didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
DOI: 10.34762/e4ec-6f47
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ufnosc-corek-droga-ocalenia

/ PSUJZABAWY

Ufność córek drogą ocalenia

Wiktoria Krzywonos | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

Daughter's Trust Is the Path to Salvation

This article analyzes the play *I tak mi nikt nie uwierzy* by Jolanta Janiczak. The author explores storytelling techniques and ways of representing the past that go beyond traditional historiography. Janiczak's play is linked to experimental and potential histories. The article compares the story of Barbara Zdunk with legal systems that have historically questioned women's credibility as victims. It also highlights broader historical and modern contexts of women's oppression, drawing parallels between past witch trials and today's ways of discrediting victims of sexual violence. The analysis shows the empowering and restorative potential of literature, which not only reconstructs forgotten histories but also challenges dominant narratives through feminist reinterpretations of the past.

Keywords: daughterhood; potential histories; patriarchy; herstories; unconventional histories; motherhood

Biografia i spór o czary

Barbara Zdunk, główna bohaterka dramatu *I tak mi nikt nie uwierzy* Jolanty Janiczak, to postać historyczna. O jej życiu wiadomo niewiele, okoliczności jej śmierci nie są jasne, a wokół kilku faktów biograficznych pojawia się

mnóstwo niewiadomych.

Urodziła się w 1769 roku w regionie warmińsko-mazurskim. Jej matka zmarła bardzo wcześnie, a ona opuściła dom jako dziecko. Była pasterką bydła, w młodym wieku poślubiła żołnierza o nazwisku Sdunk i rozwiodła się z nim po mniej więcej trzech miesiącach. Po rozstaniu miała wielu partnerów, z którymi nie wchodziła w małżeńskie związki. Urodziła kilkoro dzieci. W wieku około czterdziestu lat zakochała się w dwudziestoletnim parobku Jakobie Austerze, który ją najprawdopodobniej zostawił, a ona w akcie zemsty miała w 1807 roku podpalić mieszkanie, w którym nocował. Ogień podobno rozprzestrzenił się na sześć budynków w Reszlu – tak przynajmniej wskazywały wyniki śledztwa, które doprowadziło do aresztowania Zdunk. Proces trwał cztery lata, w tym czasie kobieta przebywała w więzieniu w reszelskim zamku. W celi była wielokrotnie gwałcona, wykorzystywana seksualnie i stręczona przez nadzorców chętnym mężczyznom. Tam też urodziła dwójkę dzieci, jedno z nich zmarło. W 1811 roku zapadł wyrok skazujący Zdunk na śmierć przez spalenie na stosie – najprawdopodobniej posądzono ją o wzniecenie pożaru za pomocą czarów; mówi się, że przed spłonięciem kat ją udusił z nakazu sądu. W jednym z wywiadów Jolanta Janiczak, która zazwyczaj dokonuje rzetelnego researchu[1] przed rozpoczęciem pracy nad tekstem dramatycznym, streszcza biogram Barbary:

> Po pierwsze […] podobno przy świadkach w rozpaczy krzyczała do Jakoba, tego młodego kochanka, że spali całe miasto. Jej tryb życia musiał być w tamtych czasach uważany za skandaliczny, właściwie godny stosu. Po drugie był to bardzo burzliwy okres historyczny dla Warmii i Mazur, czas wojen napoleońskich, miasta i wsie były plądrowane, podpalane, terroryzowane przez żołnierzy, wybuchały

> epidemie, głód. Nie ominęły też trzytysięcznego Reszla. […] W czasach kryzysu ludzie nie przyjmują złożonych wyjaśnień, chcą prostych odpowiedzi, chcą wskazać winnego. Winną złego losu, nieszczęść, chorób będzie osoba, która się wyróżnia, ryzykuje, nie dba o „dobre imię" (Hevelke, 2020, s. 47).

W historii Zdunk często pojawia się sugestia, że była osobą z niepełnosprawnością intelektualną, co z jednej strony miało tłumaczyć jej rozwiązłość, z drugiej wskazywać na nieprzewidywalny i niestabilny charakter. Osobowość wymykającą się temu, co uznawano za normy społeczne, mogącą symbolizować dewiację, niepoczytalność, a nawet obłęd prowadzący do szaleńczych gestów, takich jak chociażby wzniecenie pożaru miasta. Status osoby z niepełnosprawnością nie wyklucza zarzutu o czarownictwo, a wręcz mu sprzyja, ponieważ w czasach palenia kobiet na stosach każda odmienność uznawana była za „wynaturzenie" i wskazywała na konszachty z szatanem[2].

Impulsywne zachowania, pasterstwo (zarzut uprawiania magii dotykał głównie osób z nizin społecznych), liczne romanse, niepełnosprawność intelektualna – to wszystko mogło wpłynąć na oskarżenie Zdunk o bycie czarownicą. Szczególnie jeśli spojrzymy na historię Warmii i Mazur (zob. Wijaczek, 2022), gdzie w wyniku procesów o czary w XVI i XVII wieku spłonęło mnóstwo kobiet. W czasach napoleońskich miasto nękały głód, nędza i wojna, a Zdunk z powodu swojego trybu życia stała się kozłem ofiarnym, co również nie jest bez znaczenia w kontekście oskarżenia o czary. Jak tłumaczy Mona Chollet, autorka pracy, w której ujmuje temat polowań na czarownice z perspektywy feministycznej:

> Obrazują one [polowania na czarownice] przede wszystkim zaciekłość, z jaką społeczeństwa systematycznie wyznaczają sobie kogoś do roli kozła ofiarnego mającego odkupić ich niedolę, i z jaką, nie zważając na jakąkolwiek argumentację, napędzają spiralę irracjonalności, z której nie ma już ucieczki, póki nagromadzone słowa nienawiści i obsesyjnie narastająca wrogość nie staną się usprawiedliwieniem dla zastosowania przemocy czysto fizycznej, uznawanej odtąd za prawomocny środek obrony ciała społecznego (Chollet, 2019, s. 11).

Choć podpalenia, o które oskarżono Zdunk, dokonało najprawdopodobniej wojsko napoleońskie, jej styl życia i cechy osobowości czyniły ją idealną bohaterką narracji o ostatniej w Europie kobiecie spalonej na stosie. Nie wiadomo, czy rzeczywiście wytoczono Barbarze proces o czary, akta znajdujące się w berlińskich archiwach są bardzo zniszczone. W tym miejscu można za Wojciechem Szymańskim zadać pytania: „Czy skoro nie było zapisu historycznego, to zdarzenia też nie było? Jak opowiadać historie grup represjonowanych, jak mówić o ludziach, którzy nie pozostawili po sobie źródeł?” (2021, s. 98). Przed podobnym pytaniem stanęła Janiczak:

> Śladowe informacje znalazłam w kilku starych historycznych książkach, kronikach, artykułach prasowych. Jednak te informacje są tylko po to, żeby sprowokować wyobraźnię, domyślić się, kim była Barbara, kim są dziś takie Barbary. Bardzo ważne dla mnie jest to, że była to niewykształcona pasterka, która nie ma za bardzo narzędzi do opowiedzenia siebie. Opowiadam ją z emocji, których się domyślam (Bochniarz, 2023).

Z drugiej strony niepełnosprawność intelektualna czy rozwiązły tryb życia Zdunk oraz brak materiałów źródłowych służą do podważania istnienia oskarżenia wobec niej (zob. Węgłowski, 2011). To pokazuje, że konkurujące ze sobą narracje historyczne oraz (re)prezentacje przeszłości nie są tworzone jedynie w oparciu o „fakty dokonane", ale również za pomocą przypuszczeń, gdybań i domniemywań, a „prawda" historyczna może być przedstawiana na różne sposoby. Jak twierdzi amerykańska historyczka Joan Scott, powołująca się na badania Rolanda Barthes'a:

> Według Barthes'a dyskurs historyczny w różnoraki sposób utwierdza nas w przekonaniu, że tylko relacjonuje to, co w rzeczywistości konstruuje. Przysłaniając subiektywną lub emotywną funkcję historyka, zastępując go osobą „obiektywną", a następnie wobec braku „znaku odsyłającego go do nadawcy historycznego przekazu, historia zdaje opowiadać się sama" (Scott, 2006, s. 208).

Nie chciałabym tutaj wnikać w kwestię iluzji referencyjnej, o której mówi Barthes, jednak teza o historii jako konstrukcji wydaje się istotna w perspektywie biograficzno-literackiej opowieści o Barbarze Zdunk. Uważam, że może być ona przykładem na to, jak narracja historyczna ulega procesowi kreacji charakterystycznemu dla zwrotu narratywistycznego i historii niekonwencjonalnej, która eksperymentuje z różnymi stylami narracji, często prowadzi opowieść ujętą w formułę (logo/audio)wizualną. Przykładem może być komiks, fotografia, film (dokumentalny, fabularny, animowany), pomnik, strony www (Domańska, 2006, s. 78). Do tego repertuaru warto dodać takie praktyki twórcze, jak performanse, przedstawienia teatralne czy dzieła sztuk wizualnych.

W historii o Barbarze Zdunk nie chodzi o to, żeby rozstrzygać, czy była „ostatnią czarownicą Europy" (Truszczak, 2011), rzecz w tym, że to, co stało się przedmiotem sporu, pozwala odzyskać wypierane znaczenie polowań na czarownice i uwidocznić permanentność kobiecego doświadczania opresji. Mimo że mamy do czynienia z historią opowiadaną z wyobraźni, efektem twórczości pisarskiej, zostaje nam przekazana opowieść o Barbarze Zdunk jako ofierze przemocy seksualnej, a nie ostatniej czarownicy Europy. Życiorys Barbary stał się dla Janiczak inspiracją do napisania kobiecej historii wedle strategii „what if". Jest to to strategia kontr[f]aktualna polegająca na alternatywnym przedstawianiu przeszłości poprzez prowadzenie narracji w trybie warunkowym, wykorzystywanie postaci i wydarzeń historycznych oraz zastosowanie bifurkacji i odwrócenia znanych dotąd dziejów (Gallagher, 2012, s. 138-152).

Zatem może, w myśl Gallagher, warto zapytać: co by było, gdyby doświadczenia Barbary Zdunk nie różniły się od doświadczeń dzisiejszych ofiar przemocy seksualnej? Z jednej strony w dramacie rekonstruowana przeszłość stała się przestrzenią historii opowiedzianej na podstawie dostępnej ubogiej dokumentacji, z drugiej otwartym polem badania i interpretacji tych źródeł w celu kreatywnego zaangażowania w tworzenie alternatywnej wersji historii. W *I tak mi nikt nie uwierzy* widać krytyczne podejście do dominującej narracji o Barbarze Zdunk. Reaktywowanie losów kobiety, która w wersji Janiczak balansuje między tym, co przeszłe i teraźniejsze, znane ze źródeł i wykreowane, między stosem a gwałtem, pokazuje ciągłość doświadczenia przemocy, którą spętana jest jedna z płci. Janiczak wydobywa przede wszystkim wątek przemocy seksualnej, który splata się z silnie zaakcentowanym tłem polowań na czarownice. Podobny związek można odnaleźć w historii sprzed dwudziestu lat – w wyniku masowego kobietobójstwa w meksykańskim mieście Ciudad Juárez[3] w latach

1993-2004 zamordowano pięćset dziewięćdziesiąt trzy kobiety, w przypadku dwóch tysięcy czterystu zaginionych w tamtym czasie kobiet i dziewczynek nie wszczęto dochodzenia. Ofiary morderstw, zazwyczaj uczennice, robotnice, gospodynie domowe i sprzedawczynie, poddawane były brutalnym torturom i gwałtom. Dodatkowo ich martwe ciała zostały dotknięte nekroprzemocowymi praktykami: zwłoki były podpalane, zalewane betonem, miażdżone i kamienowane (zob. Chwiej, Dorocki, Brzegowy, 2014). Choć w okresie polowań na czarownice kobiety ginęły w wyniku oskarżeń instytucjonalnych, a dziś morderstwa dokonywane są przez grupy przestępcze bądź za zamkniętymi drzwiami domów, nie można zapominać o wspólnotowym charakterze tej przemocy, często odbywającej się przy cichym przyzwoleniu społeczeństwa i rządu.

Barbara Zdunk była wielokrotnie wykorzystywana jako atrakcja turystyczna Reszla w celach promocyjnych miasta: pojawiała się w plenerowych widowiskach czy spektaklach teatralnych (zob. Olszewski, 2012). W 2011 roku jedna ze szkół przygotowała przedstawienie o Barbarze, co spotkało się ze sprzeciwem Elżbiety Radziszewskiej, ówczesnej pełnomocniczki rządu do spraw równego traktowania. Ministra zaapelowała o odwołanie widowiska, dostrzegając w jego organizacji przejaw dyskryminacji i instrumentalizacji kobiet, zamach na ich godność oraz podkreśliła tragizm losów kobiet spalonych na stosie. Przedstawienia nie odwołano, a w 2019 roku niedaleko zamku, w którym Zdunk była torturowana, odbyło się widowisko plenerowe *Barbara Zdunk, proces o czary*. Radziszewska podniosła kwestię, którą w ostatnich latach interesują się badaczki feministyczne. Z jednej strony postulują odzyskanie postaci czarownicy jako figury kobiety niezależnej, samodzielnej i wyzwolonej, która sprzeciwia się męskiej dominacji, zagrażając patriarchalnej władzy. Z drugiej proponują spojrzenie na czarownice jako ofiary zbrodni jednej płci na drugiej. Podkreślają, że okres

polowań na czarownice powinno mierzyć się w kategorii ludobójstwa, a nie źródła ciekawej anegdoty:

> Eksterminując niekiedy całe rodziny, siejąc postrach, tępiąc bezlitośnie pewne zachowania i praktyki uznawane dotąd za niedopuszczalne, polowania na czarownice przyczyniły się do ukształtowania naszego świata. Gdyby do nich nie doszło, bylibyśmy teraz w zupełnie innych społeczeństwach. Wiele nam one mówią o dokonanych wyborach, o metodach, które uprzywilejowano i tych, które potępiono (Chollet, 2019, s. 11).

Można spierać się o fakty i historyczną „prawdę", o to, czy Zdunk była ostatnią ofiarą procesu o czary w Europie i czy w ogóle została o nie posądzona. Można jednak też zauważyć w tym akt potencjalizowania, gdy spojrzymy na tę kwestię jako scenę przemocy, reprezentującą wypartą historię ludobójstwa. Oczywiście, jak już wspomniałam, narracja o Zdunk jako czarownicy jest powszechnie znana, lecz uznawana za ciekawostkę, która afirmuje prześladowanie kobiet, nie zaś za ślad masowych morderstw na kobietach. Uznanie, że Zdunk mogła być ostatnią kobietą spaloną na stosie, w zmienionej perspektywie, którą proponuje Janiczak, jest rozszczelnianiem przyjętej wizji procesów o czary, żywotnego wciąż mitu figury czarownicy oraz utrwalonych fantazmatów o polowaniach na czarownice.

Janiczak tworzy przeciw-historyczną biografię kobiety, wielokrotnie uzupełniając ją o wątki pisane w trybie przypuszczającym, o wszelkie „być może" i „zapewne". Zatem już w tym wymiarze odsłania się bezradność tradycyjnie rozumianego dyskursu historycznego w tworzeniu obiektywnej

opowieści o przeszłości, nie tylko Barbary, ale również miasta Reszla. Opowieść Janiczak jest przeciw-historyczna również ze względu na to, że na kartach historii dominują biografie wielkich mężów, a nie spalonych na stosie wieśniaczek. Głównym tematem dramatu jest proces, w którym Barbara zostaje posądzona o niewiarygodność jako ofiara przestępstw seksualnych. Udowadnianie swojej wiarygodności w sądzie często jest skazane na porażkę ze względu na uprzywilejowaną pozycję osoby oskarżonej o przemoc; jedna ze współczesnych form przemocy wobec kobiet splata się z przemocą dawną, jaką było palenie na stosie. Oba wątki łączą się, gdy zdamy sobie sprawę, że Zdunk była ofiarą zarówno molestowania i gwałtów, jak i polowania na czarownice. To właśnie ten związek oraz kuriozum mechanizmów podważania kobiecego słowa i doświadczeń wydał się autorce interesujący. Jak pisała: „Historia procesów począwszy od procesów o czary skończywszy na dzisiejszych rozprawach dotyczących nadużyć i gwałtów jest przede wszystkim historią podważania wiarygodności osób, które zdecydowały się mówić" (Janiczak, 2021).

Dodatkowo współczesnym tłem dla przytoczonej historii jest przechwycenie przez mężczyzn zwrotu „polowanie na czarownice"[4]. Odnoszą oni to sformułowanie do tropienia i oskarżania potencjalnych sprawców przemocy seksualnej, jakoby były to osoby z fantastycznego świata lokującego się w sferze wyobrażeń o oszalałych i przewrażliwionych kobietach. W tej praktyce z łatwością można rozpoznać mechanizm, który socjolog Michael Kimmel (2013) nazwał „aggrieved entitlement", a Wiktoria Tabak przetłumaczyła jako „urządzenia rozżalonych", pisząc o rekonfiguracjach toksycznej męskości w najnowszym polskim teatrze (2023). Chodzi o uporczywe pragnienie białych, heteroseksualnych mężczyzn, by zachować szeroko rozumianą władzę, oraz rozżalenie i gorycz, które pojawiają się, gdy dochodzi do symbolicznych bądź realnych pęknięć w postaci naruszeń status

quo chroniącego męskie przywileje. Kimmel podkreśla, że to poczucie skrzywdzenia wiąże się nie tylko z utratą korzyści, ale z uzyskaniem ich przez inną grupę społeczną, przede wszystkim przez osoby marginalizowane i wykluczane.

Główna linia narracyjna *I tak mi nikt nie uwierzy* oparta jest na procesie sądowym, tyle że paradoksalnie (lecz zgodnie z realiami) to kobieta musi tłumaczyć się z przestępstwa dokonanego na jej ciele – to ona zostaje postawiona w stan oskarżenia[5], a głównym zarzutem jest niewiarygodność. Trudno jednoznacznie stwierdzić, co jest przedmiotem procesu. Początkowo, tak jak w źródłach historycznych, bohaterka jest oskarżona o wzniecenie pożaru, o czym już w pierwszej kwestii mówi ojciec Barbary. Jednocześnie jest on sędzią i rekonstruuje pobyt kobiety w areszcie. Akcja dramatu rozpoczyna się przed skazaniem Zdunk na śmierć, a po latach doświadczania przemocy seksualnej, jednak porządek czasowy jest nieustannie załamywany przez wielość perspektyw postaci mówiących o życiu Barbary. Również ona sama, a także jej córki, wielokrotnie wypowiadają się tak, jakby już umarły (a nawet wiedzą, jak funkcjonują opowieści o nich we współczesnych czasach). Jak powie Anna: „Ciebie spalą, ja się powieszę, ty zginiesz pod wozem a ty się zapiejesz na śmierć" (Janiczak, 2020, s. 34). Nie wiadomo do końca, czy towarzyszymy bohaterom żywym, czy mamy do czynienia z widmami.

Mimo splątania czasów i narracyjnych zerwań, czytelnikowi nieustannie towarzyszy poczucie uczestniczenia w procesie przesłuchiwania. Tekst o kalejdoskopowej konstrukcji opowiada o życiu Zdunk, przy czym zazwyczaj to inni bohaterowie mówią, jaka jest i była Barbara. Opowieści o pochodzeniu, osobowości, macierzyństwie, dzieciństwie, charakterze, relacjach, czarownictwie, związkach partnerskich tworzą tło dla historii Barbary, w której dominują doświadczenia przemocy seksualnej. Brat oraz

parobek Jakob Auster wielokrotnie wspominają o stręczeniu Barbary obywatelom miasta, a w wypowiedziach córek również nie brakuje tego typu komentarzy. Jednak o dwóch doświadczeniach gwałtu Barbara stara się opowiedzieć sama, przy czym jej wypowiedzi, jak przystało na proces, mają raczej charakter zeznania, nie konfesji. W tym momencie staje się jasne, że proces wcale nie dotyczy podpalenia. O pierwszym gwałcie Barbara mówi bardzo szczegółowo, krok po kroku przytacza traumatyczne doświadczenie, którego sprawcą był brat jej ojca:

> BARBARA: Na śmietniku mam dwanaście lat i za duże ciało, na którym dzieję się rzecz której nie rozumiem. Ale mnie i tak nie ma w tym ciele, jestem gdzieś dalej, ponad nim lecę na dywanie, na miotle w odległe krainy do góry nogami, gdzie czekają na mnie siostry, ciotki, babki i gotują wywar z takich jak stryj świni jeszcze żywej. Lecę sobie ponad tym biednym śmietnikowym ciałem i liczę do trzystu. Ciało choć za duże nie ma szans z wielkością i siłą odśrodkową ciała stryja, które szarpie, ściska, wbija się i sapie i znowu się wbija. Mokre sztuczne kwiatki, w końcu października śmietniki pełne miękkości kolorowej pasują do ciała w rozkroku. Stryj się rozpędza bardzo nie przyjemnie, jakby nagle zdziczał, obciera, szarpie tkanki miękkie, chcę się przedrzeć jeszcze mocniej i dalej. Do czego chcę się dobić? Dajcie trochę kwiatów jak już muszę sobie przypominać plastikowe łodygi odbite na plecach i nogach. I znowu liczę. Kwiaty się trzęsą, głowy się trzęsą. Moja uderza o murek. Liczę. Jeśli potrzeba się przyjrzeć policzę na głos powolutku. Dochodzę do dwustu dwudziestu ośmiu. I cisza. Stryj szybko wstaje i mówi że już jestem duża i że widać podobieństwo do cioć i kuzynek. I że pięknie pokwitam na górze na dole. I że tata

> pewnie jest dumny i niedługo za mąż mnie wyda. Wuj mówi że tak się zawiera dorosłe przymierza w tajemnicy. Do kieszeni dał mi jakieś drobne na ciasteczka z makiem. Ale i tak przysięgłam sobie że nie będę więcej pomagać sprzątać cudzych grobów (Janiczak, 2020, s. 36).

Emocjonalny i synestezyjny opis procesu percepcji i doświadczania przemocy jest niewystarczający dla ojca Barbary, który podaje w wątpliwość akt gwałtu i domaga się konkretów czasowo-przestrzennych, pyta o świadków „incydentu", żąda znaków szczególnych sprawcy – najważniejsza jest dla niego logika i precyzja. Dopytuje: „Czy przypadkiem nie potakiwałaś śledczym? Czyś nie upraszczałaś procedur? Czyś nie prowokowała sędziów i ławników? Czy od małego nie sprawiałaś wrażenie dziwnie przygłupawej?". Dociekliwość ojca, który wielokrotnie deklaruje córce wsparcie w skonstruowaniu wiarygodnych zarzutów, jest tak naprawdę formowaniem oskarżenia wobec ofiary. Chęć pomocy w „rozwianiu wątpliwości" (s. 44) jest fasadowa i wiąże się z pozorowaniem funkcji sprawiedliwego funkcjonariusza prawa, ale również rodzica. Połączenie w jednej postaci dwóch ról reprezentujących męską dominację wskazuje na uwikłanie struktur instytucji prawnych w sieć patriarchalnych zależności.

Barbara jednak nie potrafi odpowiedzieć na pytania wedle oczekiwań, pamięta jedynie zapach i brud pod paznokciami wuja, wszystko się jej miesza, gwałt na cmentarzu z gwałtem w więzieniu, jej opowieść nie spełnia wymagań, nie tworzy jednoznacznego wizerunku ofiary ani nie wpasowuje się w model zeznań wykreowany przez system dochodzeniowy. Jak podsumowuje jedna z córek Zdunk: „[Ławnicy] mówią że ofiara musi w trakcie całej sprawy dużo płakać" (s. 38), a Barbara nie płacze, za to niepokojąco przeskakuje między stanami emocjonalnymi – od chłodnej relacji

po niepohamowane wzburzenie.

Relacja z doznanej krzywdy musi zostać uprawomocniona albo silnymi dowodami, albo spójną, rzeczową retrospekcją, nie może zaś lokować się w sferze splątanych afektywnych przeżyć, zerwań logicznej ciągłości, paraliżu pamięci. Analogiczna sytuacja zachodzi podczas relacjonowania przez Barbarę kolejnego gwałtu. Tym razem Zdunk rekonstruuje przebieg zbiorowego gwałtu, którego sprawcami byli żołnierze. Jednak i w tym wypadku jej wiarygodność jest podważana, co prowadzi do pojawienia się u niej wątpliwości w sens opowiadanej historii; nie wierzy już sama sobie.

> BARBARA: Czy ludzie naprawdę chcą tego słuchać? Czy mają teraz przed oczami kogoś kto ma takie jak ja doświadczenia? Co z taką jak ja lepiej zrobić? Niech opowiada czy nie opowiada? Ja się sama wstydzę, zwłaszcza że nie jest to niestety literacka fikcja. Co robić jak się nie ma siły, i nie chcę być ciągle samemu przez siebie branym za ofiarę. Czyż nie pozostaje mi nauczyć się czerpać rozkosz z własnej bezsilności? (s. 42).

W reakcji Zdunk doskonale widać dezorientację i bezradność, a przede wszystkim zwątpienie we własne zdolności odczuwania, w doznane emocje, także zniechęcenie do wysuwania dalszych oskarżeń. To doskonały przykład działania procesu DARVO, rozpoznanego przez Jennifer Freyd (1997). Uznana psycholog i profesor ukuła akronim DARVO (deny, attack, and reverse victim and offender) w swoich badaniach nad dynamiką interpersonalnej traumy i nadużyć. Wykorzystała tę koncepcję, aby rzucić światło na stosowane przez sprawców taktyki, takie jak gaslighting czyli psychologiczno-emocjonalne manipulowania ofiarami. Pierwszym krokiem

tego procesu jest zaprzeczenie przez oskarżonego zarzutowi lub wykroczeniu albo całkowite odrzucenie roszczeń czy też bagatelizowanie powagi swoich działań. Następnie oskarżony może rozpocząć ofensywę przeciwko oskarżycielowi. Może to obejmować kwestionowanie wiarygodności, motywów lub charakteru ofiary, a także próby dyskredytowania i odwrócenia uwagi od swoich działań. Na tym etapie oskarżony próbuje przemienić sytuację i przedstawić siebie jako ofiarę, zaś pokrzywdzonego jako sprawcę. Tego rodzaju mechanizmem w dramacie posługują się ojciec-sędzia i brat. Pierwszy zadaje pytania w trybie ofensywnym, drugi z nich wielokrotnie „sprostowuje" (s. 44) zeznania siostry, podważając jej wiarygodność. To ci, którzy mogliby być sprzymierzeńcami pokrzywdzonej – łączą ich przecież więzy rodzinne – stają się jej kolejnymi oprawcami.

Opowieść o traumatycznych przeżyciach bohaterki dramatu balansuje na granicy historii i rzeczywistości. W końcu, jak mówi sama Barbara: „Niestety to nie jest literacka fikcja". To zdanie nawiązuje zarówno do biografii Zdunk, jak i skali zjawiska przemocy seksualnej doświadczanej przez kobiety i wtórnej wiktymizacji w procesach sądowych. Jak wspomina autorka, proces zbierania informacji o życiu Barbary szedł dwutorowo. Pisząc dramat, korzystała ze źródeł historycznych dotyczących Zdunk, ale również analizowała różnego rodzaju opowieści zgwałconych kobiet. Opierając się na wspominanej już strategii „gdybania" (what-if), łączy doświadczenia współczesnych kobiet z biograficzną opowieścią, a tym samym stwarza bezpośrednie odwołanie do historii tych osób, które z różnych powodów nie są tak atrakcyjne, aby o nich mówić.

> Pisząc o Barbarze, spędziłam dziesiątki nocy, czytając sprawozdania z przesłuchań dotyczących gwałtów, relacje dopiero co zgwałconych dziewcząt na zamkniętych forach, zwierzenia, jak zostały

> potraktowane przez policję, sąd, jak same siebie za to traktują żyletką. I jak były karane przed sądem za to, że nie pamiętają dobrze szczegółów, że są emocjonalnie nie a propos. […] Czytałam relacje osób, które nie mają narzędzi, języka, żeby nazywać takie doświadczenia (Hevelke, 2020, s. 49).

Dla Janiczak takim narzędziem stał się tekst dramatyczny oparty na metodzie spekulowania i potencjalizowania zaproponowanej przez Ariellę Azoulay. Dwa najważniejsze postulaty badaczki w ramach historii potencjalnych (Azoulay, 2021, s. 285) dotyczą wymiany narzędzi, za pomocą których tworzymy reprezentacje przeszłości (chociażby archiwów) oraz dostrzeżenia historii pokonanych, niweczonych opcji, zatraconych połączeń, scenariuszy skazanych na niepowodzenie. Projekt(y) Azoulay to wizualno-narracyjna opowieść przeciw-historyczna poświęcona wydobywaniu zapomnianych i wypieranych obrazów krzywdy, ale również śladów integracji, wzajemnej pomocy, empatycznych relacji bliskości: przeszło-przyszłej wspólnot poza antagonizmami. Propozycja Azoulay nie jest jedynie nastawiona na to, co minione, na proces „odkopywania" traum, który miałby podtrzymywać podziały. Owszem ukazywanie przeszłych obrazów terroru jest ważnym procesem rewizji (nie rewindykacji[6]) historii, próbą oddania sprawiedliwości zranionym podmiotom, lecz stawką historii potencjalnych jest przede wszystkim nadzieja i obietnica, perspektywa naprawiająca aktualność – taka, która odwołując się do przeszłości, ratuje przyszłość (Nycz, 2014, s. 7-11). Podobną intuicję anonsowała również Ewa Domańska, która w projekcie Azoulay dostrzegała formę krytycznej nadziei, czyli obrania takiej strategii, która w obliczu trudnych zmian nowoczesności i rozmaitych zapowiedzi (tudzież już wydarzających się) katastrof, rezygnuje z rozpaczy.

Dramatopisarka, niemal na wzór propozycji Azoulay, wymieniła tradycyjne

narzędzia tworzące reprezentację przeszłości (między innymi historyczny, realistyczny i linearny opis wydarzeń) na poetycko-dramatyczną opowieść stworzoną z własnych afektów, łącząc je ze źródłami historycznymi. To powoduje, że o wielu scenach dramatu możemy myśleć jako mogących się potencjalnie wydarzyć. Barbara-bohaterka mogła istnieć jako Barbara Zdunk, pasterka spod Reszla. Janiczak tworzy wielopoziomową, potencjalną narrację – z jednej strony o losach jednostki, z drugiej o zbiorowości. Dostrzegła historię osób dotkniętych przemocą, odzyskując utracone połączenie między przeszłością a teraźniejszością, które składa się na permanentny kryzys kobiecej egzystencji.

W spotencjalizowanej historii Barbary Zdunk dostrzegam opowieść o kobiecym kryzysie bycia, ale również sądzę, że jest to projekt emancypacyjny. Spotkanie z tego typu historią może być wspierające dla kobiet, które przeszły przez podobne sytuacje. Dzielenie się doświadczeniami przemocy może ograniczyć poczucie osamotnienia, a nawet prowadzić do tworzenia sieci wspólnych działań. Warto dodać, że sam gest autorki korzystającej z szeroko rozumianego archiwum doświadczeń kobiet jest również oznaką solidarności. Wspierające i wzmacniające się nawzajem kobiety mogą być potężną siłą napędową zmian poprzez rzucanie wyzwania praktykom izolacji i wstydu, jakich często doświadczają ofiary przemocy.

Ujawniając przypadki przemocy i otwarcie o nich dyskutując, podważamy krzywdzące normy nakazujące milczenie kobietom doświadczającym nadużyć seksualnych. Przełamanie bariery niewyrażalności doświadczeń przemocy jest potężnym aktem odzyskania sprawczości i sposobem na zakwestionowanie systemu patriarchalnego. Temat ciszy jest wielokrotnie poruszany w tekście Janiczak, jednak najbardziej dojmująco wybrzmiewa w końcowej części dramatu:

> Przez dwieście lat to samo. Od przeraźliwej jasności do smolistej czerni. I jeszcze dalej. […] Po co to ciągnąć, w takich przypadkach nie ma zakończenia i tak nikt mi nie uwierzy. Gdzie ten stos. Odraczany w ciszy. Znam tę ciszę. Jaka jest twoja cisza, aktywna, bierna, płynna, byle przetrwać, czy byle nie przetrwać? Kto cię w niej odwiedza? Słyszysz ją? Do kogo należy twoja cisza? (s. 46).

Ostatnie słowa Barbary nawiązują nie tylko do milczenia ofiar, ale także do praktyk ich uciszania przez struktury instytucji prawnych, policyjnych, rodzinę, społeczeństwo. Poetycki dramat jest jednak krzykiem, głośnym i wyraźnym mówieniem o przemocy, podnoszącym świadomość jej rozpowszechnienia i skutków. Rzuca wyzwanie narracjom obwiniającym ofiary, kładzie nacisk na pociągnięcie sprawców do odpowiedzialności. To jednak również historia ukazująca sposób przetrwania kobiet w sytuacji opresji, który mieści się w ramach wizji córectwa.

Krok w krok

Jak wspomniałam, jednym z faktów w biografii Barbary Zdunk jest informacja, że była matką. Nie wiadomo natomiast, ile miała dzieci ani jakiej były płci. Janiczak, dostrzegając potencjał w szczątkowych danych biograficznych, wykreowała postaci trzech córek: Anny, Agnes i Alicji, których postawy, działania i słowa reprezentują założenia koncepcji córectwa. Imaginarium oparte na spekulatywnej re/konstrukcji kobiecych relacji pokrewieństwa pozwala nie tylko przyjrzeć się skomplikowanym związkom matczyno-córczynym, ale wyobrazić sobie taki rodzaj współbycia, który można zaadaptować do teraźniejszych i przyszłych kobiecych wspólnot, pozwalających przetrwać w mizoginicznej rzeczywistości.

Neologizm córectwo/córkostwo[7], którego angielskim odpowiednikiem jest słowo *daughterhood*, odnosi się do skomplikowanej kategorii wychodzącej poza definicję związku „pokrewieństwa kobiet z rodzicami" (Humm, 1993, s. 37). To wyjaśnienie niewystarczające i zanadto ogólne, gdy mowa po pierwsze o relacji między córką a rodzicem (zwłaszcza matką) oraz o wymagającej (jednocześnie często lekceważonej w dyskursie naukowym) roli córki. Podobnie uważa Elżbieta Korolczuk, która analizuje role matek i córek oraz złożoność ich relacji we współczesnej Polsce. Socjolożka stwierdza, że „ta krótka definicja nie obejmuje całości emocjonalnego, intelektualnego oraz fizycznego zaangażowania, jakie wiąże się z realizowaniem roli córki, szczególnie tej dorosłej" (Korolczuk, 2019, s. 35). Należałoby więc poszerzyć refleksję na temat zachowań, statusu i postaw córek oraz wyobrażeń związanych z ich więzią z rodzicami, jednocześnie mając na uwadze, że ta pozycja, tożsamość i relacja podlega/podlegała historycznym, społecznym i kulturowym zmiennym oraz asymetriom (re)prezentacji. Analiza kategorii córectwa była przeprowadzona przede wszystkim przez badaczki feministyczne z uwzględnieniem różnorodnych perspektyw, np. biologicznej, społecznej czy emocjonalnej (Grzemska, 2020). Początkowo idea ta była rozwijana przez feministki drugiej fali, dla których odzyskanie tego pojęcia i zwrócenia uwagi na relacje matek i córek stanowiło bardzo ważne zadanie emancypacyjne. Jak zwraca uwagę Agata Araszkiewicz, relacja matka–córka przez długi czas była dla wielu „czarnym lądem". Literaturoznawczyni, odwołując się do koncepcji Luce Irigaray (2000), posługuje się metaforą kolonialną, tym samym przechwytując mizoginistyczne pojęcie Zygmunta Freuda, który pisząc o kobiecości, określał ją jako „czarny kontynent". Araszkiewicz twierdzi, że wypieranie relacji matki i córki czy też mówienie o niej w kategoriach idealizującej symboliki ma źródła nie tylko w tradycji freudowskiej opierającej się na edypalnym szkielecie rozwoju, ale też w

patriarchalnej kulturze:

> Freud skupiał się na figurze ojca i relacjach z nim. Odnalazł w naszej kulturze uniwersalną zasadę, którą opisał jako kompleks edypalny. A zarazem opisując go, totalnie usankcjonował edypalną matrycę kultury, nie dekryptując symbolicznej i dosłownej przemocy, jaką opisywały mu pacjentki. […] Freud pisał też, że największym problemem w terapii była niechęć do rozstania z matką i przez to jego pacjentki pozostawały półszalone. Tymczasem jego pacjentki na skutek terapii cierpiały, tak jak ciągle cierpią kobiety w nowoczesnym, patriarchalnym społeczeństwie (Araszkiewicz, Plinta, 2019).

W latach siedemdziesiątych badaczki feministyczne, dostrzegając dyskryminacyjny charakter kulturowo konstruowanej opowieści o macierzyństwie czy córectwie, postanowiły zdemitologizować figurę Matki i odzyskać pojęcie córki. Potrzeba ta doprowadziła do wnikliwego zanalizowania kategorii córectwa, z uwzględnieniem ambiwalencji i skomplikowania terminu. Na polskim gruncie definicja ta znalazła swoje miejsce chociażby w *Encyklopedii gender: płeć w kulturze* (Korolczuk, 2014, s. 84-87), w której mowa jest między innymi o dynamicznym charakterze roli córki, ponieważ – jak argumentuje Elżbieta Korolczuk – „bycie córką oznacza coś innego na poszczególnych etapach życia, dlatego relację tę można przedstawić jako punkt przecięcia się sfery prywatnej z publiczną, społecznej/kulturowej z indywidualną” (tamże, s. 84). Wiele można mówić o procesie formowania się kobiecego kontinuum, o regulacjach wewnątrz rodzinnej zażyłości wpływających na tożsamość i córek, i matek: takich jak chociażby momenty identyfikacji, separacji czy doświadczenie zależności. W

tym miejscu nie chciałbym jednak problematyzować ekonomii podmiotowości dziewczynek i kobiet, na którą wpływ ma rola matki/córki, lecz przyjrzeć się kreacji relacji między główną bohaterką dramatu a jej córkami oraz postawom tych drugich, które uważam za pomocowe i wspierające (aczkolwiek bardzo niejednoznacznie wyrażane) w przeżywaniu konsekwencji doświadczenia przemocy seksualnej oraz macierzyństwa.

Barbara jest bólem. Doświadcza go, ale sama też rani swoich bliskich. Dlatego to bohaterka, z którą trudno empatyzować, jest niejednoznaczna – jak podkreśla Alicja – „naznaczona niespójnością". Z kolei Anna zapyta: „I cóż jest w tobie tak wyjątkowo zdewastowanego, żeby budzić litość i trwogę?". A jednak wywołuje owe sprzeczne intensywności: nietrudno przecież o uruchomienie pokładów współczucia dla ofiary gwałtu, z drugiej strony zachowanie Barbary wobec własnych dzieci wzbudza lęk, wściekłość czy frustrację. Brutalne i gwałtowne ruchy szczotki do włosów rwą dziecięce kosmyki – Alicja trzykrotnie podkreśla, jak bardzo boli ją czesanie włosów przez matkę, a to przecież bardzo intymny rytuał, pozwalający budować więź i zaufanie poprzez doświadczanie fizycznej bliskości i dotyku. Uważam jednak, że zadawanie córkom bólu było nieumyślne. „Czego ode mnie chcecie?" – pyta Barbara, nie wiedząc, jak odnaleźć się w roli opiekunki. Widać, jak bardzo jest niepewna intencji, oczekiwań; potrzebuje instrukcji. Chodzi raczej o to, że Barbara nie ma pewnych zdolności: jakby wszelkie kompetencje opiekuńcze były jej obce. To dlatego, na koniec przywołanej już krótkiej wypowiedzi o czesaniu, Alicja dodaje, że matka „nawet wszy nie umie wyczesać". Barbara jest obojętna na los własnych córek, jakby była w stanie znieczulenia emocjonalnego – być może wynika to z traumy po gwałcie lub nieobecności własnej matki, a może po prostu z typu osobowości. To powoduje, że jakikolwiek akt troski Barbary wobec córek jest poza zasięgiem wyobrażenia, a co dopiero wykonania. Tym samym Barbara nie realizuje

stereotypowego wzorca idealnej matki, która obdarza potomstwo ciepłem, miłością, troską, wsparciem, poświęca się i rezygnuje z własnych potrzeb. Elisabeth Badinter, która obszernie analizowała instytucję macierzyństwa oraz rolę matki przełomu XX i XXI wieku, porusza problem kryzysu tożsamości współczesnych kobiet, zwracając uwagę, że w dzisiejszych czasach chodzi o pozytywne wartościowanie matczynych postaw w perspektywie naturalistycznej wizji macierzyństwa (Badinter, 2013). W *Historii miłości macierzyńskiej* stawia tezę, że niemal do końca XX wieku macierzyństwo nie stanowiło wartości moralnej (Badinter, 1998). Miłość matek, obecnie interpretowana w kategoriach czułości i opieki, do XVII wieku była powszechnie krytykowana i uznawana za grzech ze względu na powszechność myśli augustiańskiej. Badinter wyjaśnia ówczesne myślenie w ten sposób: „Czułość jest moralnie negatywna z dwóch przyczyn: psuje dziecko i czyni je występnym, a raczej pogłębia jego naturalną skłonność do występku zamiast je wykorzeniać" (1998, s. 42). Zresztą również historia ewolucji ludzkiego gatunku dostarcza doskonałego materiału: kobiety zabijały własne dzieci bądź stwarzały warunki zagrażające ich życiu, szczególnie dbały o pierworodnego bądź najbardziej fizycznie i intelektualnie sprawnego potomka, pozostałe dzieci albo były oddawane w opiekę mamek, albo porzucane. Badinter pokazuje mroczne obrazy macierzyństwa z przeszłości, co, jak sądzę, stanowi niezwykle istotny obszar poszukiwań mikrohistorii kobiet będących matkami nieidealnymi. Należałoby tylko wydobyć je ze sfery zapomnienia, czego właśnie dokonuje Janiczak.

Barbara głośno mówi chociażby o pragnieniach seksualnych, a jak wskazuje Korolczuk, „w ramach kulturowego skryptu macierzyństwa postać matki jest odseksualizowana" (2019, s. 157). Cały wachlarz i postaw zachowań Barbary jest emanacją archetypu Mrocznej Matki (Dark/Death Mother), która poprzez swoje zachowanie zagraża życiu własnego dziecka. Pojęcie Mrocznej

Matki wyrasta z Jungowskiej psychologii głębi i funkcjonuje jako wzór trudnych, przerażających i śmiercionośnych aspektów macierzyństwa, które zostały wyparte z kultury zachodniej. To matki egoistyczne, roszczeniowe, porzucające lub zaniedbujące własne potomstwo, pragnące jego śmierci, a niekiedy nawet dopuszczające się dzieciobójstwa. Mroczna Matka to pewien rodzaj energii charakteryzującej matczyną postawę nacechowaną negatywnością, na przykład frustracją czy zmęczeniem. Janiczak, kreując postać matki niedbającej o córki, ukazuje możliwość istnienia w przeszłości kobiet, które nie były idealne. W ten sposób odzyskuje część „zbiorowego psychologicznego i ucieleśnionego dziedzictwa" kobiet (Sieff, 2019, s. 16). Literatura dostarcza wiele obrazów Mrocznych Matek, począwszy od Medei zabijającej własne dzieci, po Jokastę porzucającą Edypa czy matkę Jasia i Małgosi zostawiającą swe dzieci w lesie[8].

Można się jednak zastanowić, w jakim celu wydobywać historie „złych" matek, po co o nich mówić? W takim działaniu nie chodzi o afirmację destrukcyjnej siły przynoszącej zgubę potomstwu, o demonizowanie matek, lecz o pomoc kobietom w odnajdywaniu się w złożonej i trudnej roli oraz dekonstrukcję absurdalnego tworu matki bez skazy, który przyczynia się do cierpienia wielu kobiet i pogłębiania ich kryzysowej sytuacji. Wiedza o istnieniu niejednoznacznych matek pozwala zmniejszyć obciążenie psychiczne i „demontować samonapędzające się cykle wstydu, które gromadzą się wokół archetypowej energii [Matki Śmierci], otwierając w ten sposób drzwi do znaczących zmian" (Sieff, 2019, s. 16). Należy jednak podkreślić, że bycie wychowywanym przez matki nieczułe, zaniedbujące i niekochające może mieć traumatyczne konsekwencje. Jak w rozmowie z Danielą Sieff twierdzi Marion Woodman, która wprowadziła archetyp Matki Śmierci w obszar głębszych psychoanaliz:

> Matka Śmierci dzierży zimną, dziką, brutalną i żrącą moc… Kiedy wzrok Matki Śmierci jest na nas skierowany, przenika zarówno psychikę, jak i ciało, zamieniając nas w kamień. To zabija nadzieję. To nas zabija. Upadamy. Nasza energia życiowa odpływa z nas i pogrążamy się w chtonicznej ciemności. W tym stanie my tęsknimy za zapomnieniem o śmierci. W końcu ta tęsknota śmierć przenika nasze komórki, powodując, że nasze ciało zwraca się przeciwko sobie. Możemy zachorować fizycznie (Sieff, 2019, s. 178, tłum. własne – W.K.).

Tanatyczny charakter archetypu Mrocznej Matki staje się przyczyną ogromnego bagażu emocjonalnego i pojawienia się trudności psychosomatycznych, jakim muszą stawić czoła dzieci matek zdominowanych przez tę archetypiczną energię, a z jakimi również mierzą się bohaterki dramatu Janiczak. To jednak nie ból fizyczny jest dla córek najbardziej dotkliwy, a ten fantomowy – zrodzony z poczucia braku bliskości, zaangażowania, być może miłości. Barbara, jak określa Monika Kwaśniewska, jest matką w formie braku, figurującą jako „bezmatka”[9], albo matką, która, jak w dramacie mówi Alicja, „się nie może i nie chce wydarzyć” (Janiczak, 2020, s. 32). To jednak Agnes najbardziej dopomina się o obecność matki, odpowiadając na pytanie Barbary o oczekiwania względem niej, mówi: „Żebyś się nami zainteresowała tyko trochę jak sobie radzimy, co się z nami stało, może byś chciała nas odzyskać, ja bym bardzo chciała żebyś chociaż mnie odzyskała. Ja się ciebie nie wstydzę” (s. 31).

Agnes łapczywie poszukuje narzędzi do odbudowy więzi, sięga po podręczniki, suplementacje: „podobno brak więzi skutecznie się leczy” (s. 33). Ostatecznie jednak wybiera szczerość, która jest wyrazem tęsknoty za troską, ale też za jakąkolwiek formą relacji, nawet toksyczną, naznaczoną

obojętnością. Bo zanim Barbara straciła więź z córkami (utrata jest bardziej bolesna dla córek niż dla niej), one trzymały się blisko. Wszelka izolacja, odseparowywanie siebie od nich, a nawet odpychanie[10], nie przynosiły rezultatów. Nieustanna obecność córek wynikała z działania mechanizmów parentyfikacji (a może marentyfikacji?): to one strzegły Barbary i ją ratowały, realizując zadania rodzicielskie. Towarzyszyły matce w obliczu zagrożeń czyhających na rozerotyzowaną i frywolną kobietę, której zachowanie stwarzało ryzyko pojawienia się aktów przemocy. Warto dodać, że tego typu cechy kobiecej ekspresji seksualnej, ubranie odsłaniające ciało, zła reputacja czy bycie pod wpływem substancji psychoaktywnych to często argumenty, którymi sprawcy gwałtu usprawiedliwiają swoje czyny.

Córki pilnowały Barbary w stajniach i szopach „żeby się nie utopiła, nie upadała, nie połamała, żeby jej nie przedziurawili na polanie" (s. 32). Wspierająca i pomocowa postawa córek pozwala dostrzec, że empatia wobec jednostek naznaczonych negatywnością, roszczeniowych, krzywdzących, egoistycznych, nieczułych, „odrażających" jest nie tylko możliwa, ale być może jest warunkiem ocalenia osób w kryzysie.

Wyraźnie widać, że niesienie pomocy Barbarze to ratunek mimo wszystko. To skrzywdzona, wobec której trudno wykrzesać pokłady altruizmu, dlatego nie bez znaczenia jest fakt, że postaciami wykazującymi się tego typu troską są córki. W opowieści o Zdunk obecni są przecież inni członkowie rodziny, jak brat czy ojciec, jednak to Agnes, Alicja i Anna chronią i ratują Barbarę. Ukazanie możliwości istnienia wspierających postaci w biografii Barbary Zdunk jest odtworzeniem ratowniczej rodzinnej wspólnoty kobiet, ale także ukazaniem możliwości istnienia trudnej relacji między matkami i córkami w przeszłości. Można by pomyśleć, że nie ma w tym nic nowatorskiego, bo matczyno-córczyna więź od zawsze była obecna w świecie społecznym i

kulturowym. Jednak, jak tłumaczy Korolczuk, historia matek i córek od dawna jest marginalizowana i odsuwana na obrzeża tematów wartych analiz, chociażby w obrębie nauk społecznych:

> Amerykańska badaczka Suzanna Danuta Walters[11] (1992) twierdzi, że zepchnięcie historii matek i córek na margines jest konsekwencją życia w kulturze zdominowanej przez mężczyzn, w której temu, co „męskie", nadaje się automatycznie większą wartość niż temu, co „kobiece" (zob. Irigaray 1995)[12]. Wydobywanie na powierzchnię, odkrywanie i opisywanie kobiecych doświadczeń jest niezbędne, byśmy mogli wypełnić dotychczasowe luki i białe plamy zarówno na obszarze nauk społecznych, jak i w obrębie wiedzy potocznej (Korolczuk, 2019, s. 24).

Dlatego tak istotny wydaje się gest powołania do istnienia dzieci Barbary i uobecnienie skomplikowanej więzi między córkami i matkami. Jak już wspomniałam, córectwo to koncepcja, która nie dąży do uniformizacji czy esencjonalizacji wizerunku córczano-matczynej więzi. Została ona przeszczepiona do dramatu dzięki zerwaniu z czarno-białym obrazem „dobrych" czy „złych" matek albo córek. Zachwianie tradycyjnego wizerunku matki sprawia, że praktyki ratownicze córek są wyrazem opiekuńczości – dużo łatwiej wyobrazić sobie ochronę matek czułych, troskliwych, niż tych demonicznych. Strategie pomocowe Agnes, Alicji i Anny byłyby warte wdrożenia do myślenia o aktywności feministycznej polegającej na „niesieniu pomocy wobec pokrzywdzonych" (zob. Ślęczka, 1999, s. 12) o ambiwalentnymi statusie.

Jak starałam się udowodnić, córki wielokrotnie chroniły matkę w sytuacji

zagrożenia, być może ustrzegły ją od kolejnych aktów przemocy, jednak, co kluczowe – ich ochrona nie była szczelna. W końcu przecież Barbara znalazła się w więziennej celi, gdzie wielokrotnie doświadczała przemocy seksualnej. Córki nie uratowały jej też przed zgwałceniem przez żołnierzy. Zatem czy w wersji historii Barbary Zdunk proponowanej przez Janiczak możemy w ogóle mówić o opowieści ratowniczej? O alternatywnej biografii, która niesie nadzieję na kobiece ocalenie w ramach córectwa?

Jedno z najczęściej powtarzanych przez Barbarę zdań brzmi: „I tak mi nikt nie uwierzy". Rzeczywiście, niemal żadna z postaci nie wykazuje się wolą przyjęcia i zrozumienia opowieści o doznanych krzywdach – poza córkami. Gdy Barbara próbuje ułożyć traumatyczne przeżycia w celi w spójną wypowiedź, Agnes mówi: „Pokaż się mamo wszystkie zadrapania, każdego z oprawców nazwij po imieniu, nie pomiń nikogo, męża, ojca, brata, ja cię będę asekurować w całej opowieści, nie będę robić korekt ani retuszować" (Janiczak, 2020, s. 33).

Natomiast Anna, snując wizje zemsty na oprawcach swojej matki, wielokrotnie odwołuje się do doświadczeń wcześniej opisywanych przez Barbarę:

> zwabiłabym go do izby tej samej, co mu rękę miałaś opatrywać. Rozebrałabym go, przywiązała do pieca tego samego co ciebie na nim położyli. Zapaliłabym w piecu, kiedy by już na nim leżał bezbronny i nagi tak jak ty leżałaś. […] Wydłubałabym mu oko tak jak oni tobie wydłubali, a w pusty oczodół nalałabym wrzącego oleju aż by się mózg zaczął gotować i przywoływać gorące obrazy (s. 43).

Rozwiązania oparte na zemście jako metodzie niwelowania lub zmniejszania

liczebności aktów przemocy wydają mi się wątpliwe. Nie dostrzegam w tym sposobu na wyjście kobiet z kryzysowego stanu. Chciałabym jednak skupić się pobocznym przekazie wypowiedzi Anny – to jest również opowieść potwierdzająca wiarę w słowa Barbary o doznanych krzywdach, a bohaterka najbardziej domaga się przecież, by ktoś jej uwierzył. I to ten rodzaj wsparcia staje się ocaleniem. Być może zatem w przetrwaniu kryzysu nie chodzi o ratunek przed przemocą, a o ufność, o rodzaj wsparcia psychicznego, który pozwoli przepracować traumy. O reakcje po katastrofie, nie przed katastrofą. Okazuje się, że gdy przemoc już się wydarzyła i jest nieodłączną częścią teraźniejszości, istotne staje się przede wszystkim wsparcie emocjonalne, takie jak to, które okazują Anna, Agnes i Alicja.

Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej *Potencjalizowanie i rekonfigurowanie przeszłości – pomiędzy ratunkiem a wyzwoleniem kobiet. Herstorie eksperymentalne w wybranych dramatach Jolanty Janiczak,* pisanej pod opieką promotorską prof. dr. hab. Ryszarda Nycza na Wydziale Polonistyki UJ, obronionej 23 października 2023.

Wzór cytowania:

Krzywonos, Wiktoria, *Ufność córek drogą ocalenia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, DOI: 10.34762/e4ec-6f47.

Autor/ka

Wiktoria Krzywonos

Wiktoria Krzywonos (wiktoria.krzywonos@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ w Krakowie w dyscyplinie nauki o sztuce. Absolwentka teatrologii oraz polonistyki antropologiczno-kulturowej UJ, współkuratorka projektu s.pokoje. Laureatka konkursu o Nagrodę im. Stefanii Karoliny Tatarówny w

kategorii prac magisterskich z dziedziny nauk humanistycznych. ORCID: 0009-0001-5610-5990.

Przypisy

1. Większość dramatów Janiczak powstaje w wyniku jej pracy z archiwami: dokumentacją źródłową, aktami sądowymi, listami itd., o czym mówi w wypowiedziach czy wywiadach. Efekty szczegółowej pracy i znajomości tematu objawiają się przede wszystkim w materii tekstu, metaforach, grach językowych czy w „puszczaniu oka" do czytelnika. Powoduje to również pewnego rodzaju trudność odbiorczą: dużo większą przyjemność z lektury czerpie ten, kto zna niuanse historyczne i kanwę opowiadanej historii. Uważam jednak, że czytanie bez tego zaplecza jest możliwe, ponieważ treść (mimo formalnego skomplikowania) oraz bohaterzy dramatów zawsze kreowani są w oparciu o znane kulturowo wizerunki. Jak zauważa Katarzyna Waligóra: „Pisząc swoje dramaty, Jolanta Janiczak korzysta z wizerunków mocniej lub słabiej zakorzenionych w świadomości potencjalnych czytelników. To, z czego najbardziej znane są opisywane przez nią postaci, zawsze jest w dramacie przywołane jako ważny punkt odniesienia" (2016, s. 25).
2. Warto dodać, że nawet zbyt szczupłe ciało mogło stać się przyczyną uznania kobiety za czarownicę. Jak podaje Barbara Józefik, dogłębnie analizująca zjawisko anoreksji i bulimii: „W okresie «polowania na czarownice» zachowania odmienne budziły szczególną nieufność i łatwość oskarżenia, iż ponadnaturalne możliwości są dziełem szatana. Warto dodać, że wiara w możliwość latania czarownic zakładała, iż wymaga to niższej niż przeciętna wagi kobiety. Stąd zwyczaj ważenia dziewcząt i kobiet podejrzanych o to, że zostały owładnięte przez «siły nieczyste»" (2014, s. 76-78).
3. Ciudad Juárez znane jest jako „miasto martwych kobiet" (ciudad de las mujeres muertas).
4. Warto podkreślić, że początkowo ten zwrot był używany przez mężczyzn, jednak z czasem, wraz z rosnącym ruchem krytyki *MeToo* korzystało z niego również wiele kobiet, co wskazuje m.in. na antygenderowe działanie patriarchatu. Zob. https://tvn24.pl/kultura-i-styl/catherine-deneuve-krytykuje-akcrje-metoo-ra805154- 2353883 [dostęp: 10.01.2024].
5. Interesujących rozpoznań dotyczących procesu wiktymizacji oraz obwiniania ofiar przemocy seksualnej w procesie postępowania karnego dokonała Dagmara Woźniakowska-Fajst, 2020.
6. Historia potencjalna nosi cechy przeciw-historii, jednak nie jest z nią tożsama, jak wspomina Ewa Domańska, to właśnie kwestia rewindykacji różni projekt Foucaulta od koncepcji Azoulay. W historiach potencjalnych nie chodzi bowiem o realizację żądań, zwrotu poniesionych kosztów osobistych czy materialnych, o swoiste „wyrównanie rachunków". „Chodzi w niej raczej o rozliczenie, przebaczenie i wspólne zrozumienie tego, co powszechnie potępione, tego, co nie powinno się stać i nigdy nie powinno być zbezczeszczone" (Domańska, 2014, s. 16).
7. Termin „córectwo" zaproponowali Bożena Umińska i Jarosław Mikos w przekładzie *Słownika teorii feminizmu* Maggie Humm (1993). Drugie określenie, „córkostwo", wprowadziła z kolei Joanna Mizielińska w przekładzie książki Adrienne Rich *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja* (2000) (Korolczuk, 2014, s. 84-87).
8. W oryginalnej wersji *Jasia i Małgosi* braci Grimm drwal nie mieszka z macochą, a

biologiczną matką swoich dzieci, a kiedy rodzinie zagraża głód, to właśnie matka proponuje porzucenie dzieci w głębi lasu. Jednak już w czwartym wydaniu z 1840 roku postać tę zmieniono na macochę, najwidoczniej perspektywa porzucenia dzieci przez naturalną matkę była dla odbiorców trudna do przyjęcia. Zob. Sieff, 2019, s. 17.
9. Zob. Kwaśniewska, 2020. Kwaśniewska recenzując realizację teatralną dramatu Janiczak (reż. Wiktor Rubin, Gniezno 2021), pisze między innymi o relacji matki i córek w dramacie. Używa terminu „bezmateczność", inspirując się powieścią Miry Marcinów *Bezmatek* (2020). Określenie to funkcjonuje głównie w słowniku pszczelarzy i oznacza taki stan rodziny pszczelej, w którym pozostaje ona bez królowej, np. w wyniku niespodziewanego wylotu matki z ula bądź jej śmierci. Doświadczony pszczelarz jest w stanie łatwo rozpoznać bezmateczność po dźwiękach dochodzących z ula – owady zaczynają charakterystycznie „buczeć" czy „wyć", wprawiając w drgania własne ciała. W rodzinie pszczelej panuje chaos, robotnice i karmicielki są zdezorientowane, nerwowe, jakby przeczuwały nadchodzącą destrukcje – bez matki nie przetrwają dłużej niż dwa-trzy tygodnie (chyba że dojdzie do zawiązania tzw. matki trutowej, co jednak w dłuższej perspektywie czasu również nie gwarantuje przeżycia roju). Zob. Biliński i in., 1989.
10. Interesujące wydaje się, że to jednak w szczególności jej kochanek Jakob Auster utyskuje na obecność córek, sama Barbara raczej o tym nie wspomina: „JAKOB: Cały czas łażą za nami jej dzieci z roku na rok więcej. Odganiała, ale i tak zawsze się trzymają blisko, nie dając nam chwili prywatności. A mi w tamtym czasie głównie o prywatność chodzi".
11. Korolczuk powołuje się na: Suzanna Walters, *Lives Together/Worlds Apart: Mothers and Daughters In Popular Culture*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1992.
12. Korolczuk powołuje się na: Luce Irigaray *The Question of the Other*, [w:] *Yale French Studies. Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism*, Yale University Press, New Haven 1995.

Bibliografia

Azoulay, Ariella, *Historia potencjalna*: *bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, przeł. A. Szczepan, „Teksty Drugie" 2021, nr 5.

Azoulay, Ariella, *Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe*, przeł. K. Bojarska, [w:] *The Archive as Project / Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Archeologia Fotografii, Warszawa 2011.

Araszkiewicz, Agata, *Merwersja, córczaństwo, nowe dziewictwo. Rozmowa z Agatą Araszkiewicz*, „Szum", 8.11.2019, https://magazynszum.pl/merwersja-corczanstwo-nowe-dziewictwo-rozmowa-z-agata-araszkiewicz/ [dostęp: 23.08.2023].

Badinter, Elisabeth, *Historia miłości macierzyńskiej*, tłum. K. Choiński, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998.

Badinter, Elisabeth, *Konflikt: kobieta i matka*, tłum. J. Jedliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Badinter, Elisabeth, *The Conflict: How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*, Metropolitan Books, New York 2012.

Biliński, Mieczysław i in., *Encyklopedia pszczelarska*, PWRiL, Warszawa 1989.

Bochniarz, Marek, *Ważne, by o tym rozmawiać*, 16.06.2020, https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/spektakle,c,4/wazne-by-o-tym-rozmawiac,148754.html [dostęp: 2.02.2025].

Chollet, Mona, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. S. Królak, Karakter, Kraków 2019.

Chwiej, Edyta; Dorocki, Sławomir; Brzegowy, Paweł, *Między machismo a marianismo: kobietobójstwo w Ciudad Juárez jako przykład łamania praw człowieka we współczesnym Meksyku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Domańska, Ewa, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, PWN, Warszawa 2012.

Domańska, Ewa, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

Domańska, Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.

Foucault, Michel, *Wykład z 28 stycznia 1976*, [w:] tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collége de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Freyd, J.J., *Violations of power, adaptive blindness, and betrayal trauma theory*, „Feminism & Psychology" 1997, vol. 7(1).

Gallagher, Catherine, *Dlaczego opowiadamy jak nie było*, „Teksty Drugie" 2012, nr 1-2.

Grzemska, Aleksandra, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Hevelke, Ewa, *Ustalmy fakty*, „Dialog" 2020, nr 10.

Humm, Maggie, *Słownik teorii feminizmu*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1993.

Irigaray, Luce, *Ciało w ciało z matką*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 2000.

Janiczak, Jolanta, *I tak mi nikt nie uwierzy*, strona internetowa Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej 2021, http://www.gnd.art.pl/i-tak-nikt-mi-nie-uwierzy/ [dostęp: 21.09.2023].

Janiczak, Jolanta, *I tak mi nikt nie uwierzy*, „Dialog" 2020, nr 10.

Józefik, Barbara, *Kultura, Ciało, (nie)jedzenie, terapia. Perspektywa narracyjno-konstrukcjonistyczna w zaburzeniach odżywiania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Kimmel, Michael, *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*, Nation Books, New York 2013.

Korolczuk, Elżbieta, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2019.

Kuźma-Markowska, Sylwia*, Herstory (herstoria)*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.

Kwaśniewska, Monika, *Kultura gwałtu a córowizna bliskości*, „Dialog" 2020, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/kultura-gwaltu-corowizna-bliskosci [dostęp: 3.09.2023].

Nycz, Ryszard, *Humanistyka przyszłości*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.

Olszewski, Michał, *Nasze małe Salem*, „Tygodnik Powszechny" 2012, nr 4, https://www.tygodnikpowszechny.pl/nasze-male-salem-15053 [dostęp: 2.04.2023].

Sieff, Daniela, *Confronting Death Mother: An Interview with Marion Woodman, „*Spring Journal" 2009, nr 81, s. 177-199.

Sieff, D.F., *The Death Mother as Nature's Shadow: Infanticide, Abandonment, and the Collective Unconscious*, „Psychological Perspectives: A Quarterly Journal of Jungian Thought" 2019, nr 62:1.

Ślęczka, Kazimierz, *Feminizm. Ideologie i koncepcje współczesnego feminizmu*, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1999.

Szymański, Wojciech, *Potencjalne queerstorie. Na przykładzie praktyk kuratorsko-wystawienniczych Karola Radziszewskiego*, „Teksty Drugie" 2021, nr 5.

Tabak, Wiktoria, *Rekonfiguracje męskości w najnowszym polskim teatrze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023, nr 173.

Truszczak, Dorota, *Ostatnia czarownica Europy, audycja radiowa z udziałem antropologa kultury dr Andrzeja Krasnowolskiego*, „Naukowy Wieczór z Jedynką" (Polskie Radio, 21.08.2011).

Waligóra, Katarzyna, *Jolanta Janiczak, We władzy wizerunków*, „Dialog" 2016, nr 10.

Węgłowski, Adam, *Ani czarownica, ani ostatnia, tylko stos prawdziwy*, „Focus", 12.10.2011, https://www.focus.pl/artykul/ani-czarownica-ani-ostatnia-tylko-stos-prawdziwy [dostęp: 2.02.2023].

Wijaczek, Jacek, *Czarownicom żyć nie dopuścisz. Procesy o czary w Polsce w XVII-XVIII wieku*, Wydawnictwo Replika, Poznań 2022.

Woźniakowska-Fajst, Dagmara, *Obwinianie ofiary – poznać zjawisko, zrozumieć mechanizm*, [w:] *Zmierzyć i zrozumieć przestępczość. Tom jubileuszowy ofiarowany Profesor Beacie*

Gruszczyńskiej, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ufnosc-corek-droga-ocalenia*