

Pisanie szeptem? O najnowszej polskiej poezji lesbijskiej

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Za wyraźną cezurę w historii polskiej literatury lesbijskiej można uznać przełom tysiącleci, a dokładniej publikacje książek poetyckich Ewy Sonnenberg, Ingi Iwasiów i Izabeli Filipiak. Nazwiska autorek wymieniam w nieprzypadkowej kolejności, ponieważ zgodnie z chronologią to *Planeta* Sonnenberg (1997) pioniersko wprowadziła kobiecy homoerotyzm do polskiej poezji współczesnej. Na tom składają się wiersze o emocjonalno-cielesnej tematyce, intymistyczne zapiski wrażeń zmysłowych czy jednym słowem: erotyki kierowane od lirycznego „ja” do bliżej nieokreślonego „ty”. Trzeci utwór tomu wprowadza znamioną dla całej *Planety* apostrofę do kochanki: „To dla ciebie / ten idiotyczny krawat / regularnie do fryzjera »na jeża« / No i dla ciebie / chcę ciebie poprzez ciebie” [Sonnenberg 114], która akurat w tym fragmencie nosi także znamiona wyrzutu. Ale czy jest to pretensja do partnerki, czy raczej do heteronormatywnej matrycy? Dla kogo podmiotka liryczna przybiera stereotypowo męski wygląd? Odpowiedzi mogą być dwie – dla ukochanej, która wymaga od niej takiej ekspresji, bądź dla innych, którzy chcą widzieć w parze kobiet „oczywisty” podział na *butch* i *femme*, aby dopasować ich miłość do heteroseksualnych ram. Ram, w które te muszą się wpisać, żeby zapewnić sobie poczucie bezpieczeństwa.

Planeta zaprojektowana przez Sonnenberg nie jest dla kochanek miejscem idealnym, nawet w sferze wyobraźni dzieli je niełatwa do pokonania odległość. Rozdzielający dystans, zarówno ten fizyczny, jak i emocjonalny, osadzony jest we frazie poetki: „oddam / to co / przy mnie / przy boku [...] pod warunkiem / że zostaniesz / ciągle tak samo / nieosiągalna”, „i bądź taką nieznaną kochanką / bez dat bez dzieci bez miejsca / bądź tą która zawsze czeka / bądź stąd bądź stamtąd”, „zrób coś dla mnie / nie wracaj do domu którego właściwie nie masz / zrób coś dla mnie / po prostu / zostań” [124, 125]. Uczuciom podmiotki lirycznej do ukochanej towarzyszy nie tyle niepewność, ile nieznośny przymus

podważania saficznej¹ miłości: „gdy z kobietą tak oczywiste / zgłupiałam / zakochać się w kimś kto / nie może dać dziecka” [114]. Egzystencja lesbijska, posługując się stwierdzeniem Adrienne Rich, „oznacza przelamanie tabu i odparcie narzuconego stylu życia” [40], czego Sonnenberg skutecznie udaje się dokonać, naświetlając stale konstruując się tożsamości – płciową i psychoseksualną – oraz budując wewnętrzny obraz nieheteronormatywnej Polki w potransformacyjnej rzeczywistości.

Maria Cyranowicz, znana również z praktykowania transgresyjnej poezji, w tekście omawiającym wczesną twórczość Sonnenberg zauważa kampany charakter idiomu autorki *Planety*, nieustanny cykl lirycznego przepoczwarczenia się, szukania nowych masek i języków – dziś powiedzielibyśmy: queerowej ekspresji. Według krytyczki, czytając *Planetę*, „możemy wysledzić swoistą personomachię, w której główna bohaterka próbuje na próżno nie grać roli, przypisywanej w takich wypadkach kobietom przez piętnującą je współczesną kulturę” [Cyranowicz 19]. Nie znaczy to jednak, że trzecia książka poetycka Sonnenberg była wyjątkiem w kwestii homoerotycznej tematyki. Nawet we wcześniejszym tomie, czyli *Krainie tysiąca notesów*, choć nie tak obszernie, pojawia się wątek miłości między kobietami. W wierszu *Kraina* poetka nawiązuje dialog z tradycją lesbijskiej literatury: „Safona uczyła mnie obchodzenia się / z kobietami i poezją: / Ostrożnie z wyczuciem stylu i smaku / ona dokładnie знаła moje potrzeby” [Sonnenberg 83]. Podobnie w *Liście do Katherin Deneuve napisanym przez dwunastoletnią Francuzkę* [82] Sonnenberg przedstawia obraz młodzieńczej lesbijskiej miłości, a może po prostu fascynacji dojrzałą, imponującą podmiotce kobietą. Lesbijskie kontinuum, a więc „szerokie spektrum doświadczeń kobiet identyfikujących się z kobietami, nie ograniczając definicji lesbijski do tej, która pragnie utrzymywać genitalnoseksualne kontakty z inną kobietą” [Gajewska 257], jak chciałaby Rich, zostaje przez Sonnenberg wielokrotnie celebrowane.

W 2001 roku pojawia się poetycki debiut Ingi Iwasiów, określony przez Filipiak jako „historia jednego romansu” [Marecki 162]. Fakt, że mógłby to być romans lesbijski, początkowo nie mieścił się w heteronormatywnym imaginarium krytyki literackiej. Jednak uważne lektury badaczek, takich jak Arleta Galant czy Alina Świeściak, zdemontowały plotki o prostocie (*straightness*) poezji Iwasiów, wprowadzając propozycję interpretacji queerowej, odczytania *Miłości* przede wszystkim jako zbioru saficznych erotyków. Mimo że wiersze z tego tomu cechuje konsekwentny genderowy nonkonformizm – poetka z zamysłem unika form gramatycznych, które mogłyby wskazywać na płęć adresowanej osoby – nie sposób ominąć tekstów jawnie mówiących o relacjach z kobietami. Nawet kiedy podmiotka ukrywa się za fasadą masek czy podsłuchanych rozmów.

Miłość wprawia w zakłopotanie, uderza w czułe miejsca i gra na afektach. W wierszu *Mamją* Iwasiów konstruuje sytuację rozmowy telefonicznej, z której słyszymy komunikat wyłącznie jednej strony. Pojawia się tam konfesja na temat relacji osoby mówiącej z nową partnerką: „Jest młodsza. Ale tylko / Trochę szczuplej w biodrach. Jest

1 Tej formy przymiotnika nawiązującego do greckiej poetki Safony używam w tekście jako określenia włączającego wszelkie tożsamości psychoseksualne, które zakładają pociąg osoby kobiecej do m.in. innych osób kobiecych. Wybór „saficznej” zamiast „safickiej” miłości wynika z przeważania tej pierwszej formy w internetowym dyskursie czytelniczym, szczególnie wśród czytelniczek powieści *young adult*.

niewo / Innej płci” [Iwasiów 6]. *Mamją* chce omamić czytelniczkę i czytelnika niedopowiedzeniami i płynnością znaczeń. Kochanka jest „Chyba kobietą”, która „Nawykla. / Do tego. Od urodzenia”. Wątpliwości dotyczące związku uporczywie napiętrzają się także w dalszej części tekstu: „Wiąże nadzieje / Na przeszłość. Dba o mnie. / Rozwdzięczona solidnie płacze / Prosto w moje źrenice”. Ostatnie wersy, odwołujące się do tytułu, nadają za to całemu wierszowi posmak ekshibicjonistycznej chęci pokazania się innym, wystawienia się na widok publiczny i ryzyko z nim związane: „I chętnie pozwolę wam popatrzeć / Jak mamją dla siebie. Jak ją oduczam / Wszystkiego od nowa”.

W recenzjach książki Iwasiów pojawia się sporo wzmianek na temat cielesności jej frazy i języka, który wychodzi z somatycznego doświadczenia. Wielokrotnie pojawiająca się wilgoć, lepkość, obecność w różnych konfiguracjach poszczególnych części ciała i zmysłowe odczuwanie bodźców wpisują się w założenia „pisanego ciałem”, które przed wieloma laty postulowała, razem z wieloma innymi feministycznymi teoretyczkami w tym czasie, Hélène Cixous w kultowym już tekście *Śmiech Meduzy*. Iwasiów zdaje się podążać w swojej twórczości za radą francuskiej filozofki: „Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne. [...] Kobieta bez ciała, niemowa, niewidoma, nie może walczyć” [Cixous 152]. *Miłość* nie jest jednak szczególnie donośna, korzysta raczej z oferowanych jej możliwości wokalnych i podobnie jak w przypadku Sonnenberg potwierdza, że kobieca poezja homoerotyczna umyślnie wybiera mówienie szeptem.

Do tej samej koncepcji w wydanym w 2002 roku tomie poetyckim *Madame Intuita* nawiązuje Izabela Filipiak, publikująca od 2019 roku pod nazwiskiem Morska. W wierszu *Mów do mnie szeptem* padają następujące słowa: „Kobiety mówią szeptem / żeby ich nikt nie usłyszał / czasem trudno uwierzyć, że w ogóle mówią cokolwiek [...] Kobiety mówią szeptem a potem śmieją się głośno” [16]. Cytat ten nie bez powodu jest także mottem przyświecającym filmowi *L.Poetki* kolektywu Damski Tandem Twórczy, o którym wspomnę jeszcze w dalszej części tekstu.

W twórczości Filipiak queerowe wątki są na porządku dziennym, począwszy od przełomowej dla polskiej literatury feministycznej lat 90. *Absolutnej amnezji*, a skończywszy na najnowszej książce pisarki, czyli autobiograficznym *Znikaniu* (2019). Istotnym wydarzeniem, zarówno dla biografii autorki, najnowszej historii polskiej literatury queerowej, jak i całego dyskursu na temat nieheteronormatywności w naszym kraju, jest publiczny coming out, którego autorka *Madame Intuity* dokonała w 1998 roku na antenie programu telewizyjnego. Akt ujawnienia, który w heteronormatywnej rzeczywistości może wiązać się z ostracyzmem czy innymi formami wykluczenia, nie tylko w pewien sposób legitymizuje doświadczenia bohaterki, narratorki i podmiotek Filipiak, ale także dostarcza queerowym czytelnikom i czytelniczkom wyczekiwanej reprezentacji w przestrzeni publicznej.

Nie zapominając o postaciach, takich jak biseksualna Żyleta czy Pielęgniarka-lesbijka z *Madame Intuity* – tomu, swoją drogą, ironicznie grającego z *Panem Cogito* Zbigniewa Herberta – warto wspomnieć także o ogromnej tożsamościowej różnorodności twórczości Filipiak. Nie jest przecież tak, że wszystkie jej teksty przesiąknięte są lesbijskimi wątkami i tylko dlatego możemy nazywać ją lesbijską pisarką. Filipiak, szczególnie w swoich prozach, wielokrotnie posługuje się heteronormatywnymi opowieściami miłosnymi, odwracając częste w kulturze zjawisko opowiadania obcego doświadczenia

czy, co gorsza, queerbaitingu². Sięga po heteroseksualny kostium, żeby wykorzystać jego przywilej i czytelniczą nośność. Stwierdza, że: „jeśli chcemy pozwolić sobie lub naszej postaci literackiej na pełnię życia jako lesbijka, to gdzieś obok jest norma heteroseksualna, z którą będziemy się stykać. Bardzo interesujące byłoby pokazać, jak te paradygmaty scierają się ze sobą” [Marecki 165].

Również w poezji Filipiak realizuje swoje założenia, bawiąc się konwencjami heteronormy i akcentując ich śmieszność. W wierszu *Przemiany* pojawia się postać mężczyzny, który brzydzi się innymi mężczyznami, ponieważ „śmierzą i są owłosieni” [Filipiak 18]. Bohater wyjawia też, że gdyby obudził się pewnego dnia kobietą, na pewno byłby lesbijką. Dalej podkreśla stereotypowe atrybuty kobiecości, jakie nadal uważałby za pociągające, mając inne ciało. Mężczyzna z wiersza kreuje dobrze znaną, choćby z mainstreamowej pornografii (ukazującej seks kobiet, lecz kierowanej do męskiej widowni), wizję lesbijki, która swoją płciową ekspresją całkowicie dostosowuje się do heteronormatywnego kanonu kobiecego piękna. Zaznacza nawet, że nie mógłby być „żadną z tych w kraciastych koszulkach / ze sznycami na rękach”. W optyce dobrze znanego z filmoznawstwa pojęcia męskiego spojrzenia lesbijka *butch* (o stereotypowo męskiej prezencji) jest w takim razie mniej kobietą, nie spełnia heteroseksistowskiego oczekiwania. Mężczyzna z *Przemiany* tłumaczy, że zna „to już z męskiego życia nie byłoby sensu zmieniać / żeby mieć wciąż to samo”, jednocześnie nieświadomie przyznając, że biologiczny esencjonalizm płci jest uludą wobec tego, jak społecznie konstruuje się płeć.

Gender bending to jedna z tożsamościowych strategii podejmowanych przez Filipiak w *Madame Intuicje*. Męska ekspresja w kobiecym wydaniu w wierszu *Chrysalis*, co po polsku oznacza poczwarkę, jest narzędziem do otrzymania pewności siebie oraz przybliża do cielesnej niezależności. Kobiety „nabierają sił w męskim przebraniu [...] wyobrażają sobie / że tak ubrane będą mówić bardzo spokojnie [...] a że będzie to wypływać z głębi ich istoty wiedzą także / I to je ośmiela” [Filipiak 6]. Performatywne przepoczwarczenie ustawia je więc w pozycji pełnej decyzyjności oraz napawa poczuciem niepodważalnego samostanowienia.

Dekada przyływów i odpływów, czyli lesbijska sztuka porażki

Mając na uwadze powyżej wspomniane poetki, których status rozpoznawalności i poczytności jest na polskiej scenie literackiej bezdyskusyjny, należy zauważyć, że lesbijska poezja, kiedy już decyduje się wyjść z szuflady, trafia najczęściej do obiegu niezależnego. Oznacza to dzielenie się przez autorki tekstami między innymi na amatorskich forach poetyckich (nieszufkada.pl), „branżowych” portalach (kobiety-kobietom.com), publikowanie w zinach (*Girls* To The Front*, *Queer After Gay*, *X-Philes*) czy angażowanie się w projekty self-publishingowe, które napotykają na swojej drodze trudności związane z ograniczonym nakładem i brakiem właściwej promocji. Filipiak, podsumowując sytuację lesbijskiego pola literackiego, stwierdza wprost, iż na polskim rynku „nie ma żadnego pisma, w którym te autorki mogłyby się wyprodukować, usprawniać, i nie ma

2 *Queerbaiting* oznacza technikę marketingową polegającą na sugerowaniu, że dana gwiazda lub para bohaterki czy bohaterów programu telewizyjnego, filmu, serialu czy książki należy do społeczności LGBT+ bez ostatecznego potwierdzenia tego. Zob. [Właszczyk].

takiego obiegu literackiego, w którym mogłyby istnieć inaczej niż tylko ulotnie, internetowo, po amatorsku” [Marecki 159]. Kanały poetyckiej komunikacji nieheteronormatywnych twórczyń istnieją więc na obrzeżach powszechnej świadomości i aby się do nich dostać, należy wykonać pracę niemalże badawczą. Nazwiska autorek, tytuły ich wierszy, poematów i próz poetyckich krzyżują się poza aprobującym je okiem instytucji kultury czy wydawnictw. To zauważalne rozproszenie daje z jednej strony poczucie wolności, pozwala opierać się na intuicji i autorskiej wrażliwości, jednak z drugiej oznacza także dotkliwą nieobecność w polu literackim, począwszy od dyskursu akademickiego, a skończywszy na braku reprezentacji w poetyckiej infrastrukturze.

W 2012 roku odbyła się pierwsza edycja O’LESS Festiwalu, performatywnej inicjatywy artystek Damskiego Tandemu Twórczego (Agnieszki Małgowskiej oraz Moniki Rak), które licznymi projektami od lat działają na rzecz rozpowszechniania kultury lesbijskiej. Trzeci O’LESS, czyli event z 2014 roku, zwrócił się w kierunku sztuki filmowej, zachęcając uczestniczki do pracy nad własnymi produkcjami pod opieką doświadczonych filmowczyń. Jednym z proponowanych przez organizatorki wątków do amatorskich interpretacji były wiersze Agnieszki Frankowskiej (*Projekcja, Toalety, Złożona*) i Ewy Furgal (*pełnia, le temps qui rest, pure morning*, pochodzące z tomu *Ekstremizmy*). Odautorskim, a zarazem poetyckim rezultatem weekendowych warsztatów okazał się comingoutowy film anonimowej autorki zatytułowany *Dziki Zachód, czyli pocztówka z krainy opuszczonej przez moją kobietę i zapomnianej przez mojego boga*. Poruszająca się w liminalnej przestrzeni dworca A. (pseudonim/inicjał autorki) opowiada o doświadczeniu porzucenia przez kochankę: „przeszłość ukarana ucieczką w szaleństwo / noce leniwie zbierane do kosza na śmieci / dziesiąty peron pustyni z betonu / tęsknota dziesiątej nocy bez ciebie” [Sistrum 00:03:25-04:05].

Mówiąc o romansie poezji lesbijskiej i filmu, należy koniecznie wspomnieć o dokumentalnym projekcie Damskiego Tandemu Twórczego, powstałym jako pokłosie pierwszej edycji O’LESS Festiwalu. Artystki zaprosiły do tej realizacji trzy poetki będące częściowo po debiucie wydawniczym, jak i jeszcze przed nim. Celem przyświecającym *L.Poetkom* była próba odpowiedzi na kilka zasadniczych pytań: „Komu potrzebna jest poezja? Czy poezja pisana przez kobiety nieheteronormatywne pokazuje inny punkt widzenia? Jak żyją współczesne poetki?” [Damski Tandem Twórczy].

Dzięki filmowi z 2016 roku poznajemy między innymi historię Agnieszki Euniki Frankowskiej (znanej również jako A.E. Frank), poznańskiej poetki, emancypacyjnej działaczki i autorki niewydanej jak dotąd oficjalnie książki poetyckiej *Pachwina*. Postać Frankowskiej jest szczególnie interesująca ze względu na jej częstą obecność w drukowanych i internetowych czasopismach literackich, takich jak „Zadra”, „Furia”, „Czas Kultury”, „Tlen Literacki” i wiele innych. Bohaterka *L.Poetek* w rozmowie z pomysłodawczynią filmu Moniką Rak oraz poetką Patrycją Sikorą wspomina o wykluczeniu, jakie spotkało ją na drodze twórczyni, kobiety i lesbijski: „Moja poezja nazywana była menstruacyjną³ i to się na mnie odcisnęło. Szukałam miejsc, w których mogłabym się swobodnie wypowiedzieć. Ale miejsc takich nie było, miejsc, gdzie mogłabym się wyrazić

3 Literacka „menstruacyjność” to zarzut, jaki pierwotnie Filipiak usłyszała w kontekście przemówienia dla polskiej literatury lesbijskiej powieści *Absolutna amnezja*.

jako poetka podejmująca lesbijskie tematy, bez ukrywania końcówek” [Frankowska]. Przykład Frankowskiej, a także wielu innych poetek, choćby wspomnianej Rak i jej nieopublikowanego jeszcze tomu *Trzeba*, daje silne wrażenie występowania systemowego problemu, jakim jest wykluczenie poezji lesbijskiej z polskiego rynku wydawniczego. Szczególnie kiedy twórczość ta narusza status quo języka literackiej erotyki czy okazuje się zbyt zaangażowana politycznie.

Droga komercyjnego sukcesu, nawet w tak niszowej sferze jak wydawanie poezji, okupiona jest zbyt często podporządkowaniem się regułom kapitalistycznej gry i uleganiem nieetycznym praktykom jej wysoko postawionych uczestników. Co więcej, sukces w realiach neoliberalnego konformizmu i patriarchy, czyli tak jak intuicyjnie społecznie go pojmujemy, z założenia zarezerwowany jest dla jednostek niekwestionujących tych norm swoimi życiowymi wyborami czy nienormalną tożsamością. Przedziwną, a właściwie queerową sztukę porażki opisał Jack Halberstam w swoim przełomowym eseju o tym właśnie tytule. Teoretyk w jednostkowej porażce, jaką może być na przykład odrzucenie przez wydawnictwo projektu książki poetyckiej, widzi nie tylko powtarzający się schemat właściwy dla queerowej egzystencji, ale również potencjał radykalnej improwizacji i nieszablonowego rozwoju. Halberstam pisze, że: „Porażka rozpatrywana jako praktyka jest uznaniem faktu, że alternatywy są już zawarte w dominującym łańdźcu, władza zaś nigdy nie jest totalna ani całkowicie spójna. W rzeczywistości porażka potrafi wykorzystać nieprzewidywalność ideologii i jej nieoznaczone własności” [133]. Możliwą wypadkową queerowej porażki jest więc zaangażowanie w inicjatywę oddolną, niepodlegającą organom nadzorczym, bazującą na zbudowanej wcześniej sieci wsparcia. Takie przynajmniej wrażenie można odnieść na przykładzie *L.Poetek*. Książki poetyckie dwóch pozostałych bohaterek filmu, Agnieszki Anny Grzelczak i Ilony Ewy Urban, ukazały się ponad dekadę temu w niszowych oficynach, a okoliczności ich wydania, jak można się dziś jedynie domyślać, raczej zaszkodziły w kwestii promocji czy dotarcia do zainteresowanych czytelniczek i czytelników. Dokument w reżyserii Małgowskiej i Rak przedstawia Frankowską, Grzelczak i Urban nie tylko od strony biograficznej. Poetki opowiadają osobiste historie w znaczących dla siebie przestrzeniach, takich jak park, cmentarz, miejsce pracy czy dom, oraz kreślą uniwersalne doświadczenie nieheteronormatywnej Polki urodzonej na przełomie lat 70. i 80. Opowieści *L.Poetek* tworzą wspólną narrację na temat dojrzwania lesbijskiej tożsamości, konstruując jednocześnie postać kobiety, która przez fakt wykluczenia, jakie ją spotyka, zmuszona jest dać wyraz swoim przeżyciom w lirycznej formie.

W jednym z wywiadów na temat *L.Poetek* Rak opowiada o poezji lesbijskiej jako środowiskowym kodzie komunikacji, uniwersalnym języku wyrażania podobnych doświadczeń, przestrzeni do badania własnej tożsamości. Reżyserka stwierdza też, że poezja, jako wehikuł przenoszący istotne dla autorek treści, jest szczególnie widoczna na tle całej kultury lesbijskiej. Literacka sekcja portalu Kobiety Kobietom zapewniła polskim lesbijkom nie tylko bezpieczną platformę do publikacji swojej twórczości poetyckiej, ale także dostępną dla wszystkich, bez względu na posiadany kapitał kulturowy czy wrażliwość estetyczną, przestrzeń do własnych artystycznych poszukiwań. Rak wspomina również o różnorodności publikowanych wierszy, zarówno tematycznej, jak i stylistycznej, formalnej. W tym miejscu nie uświadczymy sklasyfikowanego kanonu

poezji lesbijskiej, nie stosuje się do niego też hierarchia przeglądarkowego pozycjonowania, a same teksty nie są wartościowane przez użytkowniczki czy inne autorki.

Poszukując saficznych wątków we współczesnej polskiej kulturze, należy zauważyć, że istotnym narzędziem artystycznej ekspresji twórczyń-lesbijek jest performans. Widać to nie tylko po działaniach takich jak przemianowanie warszawskiej wysepki, na której stoi palma Joanny Rajkowskiej, na Lesbos przez członkinie kolektywu Czarne Szmaty czy performatywna podróż poślubna Liliany Zeic (Piskorskiej) i Martynty Tokarskiej. Również przestrzeń poezji mówionej, jaką jest slam, zachęca nieheteronormatywne autorki do zaprezentowania tekstów na żywo, przed widownią, często w asyście rekwizytów i w aktorskiej aranżacji. Ze slammerskich scen słychać silne queerowe głosy, na które – w polifonii comingoutowych historii, rozważań na temat tożsamości płciowej, systemowej homofobii, poszukiwań rodzin z wyboru – składają się także te saficzne, okołokobiece, podtrzymujące lesbijskie kontinuum. Śladów kobiecej nieheteronormatywności szukać możemy w występach poetek znanych z wydanych już książek poetyckich, autorek na początku swojej twórczej drogi czy też zawziętych slamerek, które decydują się pozostać w przestrzeni konkursu. Istnieją także antologie polskiej poezji slammerskiej, których uważne prześledzenie jedynie potwierdza tezę o performatywnych aspiracjach lesbijskiej literatury. W książce *Slam. Antologia poezji slammerskiej*, podsumowującej występy z 2022 roku, nie sposób pominąć wierszy *toxic by opal ćwikła* („kiedy poszłam gdzieś bez niej sprawdzała mi szyję / tak, w poszukiwaniu malinek / wiecie co mi powiedziała? / że nawet John Lennon uderzył Yoko Ono” [Kobus 82]) czy *tradycja* Moniki Rak („najmniejszy bunt usuwałam pęsetką / później za namową matki / pachnącym i gorącym woskiem [...] / od tego golenia zostałam lesbijką” [88]). Teksty te – choć w różnych poetyckich dykcjach – rzucają światło na inherentnie queerową potrzebę buntu, niezgodę na przemocowe zachowania i niechęć do wpisywania się w patriarchalno-heteronormatywną strukturę.

Queerowa wrażliwość

Olga Byrska, porównując stan polskiej prozy i poezji saficznej do sytuacji literatur obcych oraz powołując się głównie na anglojęzyczne autorki, między innymi Eileen Myles (której sporo uwagi poświęciła Joanna Krakowska w książce *Odmieńca rewolucja. Performance na cudzej ziemi*), tłumaczyła, że: „Relatywny brak polskich powieści i poezji lesbijskich może wynikać z niepewności własnej tożsamości estetycznej i pomysłów na jej stwarzanie czy przetwarzanie” [Byrska]. Wydaje się to dość krzywdzącym rozpoznanem, szczególnie patrząc na rozwój niezależnego życia literackiego oraz działań poezji lesbijskiej manifestujących się na marginesach i w obszarach niekoniecznie związanych ze słowem pisanym. Niemniej ostatnie lata zweryfikowały „niepewność” polskich autorek, którym udało się wprowadzić wątki lesbijskie do poezji głównego nurtu, rozumianej jako twórczość wydawana w prestiżowych wydawnictwach i istniejąca w dyskursie nagród literackich.

W 2020 roku tomem poetyckim *Instrukcja dla ludzi nie stąd* debiutuje bowiem Patrycja Sikora, poznańska slamerka i finalistka konkursu „Połów” Biura Literackiego. Nominowana do Paszportów „Polityki” książka paradoksalnie błądzi i zarazem nawiguje po absurdzie świata opartego na kapitalistycznym wyzysku (*po co jesteś światu*), grotesce wojen (*szukam copywritera do opisu kategorii wózków dziecięcych*) oraz krzyżowych

wykluczeń (*Instrukcja*). Jedną z głównych bohaterek Sikory jest Polska, którą musimy opowiadać sobie i innym cyklicznie od początku, tłumaczyć na nowe polszczyzny, odzyskiwać z krzywdzących narracji. W wierszu *proszę sprawdzić folder »inne«* poetka opisuje doświadczenie nieheteronormatywnej kobiecości i przedstawia sytuację osób queerowych w Polsce: „jestem z kobietą, która boi się ciem – / nauczyłam się w porę gasić światło. / w konstytucji jest o tym, że nas nie ma”. Puentuje, nawiązując do politycznego wydarzenia, jakim było wprowadzenie przez samorządy terytorialne południowo-wschodniej części kraju tak zwanych uchwał anty-LGBT: „odwagi, strefy wolne mają płytki sen. / wybicki *playing softly in the background*” [*Instrukcja* 25]. Podobnie w wierszu *paragraf* opublikowanym na łamach „Tłenu Literackiego” Sikora przywołuje dyskusję na temat równości małżeńskiej i systemowej dyskryminacji związanej z obowiązującą definicją małżeństwa: „powiedziałaś: »znowu o nas piszą. artykuł osiemnasty, zobacz« [...] grają z nami w klasy [...] odbija mi się mój kraj”.

Drugi tom Sikory, *Wszyscy o nas mówią* z 2022 roku, jest już dużo bardziej osobisty, przemyślany konstrukcyjnie, intertekstualnie nawiązujący do queerowej literatury. Poetka otwiera go zarysowanym już w *Instrukcji...* ekologicznie wrażliwym idiomem, wprowadzając saficzny wątek: „układam swoje ciało obok twojego, kiedy / rośnie w tobie korzeń puchowca. / obiecuję karmić cię paprotnikami, moje leśne okapi [...] kim jesteś, dziewczyno, której sprawdzam puls?” [*Wszyscy* 7]. W środkowej części książki zatytułowanej *Les i pól, bejbi* – korespondującej z powieściowym debiutem Torrey Peters – Sikora manifestuje nowy język polskiej poezji lesbijskiej: cielesny i zaangażowany, mówiący o miłości do kobiety, ale także z czułością w stosunku do istot nie-ludzkich. W recenzji *Wszyscy o nas mówią* Agnieszka Budnik nazywa Sikorę „twarzą polskiej poezji lesbijskiej” oraz podsumowuje emancypacyjny wymiar jej tekstów: „Z poezji Sikory wylania się jeszcze jedno, być może najważniejsze założenie: wskazanie długiego trwania queerowości, stworzenie przewodnika dla osób sojusznicznych, podsuniecie własnych lektur. A w końcu wpisanie się w bogatą tradycję nieheteronormatywności” [Budnik].

Odmienią poetykę proponuje Laura Osińska, czyli stworzone na potrzeby książki poetyckiej *zmysł|Zmysł* alter ego Anny Adamowicz. Z biogramu dowiadujemy się, że „Powstała w 2019 roku jako awatarka, szacherka, maska, kamuflaż, bałamatka, mydło do oczu, atrapa, fasada, mąciwoda, bohaterka, pensjonarka, kant”. Tak jak *Miłość Iwasiów* nazwano „historią jednego romansu”, tak tom Osińskiej można określić mianem historii jednego rozstania, cyklem wierszy podsumowujących zakończoną relację. Począwszy od motta, *zmysł|Zmysł* nawiązuje dialog z Adrienne Rich i jej *21 wierszami miłosnymi*, które zapisały się w historii literatury nie tylko jako ważna część współczesnej poezji amerykańskiej, ale także klasyka lesbijskich erotyków. U Osińskiej, podobnie jak w przypadku Rich, duże znaczenie mają struktura cyklu, jego przemyślany podział i decyzja o – choć niekonsekwentnym – nietytułowaniu wierszy. W tomie z 2021 roku rolę tytułów odgrywają poniekąd motta poszczególnych tekstów, osadzając je w kontekście intertekstualnego nawiązania do kultury lesbijskiej (twórczość Sidonie-Gabrielle Collette, film *Portret kobiety w ogniu*), poezji (Seamus Heaney, Ilona Witkowska) czy muzyki popularnej (Lana Del Rey, Paktofonika).

Osińska, poprzez poetyckie ekfrazy, nadbudowuje znaczenia obrazów *Pensjonarki na Plantach* Wojciecha Weissa czy *Śpiące* Gustave’a Courbета o saficzne, osobiste

wątki: „być pensjonareczką całującą ukradkiem / koleżankę z klasy” [8] lub „to mógłby być obraz Courbeta, / ale nie jest, to są włosy na poduszce, dokładnie dwa [...] kto nas odróżni, kiedy przefarbujesz się na blond?” [15]. W tomie nie brakuje erotyków z krwi i kości („kiedy leżymy półsenne, rozmyte, wtulone w siebie, / czasem wydaje mi się, że tkwimy w grobie” [19]), fraz o cielesnej przyjemności obcowania z kochanką („dłonie mam pełne ciebie usta mam pełne ciebie / głowę mam pełną oksytocynę” [17]), ale też gorzkich fragmentów na temat rozstania („długo myślałam że do ciebie należę / któregoś dnia obudziłam się pustostanem” [37]). Wrocławska poetka nieraz przełamuje patos pisania o miłości, które zwykle niesie ze sobą niebezpieczeństwo tandety, zniżając poetycki rejestr językami codzienności czy kontekstami przestrzeni internetu, jak choćby w dyptyku *wchodzę na Pornhuba*.

Przemiany polskiej poezji lesbijskiej na przestrzeni trzydziestu minionych lat pokazują, że nie ma w niej miejsca na sztampowe czerpanie z odczytanej już literatury, jest natomiast miejsce na szukanie nowych sposobów wyrazu nieheteronormatywnego doświadczenia. Autorki takie jak Ewa Sonnenberg, Inga Iwasiów czy Izabela Filipiak, choć bezprecedensowo wprowadziły lesbijską miłość do współczesnej polskiej poezji, nie stanowią bezpośredniego punktu odniesienia dla poetek debiutujących w przeciągu kilku ostatnich lat, których idiomatyczność dalece wykracza poza wczesny dyskurs feministyczno-genderowy. Wzrost zainteresowania queerową tematyką, w tym teorią i literaturą, wydaje się obustronnie napędzany przez potrzeby rynku czytelniczego i wydawniczego, przez co obecność kobiecej nieheteronormatywności w kulturze nie stanowi już jedynie ciekawostki czy kontrowersji, lecz zyskuje status pełnoprawnej opowieści. Wskazują na to nie tylko debiuty Sikory i Osińskiej, ale również różnorodność niezależnych inicjatyw twórczych skupiających się na lesbijskim doświadczeniu.

Lista prac cytowanych

- Budnik, Agnieszka. „Poezja lesbijska, czyli wszystko, co dobre w wierszu”. *Kultura u Podstaw*, 10 marca 2023, <https://kulturaupodstaw.pl/poezja-lesbijska-czyli-wszystko-co-dobre-w-wierszu/>.
- Byrska, Olga. „Atest na lesbijstwo”. *Dwutygodnik*, no. 240, czerwiec 2018, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7899-atest-na-lesbijstwo.html>.
- Cixous, Hélène. „Śmiech Meduzy”. Translated by Anna Nasiłowska, *Teksty Drugie*, no. 4-5-6, 1993, pp. 147-166.
- Cyranowicz, Maria. „Planeta Sonnenberg”, *Arkusze*, no. 2, 2003.
- Damski Tandem Twórczy. „Projekt”. *L.Poetki. Film Dokumentalny*, <http://poetki.blogspot.com/p/projekt.html>.
- Filipiak, Izabela. *Madame Intuita*. Wydawnictwo Nowy Świat, 2002.
- Frankowska, Agnieszka. Interviewed by Monika Rak. „Kobieta-rewolucjonistka-lesbijka*-poetka”. *Magazyn RTV*, 18 sierpnia 2020, <http://magazynrtv.com/wydanie-12/wywiady/kobieta-rewolucjonistka-lesbijka-poetka%E2%80%A8/>.
- Gajewska, Agnieszka. *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Halberstam, Jack. *Przedziwna sztuka porażki*. Translated by Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Iwasiów, Inga. *Miłość*, Wydawnictwo 13 Muz, 2001.
- Kobus, Wojciech. *Slam. Antologia poezji slamerskiej*. Fundacja Kulturakcja, 2022.

- L.Poetki*. Directed by Agnieszka Małgowska, and Monika Rak, 2016.
- Marecki, Piotr. *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*. Korporacja Ha!art, 2010.
- Osińska, Laura. *zmysł/zmysł*. Biuro Literackie, 2021.
- Rich, Adrienne. *Przymus heteroseksualności a egzystencja lesbijska*. Translated by Aleksandra Kamińska, Biuro Literackie, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recentje/przymus-heteroseksualnosc-i-egzystencja-lesbijska/>.
- Rudaś-Grodzka, Monika, et al., editors. *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
- Sikora, Patrycja. *Instrukcja dla ludzi nie stąd*, WBPiCAK, 2020.
- . "Pięć wierszy". *Tlen Literacki*, <https://tlenliteracki.pl/patrycja-sikora-piec-wierszy/>.
- . *Wszyscy o nas mówią*, WBPiCAK, 2022.
- Sistrum. "Coming out. Dziki zachód. Performans". Directed by A. Vimeo, 1 Sep. 2018, https://vimeo.com/287797154?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=79599982.
- Sonnenberg, Ewa. *Wiersze zebrane*. Biblioteka Rity Baum, 2014.
- Własczuczk, Julia. "Queerbaiting, czyli fałszywa reprezentacja". *Vogue*, 23 czerwca 2022, <https://www.vogue.pl/a/czym-jest-queerbaiting-w-filmach-serialach-i-popkulturze>.

Abstrakt / Abstract

Sara Jaworska

Pisanie szeptem? O najnowszej polskiej poezji lesbijskiej

Tekst jest próbą rekonstrukcji historii polskiej poezji lesbijskiej od lat 90. XX wieku. Autorka analizuje twórczość poetek, które na przełomie tysiącleci wprowadziły wątki kobiecej nieheteronormatywności do polskiej poezji. Wiersze Ewy Sonnenberg, Ingi Iwasiów oraz Izabeli Filipiak (Morskiej), będąc przykładami różnych sposobów pisania o lesbijskim doświadczeniu, stały się przyczynkiem do refleksji nad queerową reprezentacją w kulturze i literaturze ostatnich lat. W kontekście interdyscyplinarności lesbijskiej poezji artykuł stara się nakreślić jej obecność w niezależnym życiu literackim, powołując się na przykłady filmów, zinów oraz twórczości slammerskiej. Wskazuje także na najnowsze książki poetek oraz twórczyń, które stały się reprezentantkami najnowszej polskiej poezji lesbijskiej.

słowa kluczowe: poezja, polska poezja, polska poezja współczesna, poezja lesbijska, literatura queerowa, queer, nieheteronormatywność, feminizm, kobieca nieheteronormatywność

Writing in Whispers? On Recent Polish Lesbian Poetry

This article is an attempt to reconstruct the history of Polish lesbian poetry since the 1990s. The author analyzes the work of poets who introduced themes of female non-heteronormativity into Polish poetry at the turn of the millennium. The poems of Ewa Sonnenberg, Inga Iwasiów and Izabela Filipiak (Morska), being examples of different ways of writing about the lesbian experience, became a contribution to the reflection on queer representation in culture and literature in recent years. In the context of the interdisciplinarity of lesbian poetry, the article tries to outline its presence in independent literary life, citing examples of films, zines and slam poetry. It also points out recent books of poetry and female authors who have become representatives of recent Polish lesbian poetry.

keywords: poetry, Polish poetry, contemporary Polish poetry, lesbian poetry, queer literature, queer, non-heteronormativity, feminism, female non-heteronormativity