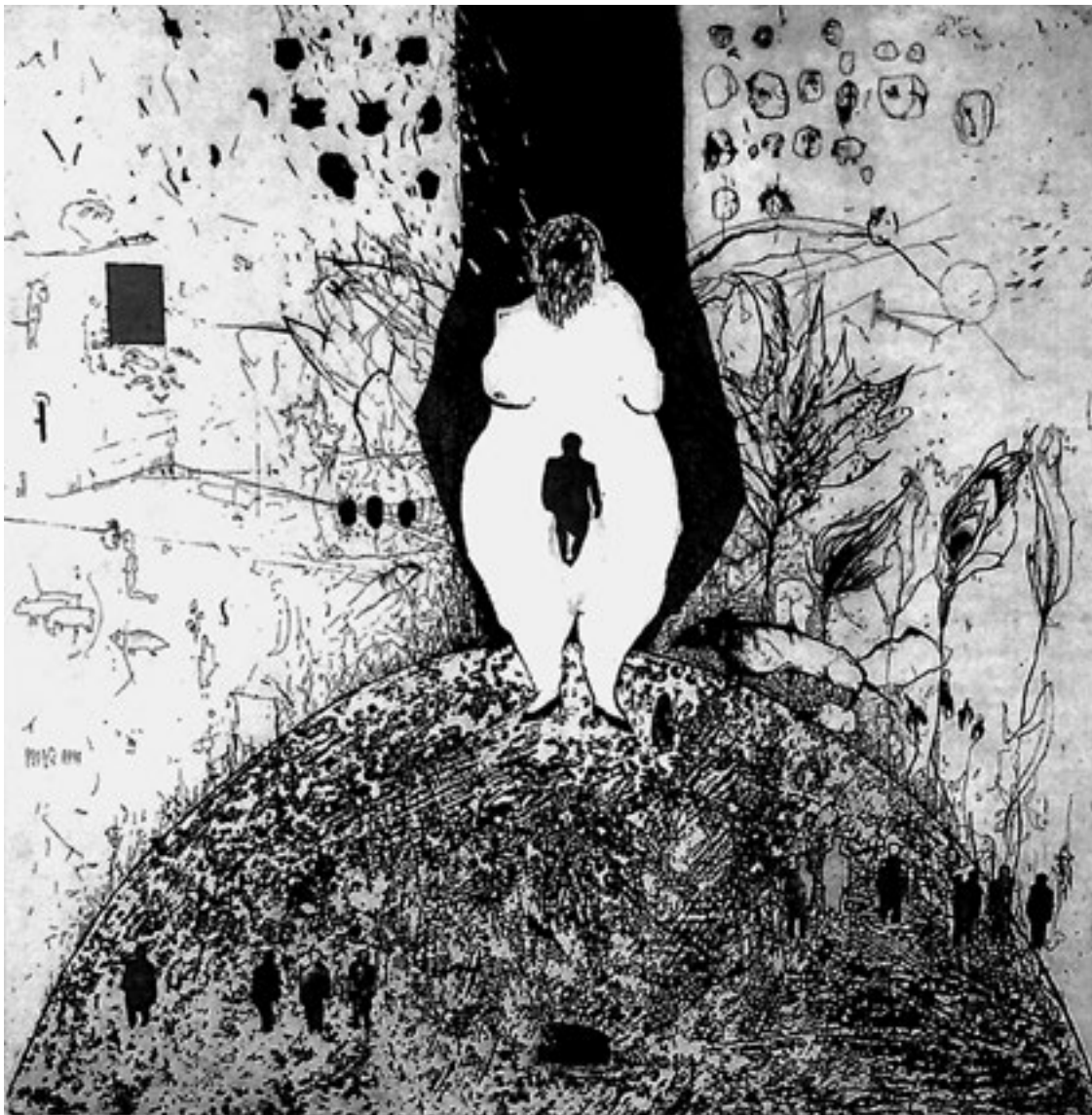
jak narratorka *Wyspy Łzy*, która doświadczyła czegoś na kształt wewnętrznego przesunięcia. Toteż obie narracje – eseistyczną i fabularną – traktować można jako bliźniacze. Kontekst doppelgangera w ujęciu Freudowskim stał się również wątkiem obu wydań *Wyspy Łzy*.

Dominika Chmura z *Piaskowej Góry* ma bliźniaczą martwą siostrę Paulinę. Jej matkę Jadwigę dopelnia sąsiadka Krystyna Śledź. W *Chmurdalii* ważnymi parami stają się ukrywające swoje niepodobieństwo Aniela i Róża, Eulalia i Halina, łączące biel i czerń Dominika i Sara oraz prezentujące skrajnie odmienne postawy życiowe pani Hania i pani Stenia. Rzadko jednak zdarza się tak, że któraś z bohaterki łączy w sobie ambiwalencje.

Pani Stenia i pani Hania rozmawiają przyciszonymi głosami we wspólnej kuchni, która znajduje się w suterynie. Ich wzajemna antypatia rośnie odwrotnie proporcjonalnie do odległości i gdy patrzą na siebie oddzielone jedynie stołem przykrytym ceratą w rybki i muszle, wiedzą, że tylko sprzymierzenie się przeciw komuś lubianemu jeszcze mniej jest w stanie uratować je przed rozlewem krwi. Do tego celu nadaje się zarówno pani Malec, jak i Dominika; ta pierwsza ma to, czego one nie mają, ślubnego mężczyznę w osobie pana Malca, ojca dzieciom, który ma pracę i nie pije, a przynajmniej nie za często. Druga nie pragnie niczego, co dla pani Steni i pani Hani stanowi wartość. To dopiero może wkurzyć! Gdy Dominika trafia do kuchni akurat wtedy, gdy tkwią tam pani Stenia i pani Hania, ma wrażenie, że napierają na nią dwa potwory. [...] Dominika przeciska się cudem między Stenią i Hanią [...] i jeszcze raz umyka [Chmurdalia 186].

Złączone w parę przeciwieństwa walczą w podziemnej części budynku. Obie są jak nieposkromione id i karzące superego. W stałym konflikcie. Sprzymierzają się tylko wobec trzeciej. Dominika, którą do podziemnej kuchni sprowadziło własne pragnienie, musi uciekać. Nie chce się poddać żadnej z nich.

Wspomniane zamiłowanie do nadmiaru i pewnej przesady zdaje się cechować również formę opowieści Bator. Te nie tylko są obfite, ale i dekoracyjne. Fantazyjnie splatają różne historie. Jakby chciały zaskakiwać, przykuwać uwagę, być ładne i odbijać się w innych opowieściach. Nie przez przypadek *Chmurdalia* jest wariacją na temat *Odysei*, *Ciemno, prawie noc* znajduje jasną siostrę w *Alicji w krainie czarów*, a *Wyspa Łza* transponuje przełomową podróż Witkacego. Pojedyncza wydaje się *Piaskowa Góra*, zupełnie jak jej bohaterka Dominika, która od urodzenia pozostaje sama, bez umarłej



Ewa Bińczyk, *Patronka II*,
wkładruk, 40 × 40 cm, 2008

siostry bliźniaczki. Pustkę po niej zapelni dopiero Sara. Motyw utraty również wybrzmi w każdej z omawianych książek. Każdy z bohaterów i każda z bohaterek będzie musiała sobie z nią poradzić. Jedni uciekną w podróż (Dominika Chmura), inni w fizyczny ból, w alkohol (Stefan Chmura) lub przygodny seks (Alicja Tabor), kolejni wpadną w melancholię (Władek Chmura) albo, mimo prób ucieczek, towarzyszyć im będą epizody depresji (Dominika Chmura). Jeszcze inne, jak narratorka *Kobiety*, będą melancholię intelektualizować. To stałe sposoby nieradzenia sobie z utratą, które charakteryzują bohaterki i bohaterów Bator. Koniec podróży-ucieczki i konfrontacja ze smutkiem zwińczy rozpamiętywanie: „Pamiętać, przypominać sobie, rozpamiętywać – Eulalia Baron zna każdą formę tego słowa, a na własny użytek wymyśla całkiem nowe, rozprzypominać, zaprzypamiętać i pozaprzypomnieć” [*Chmurdalia* 262]. Tu narratorka *Wyspy Łzy* spotyka się z bohaterką *Chmurdalii*. To zatrzymanie w pragnieniu perfekcyjnego pamiętania utraconego cechuje również innego z bohaterów drugiej części walbrzyskiej trylogii, Icka Kaca. Na horyzoncie rozwiązań czy w pobliżu rozważanych ucieczek pojawia się również samobójstwo³. Tego dokona Ewa, siostra Alicji z *Ciemno, prawie noc*.

„Poruszam się po śladach zostawionych przed laty, zdziwiona, że moje stopy ciągle do nich pasują” [*Ciemno* 7] i „Wróciłam, by zrozumieć, co się stało” [37]. To zdania rozpoczynające i kończące pierwszy rozdział historii Alicji Tabor, która po kilkunastu latach wraca do rodzinnego miasta, by napisać reportaż o zaginionych dzieciach. Napięcie i lęki związane z powrotem bohaterki do rodzinnego miasta i rodzinnej historii obserwujemy od pierwszej strony powieści, od sceny, gdy Alicja Tabor (mająca alter ego w Alicji Pancernik), jadąc pociągiem, ściska w ręce portfel i klucz. Portfel otrzymała od mężczyzny, z którym się niedawno spotykała. Po rozstaniu z nim poczuła ulgę. Gładka skóra portfela przypomina

3 Na swoje życie targnie się również jedna z bohaterek *Chmurdalii*, Franciszka Pylek. Po powrocie z obozu jej ciało będzie puste jak wydmuszka. Postanowi zażyć trutkę na szczyry i zapić ją trutką na mole Cioć Herbatek. Ta ostatnia zadziała odwrotnie, wróci bohaterkę do życia, usuwając z niej to, co straszne-puste. Od tego czasu uczucie lekkości towarzyszące bohaterce zmusi ją do obciążania kieszeni otoczkami znalezionymi na brzegu Kamionki. Te utrzymają ją przy ziemi, w stabilności. Opisywany epizod wydaje się rewersem losów Virginii Woolf, która weszła do rzeki, obciążając kieszenie kamieniami. Z kolei narratorka *Wyspy Łzy* na pierwszych stronach napisze: „Miałam pełne kieszenie kamieni” [12]. Zestawienie tych dwóch narracji pokazywać może ambiwalencję towarzyszącą samobójczym fantazjom narratorki.

jej wysportowane ciało. Z kolei klucz nosi ze sobą od pogrzebu ojca. To klucz do rodzinnego domu. Waginalne i falliczne nawiązania towarzyszące bohaterce są jasne. Można więc uznać, że napięcie związane z powrotem do domu rozwiązuje erotyczną fantazją⁴, odkrytą przez klucz chowany w skórzanej pochwie.

Rodzinną historię Alicji opisuje również metafora niekochanych, połamanych, zepsutych dzieci. Trzeci tom walbrzyskiej trylogii przedstawia przemocowe akcenty, które prześwitywały przez pamięć wcześniejszych bohaterek. Źródłem traum i nadużyć są kobiety, nie mężczyźni. W miejscu frazy „Zaspiewaj wujkowi do uszka! Chodź do wujka na kukułki” [*Piaskowa* 52] pojawia się Albert Kukułka, osiadły w Walbrzychu Rom, oddany sąsiad, który ratować chce kolejne pokolenia kobiet z rodziny Taborów. Uda mu się uratować dopiero Alicję. *Ciemno, prawie noc* ma formę tak hybrydyczną jak opisywane w nim miasto „proroków i ich samozwańczych synów, cygańskich mieszańców z Niemiec i transseksualnych bibliotekarek, gdzie Mossadam Husain wciąga śliwy pod ziemię” [202]. Kolejne opowieści Alberta Kukułki, dyrektora Domu Dziecka „Aniołek”, Dawida, Właściciela Króliczej Nory, nakładają się na siebie, uzupełniając. Dopiero wszystkie głosy, wszystkie narracyjne punkty widzenia pozwolą Alicji zobaczyć, co się stało z jej matką i siostrą oraz z zaginionymi dziećmi. Jednak zanim do tego dojdzie, czytelniczki i czytelnicy będą musieli przejść przez króliczą norę i zejść do podziemnych miejskich korytarzy. Wraz z Alicją wpadną w epizody psychotyczne czy paranoje (rozdziały *Bluzg* I, II, III oraz *Matka Boska Bolesna*), zabłądzą w ślepych korytarzach, a rozpacz, lęki i samotność rozładują seksem. Struktura tej powieści⁵ rozpadać się będzie równoległe z podróżą Alicji. Im głębiej dotrze, im bardziej będzie „pootwierana” [*Ciemno* 93], tym trudniej będzie jej towarzyszyć.

4 Nie jest to jedyny moment seksualnego odczytywania obiektów. W *Roku królika* opis wielu bohaterek zamieszkujących Ząbkowice Śląskie rozpoczyna się od spojrzenia na ich piersi. Biust staje się czasem ich pars pro toto. Podobnie dzieje się w kontekście mężczyzn kojarzonych z fallicznością, np. „Kucharka i jej piersi milczały, a ich brodawki celowały we mnie” [144].

5 Podobnie dzieje się w przypadku *Roku królika*: Anna Karr próbuje wśluchać się w pozbawione interpunkcji opowieści Dziadka Konkursowego albo seplenienie młodego grafficiarza podwojnego w postaci Emilka, bohatera historycznego romansu twórnego przez Karr. Obaj pomagają jej rozszyfrować tajemnicę. Strukturę *Roku królika* można również opisać przy pomocy mechanizmu dysocjacji, odcięcia. Tak działają przeskokki między narracją główną i wtrącanymi fragmentami historycznego romansu kreślonego przez Annę. Fabuły przeskakują w środku zdania. Ich odbiór i zrozumienie ułatwia użycie innego fonu.

Im intensywniej myślałam, tym moja-matka-Anna-Lipiec-Rosemarie była wyraźniejsza i nad ranem mgławicowy byt, który do tej pory nosiłam w umyśle, przybrał wyrazistość odbicia w szybie, bliźniaczo podobnego do mnie. Moja matka była Niemką i miała kiedyś na imię Rosemarie. Została zgwałcona przez pijanych żołnierzy i do jej środka dostały się kotojady. Nie udało się jej ocalić ani panu Albertowi, ani kociarom, kimkolwiek one są. Ani mojemu ojcu i nam. Ze zniszczonej dziewczynki wyrosła kobieta niszcząca wszystko, czego dotknęła. Dała nam życie i śmierć jednocześnie. Wykorzystywała seksualnie moją siostrę. Wbiła w moje ciało nóż i zostawiła bliźnę. Byłam zmęczona [292].

Alicji uda się uratować samą siebie oraz jedną z uprowadzonych dziewczynek, Kalinkę. W scenie finalnej widzimy obie nad morzem. Wcześniej, dzięki panu Albertowi Kukulce, bohaterka spotka się z własną matką, zobaczy ją inaczej. W pryzmacie traumy, nie winy. To ocali i scali Alicję. Jednocześnie jednak fabuła *Ciemno, prawie noc* nie zamyka, lecz otwiera historię narratorki *Wyspy Łzy*. Jej droga do morza⁶, które w psychoanalizie symbolizuje również wody płodowe, dopiero się rozpocznie. Jej symbolicznym końcem wydaje się wydane w 2017 roku *Purezento*. Opowieść o nauce opieki, relacji i autoakceptacji. Ale przede wszystkim przypowieść o sztuce żałoby, o akceptacji utraty i lęku przed nicością. I tutaj przebrnąć musimy przez hybrydyczne (ludzie-zwierzęta) i lękowe (krążące rekiny) projekcje narratorki, która mierzy się z utratą. I tutaj obserwować będziemy próby porozumienia i zmianę języka, co łatwo zobrazować przeciwieństwem kultury polskiej i japońskiej. Uciekająca przed utratą bohaterka odcina się od świata, nie uczestniczy w nim. Japonię ogląda jak przez szybę. Jakby chciała się pograć w nieobecności. Dysocjuje. Z pomocą przychodzi jej japońska uczennica, dzięki której uczy się kintsugi, sztuki naprawy ceramiki za pomocą złota. Ten pracochłonny rytuał jest nauką akceptacji tego, co niekompletne, braku, utraty.

Życie polega na rozwoju i umieraniu. Niektóre rzeczy po prostu się rozpadają. Nie da się ich wskrzesić. Jednak każdy z nas zniszczył kiedyś coś cennego i żywego, nie chcący albo w gniewie. Ze strachu, słabości albo przez zaniedbanie każdy z nas utracił jakąś rzecz, która jest niemożliwa do zastąpienia. Szkody są różnego rodzaju.

Czasem coś wyszczerbia się tylko albo pęka na dwoje. Czasem jednak rozsypuje się na drobne kawałki. Można taką rzecz wyrzucić albo schować głęboko. Czasem myślimy, że to, co schowane, naprawi się samo. Ale to niemożliwe [*Purezento* 60].

Ta niewielka przypowieść staje się znakiem akceptacji. Zawarte w niej lęki i projekcje są symboliczne, a wspomniana zmiana języka nie wiąże się z jego rozpadem, lecz z chęcią przystosowania go do indywidualnych możliwości pracy aparatu artykulacyjnego.

Nie wiedziałam, czy moja praca zadowoli Mistrza Myo. Na pewno daleka była od doskonałości. Wiedziałam jednak, że się starałam. Między mną tutaj, w domu Pani Myoko, a mną tam, zrozpaczoną córką smutnej matki, powstał nowy rodzaj więzi [224].

Wszystko to dzieje się w oddaleniu od rodzinnego kraju bohaterki. Po kolejnych trzech latach milczenia autorka ponownie weźmie nas na wyspę Łzę.

Od nowa

Gdy porównuje się oba wydania podróżniczego eseju, uwagę zwraca warstwa graficzna. Ciężki i ciemny tom pierwszego wydania zastępuje jasny i lekki egzemplarz z 2020 roku. Mroczną okładkę, na której widzimy nagie ciało kobiety na przybrzeżnej skale, zastępuje żółta obwoluta z symboliczną grafiką przedstawiającą zawiązany na kokardę zeszyt. Z jego wnętrza wypływają ciemne, atramentowe lub węglowe plamy. Na jego obwolucie znajdują się jaśniejsze kształty podobne do plam. Symbolizują obłe ciało kobiety lub waginę. W pierwszym przypadku dwubarwna plama przypomina obraz dwóch kobiet, większa i jaśniejsza obejmuje mniejszą, ciemniejszą. Obie wydają się jednością. Potencjalną waginalność podkreśla grafika umieszczona wewnątrz wydania, na stronie tytułowej. Z nowego wydania znikają również podrózne fotografie Adama Golca. A treść i forma całości zostają przeorganizowane.

We wstępie narratorka tłumaczy się z powrotu, który łamać ma jej zasadę „nierozgrzebywania starych książek” [*Wyspa Łza od nowa* 6]. Z perspektywy minionych kilku lat widzi, że podróż na Sri Lankę zakłóciła jej wewnętrzną równowagę i różniła się od pozostałych. Jej efektem jest kres włóczęgi, zmiana pisarki-nomadki w kogoś, kto osiadzie i wybuduje dom. Pierwotna wersja *Wyspy Łzy* łączyła wątki dyktowane potrzebą „rozprawienia się w słowach z wyzwaniem przeszłości”

6 Do morza dopłyną również zamienione w syreny Aniela i Róża, Cioicie Herbatki z *Chmurdalii*.

[*Wyspa Łza od nowa* 9] oraz pisarską rozpacz kogoś, kto nie miał czego opowiadać.

Te pierwsze wątki, z perspektywy lat i zmian ważne, wciąż niewyczerpane, bo zakorzenione w dzieciństwie, tej strasznej grzybni twórczego życia – rozwijam w nowej wersji książki. Drugie, z mojego punktu widzenia zdezaktualizowane zapachajdziury tropikalnej rozterki, wyblakłe i wyschłe tak, że kruszą się w palcach, pomijam, choć mam świadomość, że jesteśmy w równym stopniu tym, co pamiętamy, jak i tym, co w nas spoczywa zapomniane. Podobnie jak tego, że to, co dziś zapomniane, z czasem może nabrać innego znaczenia” [9].

Wyspa Łza od nowa jest jak posklejana złotem czarka herbaty z powieści *Purezento*. Kruszcem-spoiwem stają się rodzinne opowieści narratorki, apendyksy, które wyszczególnione zostały w tekście nowego wydania. Nie znajdziemy tu opowieści o horoskopach i astrologii. Zmieniają się również obrazy tubylców. Wcześniej opisywani byli przez różne projekcje, które wyhamować mógł tylko intelekt narratorki. Jej obawa przed oskarżeniem o postkolonializm. To napięcie rodziło autoironię. W nowej wersji podróżniczka, spoglądając na innych, zastanawia się nad ich wewnętrznymi motywacjami, myślami, przeżyciami. Przygląda się innym, nie tylko sobie. Ta przestrzeń daje jej również możliwość nowego spojrzenia na siebie, na przykład:

Myszę o tym przy śniadaniu, które Oset podaje mi kościstymi dłońmi o spiczastych paznokciach. Jestem niespokojna, podminowana, co staram się pokryć nieudanym uśmiechem, że miło, że pięknie, że w ogrodzie dojrzewają mango, które lubię, bardzo lubię. Oset ma w nosie moje bla-blanie, podszywanie się pod zwykłą turystkę, ale kiedy próbuję inaczej, też raczy mnie wyniosłą obojętnością i tylko jej siwa głowa najeżona antenkami bejbików chwieje się odrobinę gwałtowniej. Już kilka razy powiedziałam przy niej na głos Sandra Valentine, ale nic to nie dało, Oset nawet nie mrugnęła okiem, tylko ta jej rozkołysana głowa świadczyła o tym, że słucha. Słucha! [*Wyspa Łza od nowa* 30].

W pierwszej wersji opisu spotkania z Oset narratorka jest spokojna. Niepokój i złość umieszczone zostały w porzucającej i niesłuchającej jej Oset. To diametralna zmiana. Traktuję ją symbolicznie. Zniecierpliwienie obejmuje samą narratorkę, nie Oset i innych mieszkańców wyspy – „Coś robię źle. [...] jakbym odwracała głowę od tego, co Wyspa Łza może mi dać” [51]. W ten sposób wewnątrz siebie szuka motywacji do zrozumienia tego, co się z nią

dzieje. Nadpisywane fragmenty dotyczące dzieciństwa i rodziny narratorki są poruszające.

Grzybnią jej opowieści staje się dziecięca samotność i utrata, przed którą ratowała się towarzystwem wymyślonej bliźniaczki Helgi.

Ta dziewczynka, bliźniaczko do mnie podobna, była równie prawdziwa i tak samo samotna jak ja. [...] Czy lubiła ze mną być? Nie wiem, ale żywię taką nadzieję, bo nie miała nikogo innego podobnie jak ja. Mój dziadek był chorym na płuca alkoholikiem, kaszlącą i wciąż dymiącą figurą przypiętą w kącie, niemającą już siły na agresję i przemoc, w których specjalizował się wcześniej. Babcię, osobę, do której trafiałam jako sześciotygodniowe niemowlę, pamiętam jako niespokojną i pełną lęku, nerwową i skłoną do placzliwych wybuchów kobiecy, z którą nie nawiązałam żadnej więzi. Nie pamiętam jej dotyku. Spaliśmy w jednym pokoju, a babcia przez sen wydawała przedziwny klaskający dźwięk, który mnie przerażał, bo brzmiało to tak, jakby zmieniała się w ciemności w coś innego. Smutne głodne zwierzę, którego nikt nie chce pogłaskać. [...] Helgę na to wszystko skazałam sama, mnie w tamtym mieszkaniu zostawiła matka, a ja przez sześć lat czekałam, by zabrała mnie na niedzielę i jeśli to możliwe – na zawsze. [...] po raz pierwszy te rzeczy nazywam po imieniu [64].

W tej opowieści nie ma jednoznacznej czerni, przerażenia, wsobności. Kreśli ją podmiot, który dostrzega siebie i innych. Wielowymiarowo, z lękiem i empatią. Narratorka wychyla się w stronę innych, stara się ich zrozumieć. Uzupełnia ich obrazy, nadając im i sobie ambiwalencji. Nie hiperbolizuje, nie rozszczepia na dobre i złe, jasne i ciemne, krzywdzące i skrzywdzone. Wspomnienie babek, dziadków, ciotek, wujków to obrazy nasyconych smutkiem, nieradzących sobie z utratą dorosłych. By do nich dotrzeć i zobaczyć w pełni, należało zejść do rodzinnej krypty. „Przez dwa pokolenia naznaczone alkoholizmem, samozatrąceniem, rozpaczą, złością, serią niezrozumiałych, okrutnych porzuceń i odrzuceń potwory trzymane w środku nie zdołały przedrzeć się przez fosy i zasieki i kiedy w końcu otworzyłam kryptę, powiało dobrze zakonserwowaną grozą” [95]. Oparciem w tej podróży w głąb stała się psychologia transgeneracyjnej traumy [Wolynn]. Trauma nieświadomie przekazywana z pokolenia na pokolenie. Praktyka łącząca wiedzę neurobiologiczną, epigenetykę oraz badania nad językiem pozwala świadomie dotrzeć do źródeł wewnętrznego cierpienia. Leczenie wiąże się z rozmową, z (od)budowaniem rodzinnych i osobistych

opowieści. Te przekute zostaną w inną powieść. W wydanej chwilę po nowej wersji *Wyspy Łzy, Gorzko, gorzko*. W baśniową [por. Bettelheim] rodzinną sagę rozpisaną na cztery pokolenia po kądzieli.

Obie wersje *Wyspy Łzy* powstawały w bliskości z tekstami fabularnymi. Pierwsza w parze z *Rokiem królika* określonym po latach jako „psychodeliczna i wsobna książka” [*Wyspa Łza od nowa* 7], druga z opowieścią o powrocie do rodzinnego Wałbrzycha i szukaniu protoplastek. W drugim przypadku ten bliźniaczy proces twórczy został ukryty. W nowej wersji eseju wciąż przeczytamy zdania dotyczące bohaterki *Roku królika*, Anny Karr, która „łęgnie się” w głowie narratorki. Dlaczego te wątki nie zostały zaktualizowane lub zwyczajnie usunięte? Wszak to zupełnie inna wyprawa na wyspę. Ów zarzut wynikać może z rozumienia tekstu *Wyspy Łzy* jako zapisu biograficznej „prawdy”. W tym też kontekście druga wersja podróży jest dla mnie jednocześnie zapisem terapeutycznej zmiany, ale też odrzuceniem tego, co cenne, zmagają. Nie twórczej, lecz osobistej rozpacz. Ich wykreślenie zubaża historię przemiany. Wydaje się więc, że *Wyspa Łza* wymaga od nas podwójnej lektury łączącej obie wersje historii o przemianie – ciemną i jasną. Inaczej pozbawiamy ją i siebie ambiwalencji.

Violetta to ja!

Berta, Barbara, Violetta i Kalina⁷. Cztery kobiety, cztery pokolenia. Przeplatane, dziurawe historie, które pozwalają narratorki zerwać się z łańcucha traumas. „Podobnie jak Bruno czuję jeszcze ślad po łańcuchu, szarpnięcie, które sprawia, że potykam się w biegu, albo nagle zapadam w stupor. Staram się więc być ostrożna. Nauczyłam się już, że życie po prostu toczy się dalej, bo mimo naszych oczekiwań i pretensji, nigdy nie robi nic innego, prócz mijania” [*Gorzko* 650]. „Gorzko, gorzko” wołamy na weselu, by przywołać słodycz pocałunku młodej pary. To samo krzyczymy, odganiając od siebie pszczoły. Performatywna, zaklinająca lub zmieniająca rzeczywistość fraza. Tak czytać można powieść Bator. Opowiada, by odegnąć zło dziedziczonej traumas, by przywołać słodycz.

[W] życiu nie ma przedtem ani potem. Nie ma również teraz. Teraz nie ma najbardziej. Jest raczej wszystko na

raz, to, co było, co jest i co będzie, splecione jak warkocz, którego nie da się rozsupłać. A do tego żyje się nie tylko swoje życie, ale też tych, którzy byli przed tobą, i nic na to nie można poradzić [183]

– oznajmi jeden z bohaterów, Jakub Serce. Narratorki Bator niosą w sobie smutek, inteligencję, złość, zacięcie, cierpienie, krzywdę, nieprzetrawione straty, nadmiar, przesadę i teatralność. Wydaje się, że ich najwyraźniejszą wersją jest Violetta:

Violetta nie przewidziała, że pustki, jaką wypala w człowieku ból odrzucenia, nie da się po prostu wypełnić czyjąś miłością, i czuła się jak dziecinna zabawka z dziurkami w kilku kształtach, w które Karol wkładał na siłę rzeczy do nich nieprzewidziane. Nie da się w otwór w kształcie gwiazdki wepchnąć arbuza albo trójkąta w półksiężyc, bo ta żarłoczna pustka pragnęła tylko tego, co już знаła, kolejnego odrzucenia, którym matka, odmawiając jej miłości, naznaczyła ją zaraz po urodzeniu [365].

Bohaterki o tym imieniu spotkamy w wielu tekstach Bator. Violetta z *Traviaty* Giuseppe Verdiego pojawia się już na kartach *Kobiety*, w *Piaskowej Górze* i *Chmurdalii* odnajdziemy ją w Grażynce Kalthaffer de domo Rozpuch, w *Ciemno, prawie noc* powróci w arii z *Traviaty* oraz w historii Ewy Tabor, na kartach *Wyspy Łzy* pojawi się we wspomnieniu Violetty Villas spotkanej na urodzinach Radia Maryja. Będzie upadłym aniołem z prowincjonalnych jasełek, ziemską siostrą Czarnej Madonny, ulepioną z polskiej ziemi Violettą Matką Nieboską [*Wyspa Łza* 110; *Wyspa Łza od nowa* 52]. Jej wspomnienie przywołają spotkane na wyspie wizerunki Matki Boskiej. W *Gorzko, gorzko* staje się pełnokrwistą postacią, córką Barbary i matką Kaliny. Tą, która ucieka, żyje w świecie imaginacji, jest przesadna i teatralna. „Pani matka była kobietą histrioniczną, a więc niezdołną do miłości. Pragnęła podziwu i uznania, bo czuła się niewiele warta. Dlatego grała. Nie umiała inaczej” [*Gorzko* 542] – oznajmi Kalinie jedna z pracodawczyń Violetty, pisarka Marianna Polna. Violetta jest postacią, która przesywa całą twórczość Bator. Choć dopiero czytelnik *Gorzko, gorzko* usłyszy frazę „Violetta to ja!”. Nie, nie znajdzie jej w tekście, lecz między wierszami. Violetta to jednocześnie wynik i fragment dziedziczonej traumas, wzór bohaterki, które muszą odejść (Grażynka z *Chmurdalii*, Violetta z *Gorzko, gorzko*), fragment siebie, który chce się odrzucić, spalić:

7 W jednym z wywiadów Bator mówi, że każda z jej bohaterek jest jej częścią [“Zbierałam z babcią”]. Przypomina to wielokrotny portret Witkacego, który w kontekście dysocjacyjnej struktury osobowości ciekawie interpretuje Paweł Dybel [Dybel].

Pozbywałam się Violetty etapami i gdy chłam, który zwoziła, poleżał w kostnicy na strychu, przyszła pora, by go pogrzebać. [...] Gdybym wyrzuciła to wszystko na śmietnik, istniała możliwość, że Bunia by to znalazła i przytargała z powrotem, nie rozpoznając w ogóle, że to nasze [...]. Postanowiłam więc spalić dary od mojej matki [*Gorzko* 611-612].

potencjał podmiotu. Zawilą drogę od niewiedzy do wiedzy. Od nieświadomego do rozpoznania. Od dysocjacji do zespolenia. Od ucieczki do osadzenia. Tak chcę czytać tę psychoanalitycznie pootwieraną prozę.

Spoglądając/czytając wstecz, natrafimy jednak na taki fragment:

Dominika pierwszy raz po wypadku chce mówić o tym, z czym dotąd zmagala się bez słów. Co ty wiesz o palonych domach, zapachu spalonego mięsa, którego nie można się pozbyć, bo wsiąkł w skórę i włosy? Czuję ten zapach na mojej matce i nie mogę ani od niej uciec, ani do niej wrócić, gdy tylko zatrzymam się gdzieś na dłużej, zapach wzmacnia się i muszę ruszać dalej. Ale to nie pomaga. Jakbym miała w środku coś martwego, kawałek martwej matki, materii, której nie da się wyrzygać [*Chmurdalia* 310].

Nie da się zatem uciec, wyrzucić, spalić ani wyrzygać. Violetta to stały element, który można nazwać i zrozumieć. Na tym polega rola Marianny Polnej⁸, która również staje się alter ego Bator, pisarki zamieszkującej piękny dom pod Warszawą. Polna to ktoś, kto już wie, rozumie. Bator jest nimi wszystkimi. Dominiką Chmurą, Grażynką Rozpuch, Alicją Tabor, pisarką podróżującą na wyspę Łzę, Violettą. A dzięki powrotom do rodzinnej opowieści staje się również Barbarą, uratowaną przez Alicję Kalinką i dorosłą Kaliną.

Historia rodzinna jest pojedynkiem wielu różnych opowieści, a wygra go ten, kto przeforsuje swoją wersję, co udać się może tylko osobie dorosłej, jeśli przeżyje dzieciństwo, które i tak będzie na jej ramieniu jak mały głodny inkub [*Wyspa Lza od nowa* 79].

Na początku tego tekstu złożyłem deklarację, że nie umieszczę w nim jednoznacznych wniosków. Wydaje się jednak, że twórcza droga Bator staje się metaforą pracy terapeutycznej. Pokazuje twórczy czy rekonstrukcyjny

8 Marianna Polna jest również bohaterką opowiadania *Ucieczka niedźwiedzicy*. Tekst przedstawia epizod, w którym bohaterka, uznana i nagradzana poetka, postanawia odebrać sobie życie, topiąc się w rzece. W ten sposób chce wyprzedzić skutki odziedziczonej po ojcu choroby Alzheimera. „[...] mój ojciec naukowiec był zwolennikiem eutanazji. Uważał ją za prawo człowieka i zamierzał z niego skorzystać, ale zapomniał i życie rozstało się z nim, na długo zanim umarło jego ciało” [*Ucieczka* 85]. Marianna Polna nie chce popełnić jego błędu, woli odejść pierwsza.

Lista prac cytowanych

- Bator, Joanna. *Chmurdałia*. Wydawnictwo W.A.B., 2010.
- . *Ciemno, prawie noc*. Wydawnictwo W.A.B., 2012.
- . *Gorzko, gorzko*. Wydawnictwo Znak, 2020.
- . *Kobieta*. Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2002.
- . *Piaskowa Góra*. Wydawnictwo W.A.B., 2009.
- . *Purezento*. Wydawnictwo Znak, 2017.
- . *Rok królika*. Wydawnictwo Znak, 2016.
- . "Ucieczka niedźwiedzicy". *Książki. Magazyn do czytania*, no. 5, 2020, pp. 85-86.
- . *Wyspa Łza*. Wydawnictwo Znak, 2014.
- . *Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*. Wydawnictwo Znak, 2020.
- . Interview by Juliusz Kurkiewicz, and Natalia Szostak. "Zbierałam z babcią paprochy z dywanu". *Książki. Magazyn do czytania*, no. 5, 2020, pp. 80-84.
- Bettelheim, Bruno. *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Translated by Danuta Danek, W.A.B., 1997.
- Dybel, Paweł. *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza*. Universitas, 2020.
- Musiał, Maciej, editor. *Znienawidzony obiekt miłości. Psychoanalityczne studia nad depresją*. Translated by Anna Czownicka, et al., Wydawnictwo Imago, 2019.
- Wolynn, Mark. *Nie zaczęło się od ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy, i jak zakończyć ten proces*. Translated by Maria Reimann, Wydawnictwo Czarna Owca, 2019.

Abstract

The Dark and the Bright. Identity Struggles of Joanna Bator's Traumatized Heroines

Maciej Duda

The aim of this article is a psychoanalytical and psychotherapeutic reading of the works by Joanna Bator. The method using tools of the above-mentioned theory and practice reveals the therapeutic potential contained in Bator's stories. By juxtaposing autobiographical essays, novels and short stories by the author, one can see the journey or transformation of the female protagonists and narrators facing loss, depression and family inherited trauma. A close psychoanalytical reading sheds a different light on Bator's texts and books, which have been considered stylistically weak by literary critics. In this interpretation, the author changes their importance and places them in the center as those that illustrate the struggles of a subject in regression in the most interesting way.

keywords: Joanna Bator, contemporary Polish prose, literary criticism, psychoanalysis