
Katarzyna Majca-Lipa
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
ORCID: 0000-0002-2640-4551

Maska starości. Postać babki Róży w *Łakomych* Małgorzaty Lebdy

Eschatograficzność¹ powieści

Powieść Małgorzaty Lebdy *Łakome* wydana w 2023 r. jest pierwszą próbą prozatorską tej autorki, porusza jednak znajome jej, podejmowane już w twórczości poetyckiej tematy – dorastania i powrotu do rodzinnego domu, choroby i śmierci bliskich, towarzyszeniu w ich powolnym umieraniu. Autorka w wywiadzie na temat swojej powieści ukazuje genezę jej powstawania: „Towarzysząc mamie w chorobie wiedziałam, że będę kiedyś chciała o tym napisać. Zależało mi na opisaniu żałoby, która pojawia się jeszcze przed utratą, ale też życia – wzmożonego, łapczywego, łakomego”².

Lebda opisuje zatem krótki – lecz w intensywności jego przeżywania, zdający się dłuższym – czas przed utratą kogoś bliskiego, kto nieuchronnie zmierza ku śmierci – poetka i prozautorka wychwytuje paradoksalny czas żałoby przeczuwanej, żałoby przedśmiertnej, w której ważna jest każda chwila przeżywana z umierającym, czy – tak jak w przypadku *Łakomych*

¹ Termin ten, zdaniem autorki artykułu, dobrze oddaje nie tylko charakter powieści *Łakome*, które są zapisem procesu umierania bliskich Małgorzaty Lebdy, ale też tekstów, które o odchodzeniu traktują, pisanych przez świadków lub sam podmiot umierający.

² M. Lebda, W. Szot, „*To nie tylko o mnie, to o wszystkich takich jak ja*”. Wywiad z Małgorzatą Lebda, <https://www.empik.com/pasje/to-nie-tylko-o-mnie-to-o-wszystkich-takich-jak-ja-wywiad-z-malgorzata-lebda,134432,a> [dostęp: 2025/09/16].

– umierającymi. Debiut prozą jest pod tym względem podobny formalnie do prób poetyckich – krótkie, minimalistyczne, niejako zbierane w całość z rozproszonej codzienności, oparte na ogromnej wadze nawet drobnego epizodu rozdziały przypominają równie zintensyfikowaną, wyczelowaną strukturę wierszy składających się na określony tom. Rozdziały, choć tworzą spójną fabularną całość, można czytać wyrywkowo, niczym autarkiczne całości, co jeszcze podkreśla eteryczność, poetyckość prozy Lebdy. I jeśli tworzone przez nią wiersze operują poetyką epifanii i są zbudowane jak Różewiczowskie, liryczne „szczątki prozaicznego opisu”³, tę samą strategię autorka stosuje w prozie, która wydaje się być poszerzoną, ukonkretnioną fabularnie narracją liryczną. Zauważa to także Karolina Rychter, która pisze, iż Lebda „za pomocą kolejnych krótkich scen, wyrazistych słów i obrazów snuje hipnotyzującą i przejmującą opowieść o chorobie”⁴. Mateusz Kaliński nazywa je z kolei „rozdziałami-impresjami”⁵. Wszystkie te określenia ukazują jednak spójność dykcji poetyckiej i prozatorskiej, zarówno w zakresie podejmowanych tematów, jak i w sposobach opowiadania o nich.

W powieści jednym z najbardziej wyrazistych wątków jest interferencja relacyjna pomiędzy narratorką-wnuczką i jej babką Różą, której choroba, cierpienie przeobrażają dom w infirmerium. Swoiste – gdyż domowe – infirmerium, a zatem niekonwencjonalne, niereprezentujące typu nie-miejsca, nieatopyczne, pozbawione cech tranzytowości, antytetyczności wobec przestrzeni oswojonej, o których to cechach pisała Iwona Boruszkowska⁶. W *Łakomych* infirmerium zachowuje status obszaru, w którym, zawłaszczając przestrzeń, „wydarza się” choroba, jednak infirmaryjność zostaje zatrzymana i ograniczona pamięcią miejsca autobiograficznego: tym samym choroba wydaje się tym groźniejsza, iż dotyczy przestrzeni dla postaci ważnej, intymnej, konstytutywnej dla tożsamości jednostki.

Powieść można odczytywać jako somatekst autobiograficzny, w którym doświadczenie choroby jest katalizatorem życia rodzinnego, odpowiedzialnym za petryfikację ról poszczególnych istnień: dziadka, wnuczki-narratorki, Ann, a równocześnie inhibitorem konstytuującym twórczą (posługującym się instrumentarium z pogranicza baśni⁷ i klechdy)

³ J. Błoński, *Poezja Różewicza*, „Nowy Napis. Kwartalnik Kulturalny”, <https://nowy-napis.eu/czytelnia/artukul/poezja-rozewicza> [dostęp: 2025/09/16].

⁴ K. Rychter, *Małgorzata Lebda*, „Łakome”, Culture.pl, 2024, <https://culture.pl/pl/dzielo/malgorzata-lebda-lakome> [dostęp: 2025/09/16].

⁵ M. Kaliński, *Herezja żywego i imię choroby*, „Czas Kultury” 2023, nr 22, <https://czaskultury.pl/artukul/hereszja-zywego-i-imie-choroby/> [dostęp: 2025/09/16].

⁶ I. Boruszkowska, *Tekst infirmaryjny albo topografia doświadczenia medycznego*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 115–117.

⁷ Por. W. Bukowska, *Chopcula i jej tajemniczy świat – o autobiograficzności w poezji Małgorzaty Lebdy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, nr 66, s. 353.

wyobrażnię „ja” mówiącego, opartym na reminiscencjach z dzieciństwa i młodości. Babka Róża równocześnie jednak jest postacią, wokół której konstytuuje się nie tylko gerontologiczna, maladyczna i tanatologiczna *axis* domu rodzinnego narratorki *Łakomych*. Jak pisze o tematyce powieści Mateusz Adam Michalski, „obecność choroby skutkuje otwarciem na świat. Choroba domaga się życia”⁸ – stąd (obsesyjne) zainteresowanie babki Róży żywym, które konotuje również z kategorią ranliwości obecną w pracach Judith Butler⁹: jeśli mowa o otwarciu w pisarstwie Lebdy, byłoby to otwieranie ran, utrata krwi; ukazanie „ranionego” podmiotu maladycznego, jednocześnie ściśle związane z rezyliencją, oporem wobec choroby. Terminem, na który w kontekście poezji Lebdy (lecz można wykorzystać go także w myśleniu o zbliżonej w tematyce i dykcji literackiej prozie autorki) zwraca uwagę Kaliński, jest wywodzona z myśli Michaela Mardera wegetatywność (łączona z elementem afirmacji). Oznacza ona w tym wypadku bycie rosnącym, kwitnącym, żywym, aktywnym (na wzór flory)¹⁰: babka Róża (znaczące, „kwitnące” imię) w ten sposób zyskiwałaby bezpośrednie połączenie z przyrodą ożywioną Mają: poprzez wrażliwość na życie ekosystemu Doliny, absorbowałaby jej energię witalną.

Postać babki reprezentuje i jednocześnie kondensuje więc swoiście pojmowaną witalność, która zdaje się być „wykraczająca poza afirmację żywiołowej pierwotności oraz cielesności, a [jest – przyp. K.M.-L.] pojęta jako afirmacja solarnej, energetycznej zasady bytu”¹¹. Materialność ciała babki, osłabiona chorobą, jest więc instrumentalnym ograniczeniem możliwości życiowych. Bariera, która wymusza (częściową) rezygnację z aktywnej partycypacji w świecie. Róża swoim zachowaniem, wypowiedziami wyraża sprzeciw wobec ciała: jego wieku, stopnia zużycia i stanu zdrowia – by realizować swoje zamierzenia, posługuje się innymi, młodszymi i silniejszymi ciałami. Narratorka relacjonuje: „Babka zaczyna znosić do zachodniego pokoju rośliny [...]. Po dwóch doniczkach z kalateą słabnie [...]. Bez słowa przejmujemy jej pracę, stajemy się jej dłońmi” (Ł, s. 17–18)¹². Dłonie babki jako synekdocha

⁸ M.A. Michalski, *Choroba i środowisko – ekowidmologiczna lektura „Łakomych” Małgorzaty Lebdy*, „Ruch Literacki” 2023, t. 44, z. 5 (380), s. 725.

⁹ Por. J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa–Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy im. Gustawa Holoubka, Warszawa 2011.

¹⁰ M. Kaliński, *Sebald/Lebda: być ze świata katastrofy*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2024, nr 14, 307.

¹¹ A. Legeżyńska, *Witalizm kobiecy. Mapa problemów, sieć tradycji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 32, s. 19.

¹² Powieść wydana w 2023 r. już zyskała uznanie wśród czytelników i krytyków, czego dowodzi umieszczenie *Łakomych* w gronie finalistów Nagrody Nike 2024, a także otrzymanie funduszy od Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na realizację filmu na kanwie

ciała, które zapewniają również podmiotowe sprawstwo, zostają inkorporowane w ciało jej wnuczki – stają się jej częścią, co babka zresztą podkreśla w jednej ze scen: „jesteś też z mojego ciała” (Ł, s. 20) – mówi.

Dłonie uczestniczą także w realizacji porządku symbolicznego internalizowanego przez babkę, jak pisze Agnieszka Turska, „w lecznictwie ludowym ręka i gest służą jako narzędzie walki z chorobą”¹³. W scenie, kiedy narratorka spełnia nakaz babki: „grab” (regionalizm oznaczający drapanie), wydaje się, zdaniem wnuczki, iż Róża, chce wzorem węży, złuszczyć, rzucić skórę, pozostawić krępującą i starą powłokę naskórka i odrodzić się na nowo w zdrowym ciele, zgodnie z wspomnianym wcześniej solarnym motywem odradzania się przyrody. Postać babki, w percepcji narratorki, konstytuowałaby tym samym *axis mundi* Maja. Róża, metaforycznie, oplata krańce mikroświata Doliny niczym uroboros, który „wyraża [...] ideę czasową, ciągłą wędrówkę Słońca. Wszystko kończy się i zaczyna w jego paszczy, która symbolizuje nieustanną cykliczność”¹⁴: warunkuje zatem bezpieczne granice miejsca autobiograficznego, personifikuje pierwotne, fundamentalne zasady dotyczące rytmu rodzenia się i obumierania w porządku pór roku, stanowi o „domowości” domu, jest osobą-figurą życia, „żywego”¹⁵, jednocześnie jednak ogranicza, zamyka, izoluje domowników od makroświata. Babka Róża tym samym – bardziej niż postacią – jest raczej w powieściowej semantyce konglomeratem mityczno-symbolicznych obrazów, które ucieleśniają sensualność, dzikość, „łakomości” życia. Paradoksalnie babka sprzeciwia się obumieraniu, pragnie żywego, życia i znajduje je w najbardziej dynamicznym okresie rozwoju człowieka – młodości, jednocześnie jednak wydaje się być strażniczką porządku przemijalności.

Starość to, z wielu różnych powodów, wyłącznie maska¹⁶, którą nałożyli na jej ciało determinujący ludzkie życie czas, członkowie rodziny, a także sama babka. Metaforę maski starości stworzyli Mike Featherstone i Mike Hepworth, i w ich rozumieniu określenie to „wyraża napięcie pomiędzy doświadczaniem starzejącego się ciała, a odmiennym poczuciem własnej

powieści. W artykule, odnosząc się do powieści *Łakome*, będę konsekwentnie posługiwać się skrótem literowym „Ł” wraz z oznaczeniem odpowiedniej strony.

¹³ A. Turska, *Znaczenie rąk i dłoni w komunikacji międzyludzkiej*, „Pisma Humanistyczne” 2004, nr 6, s. 11.

¹⁴ G. Bąkowska-Czerner, *Motywy solarne w ikonografii i gemm magicznych/gnostycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 23, s. 241.

¹⁵ Mianem „żywego” w powieści Lebdy określany jest ogół wszelkich organizmów, które przynależą do zbioru przyrody ożywionej.

¹⁶ Warto zaznaczyć, iż pojęcie maski posiada długą i niezwykle bogatą tradycję w badaniach literaturoznawczych, czego autorka artykułu ma świadomość. Na potrzeby tego opracowania dokonany został jednak wybór jednej, konkretnej strategii, która organizuje rozumienie koncepcji maski – maski starości.

tożsamości”¹⁷. Napięcie to powoduje, iż osoba „zamaskowana” bardzo często odbiega swoim zachowaniem od prawideł aetonormatywności¹⁸: stara się je zanegować lub separuje się od ich wpływu, tworząc tożsamość, której nie determinuje czas, lecz, w przypadku babki Róży, jedynie miejsce i relacje z bliskimi. Maską jest zatem również metaforą podtrzymywania więzi, kontaktu z Innym, ale i transcendencją. Carl Jaspers nazwałby maskę intersubiektywnym, przedmiotowym „szyfrem”, strukturą „pomiędzy” transcendencją formalną i egzystencjalną¹⁹, która staje się dla narratorki sposobem na poszukiwanie metafizycznego sensu choroby i śmierci, równowagi egzystencjalnej. Tym samym można zgodzić się z Claudem Lévi-Straussem, który pisał na temat mitu i maski, iż:

[...] mają charakter mediacyjny i stają na progu teraźniejszości i Wieczności. W związku z tym, podobnie jak mit w teorii Josepha Campbella, także i maska może mieć funkcję mistyczną i kosmologiczną. W funkcji mistycznej budzi świadomość i podtrzymuje jej więź ze źródłem istnienia w niewyraźnym doświadczeniu rzeczywistości numinotycznej. W swej funkcji kosmicznej godzi człowieka z tajemnicą Kosmosu, zestrzajając umysł i ciało człowieka

¹⁷ Org. „mask of old age expresses the tension between experiencing the aging body and the inner sense of identity” (J. Barański, *Mask and Shame of Ageing*, „Hybris” 2016, nr 32, s. 3, tłum. własne).

¹⁸ Termin aetonormatoności wprowadziła Maria Nikolajewa jako analogiczną konstrukcję myślową dla pojęcia heteronormatywności: „On analogy with the central concept of queer theory, heteronormativity, I propose the concept of aetonormativity (Lat. aeto-, pertaining to age), adult normativity that governs the way children’s literature has been patterned from its emergence until the present day” (M. Nikolejewa, *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, Routledge, New York 2010, s. 8). Termin ten odnosi się do opresji dorosłych wobec podmiotów niedorosłych, która ujawnia się w przeznaczonoj dla dzieci literaturze, jednak autorka artykułu uważa, iż termin „aetonormatywność” można stosować także wobec każdej grupy wiekowej, która podlega w społeczeństwie procesom normatywizacji. Takie rozumienie aetonormatywności potwierdzają też opracowania Justyny Deszcz-Tryhubczak. Por. E. Chawar, J. Deszcz-Tryhubczak, K. Kowalska, O. Maniakowska, M. Marecki, M. Palczyńska, E. Pszczołowski, D. Sikora, *Children’s Voices in the Polish Canon Wars: Participatory Research in Action*, „International Research in Children’s Literature” 2018, Vol. 11, Issue 2, s. 111–131; J. Deszcz-Tryhubczak, M. Marecki, *Whose Canon? The Absence of Children’s Voices in the Polish Canon Battle*, „The Journal of the History of Childhood and Youth” 2018, Vol. 11, Issue 1, s. 81–87.

¹⁹ Jak dookreśla Jaspersowskie pojęcie szyfru Artur Mordka, „niepoznawalna stała się egzystencja (były podmiot) i transcendencja (była rzecz sama w sobie), ale możliwa jest wiedza o produkcji ich aktywności – szyfrze. Jest on przedmiotem i leży na pewnej intersubiektywnej płaszczyźnie. Jego przedmiotowość umożliwia budowanie i uzasadnienie metafizycznych koncepcji oraz współistnienie momentu krytycznego obok tak irracjonalnych wątków” (A. Mordka, *Transcendencja i sposoby jej poszukiwania w filozofii Karla Jaspersa*, „Nowa Krytyka” 1996, nr 7, s. 216–220).

z życiem Wszechświata w akceptacji dramatu koniecznych narodzin i koniecznej śmierci²⁰.

Maska starości jest więc rekwizytem *misterium tremendum et fascinans*²¹, które warunkuje transcendentność jej wymiaru symbolicznego i równocześnie sakralizuje postać babki w konceptualizacji jej osoby przez wnuczkę. Babka jest dla narratorki jedną z pierwszych nauczycielek życia. Narratorka tak opisuje babczyny *furor divinus*²²:

[...] oto stałam się powiernicą w babczynym szaleństwie. I chociaż się boję, to najczęściej mnie przypada przemycać dla niej ćmy, te z trupią główką na plecach i te białe, nakrapiane ciemnymi plamkami. Wszystko to składałam jak ofiarę, w jej pokoju (Ł, s. 41).

Babka gromadziła owady w celu zapewnienia sobie przyczółka życia w domu, który „zachorował” wraz z nią, został zdominowany przez mówienie o chorobie, jej przeżywanie / rytualne odganianie, a przede wszystkim podporządkowany uczestniczeniu w chorobie. Absolut w powieści Lebdy staje się eklezjastyczny: złożony z tellurycznej mistyki chtonicznej, przekonań i intuicji wywiedzionych z mądrości ludowej oraz chrześcijańskiej teologii. Maski starości dzięki temu staje się atrybutem transrelacyjności, która umożliwia komunikowanie siebie i sobą nie tylko z własnym „ja”, innymi, ale i inicjując kontakt ze sferą pozaludzką.

Relacje, w jakie wchodzi z ludźmi i nie-ludźmi osoba, która daną maskę „nosi”, implikują funkcję maski starości w danym dziele literackim, także w powieści *Łakome*. Współtworzenie maski przez aktorów w sieci znaczeń może przywodzić na myśl analogię z filozofią dramatu Józefa Tischnera. Maski nie byłaby jednak negatywem twarzy, kłamstwem, iluzją, o której pisze filozof, ale przedstawiałaby się „jako wyostrzenie danej właściwości jako typowej z pozostawieniem na boku innych”²³. Maski ukazywałaby część prawdy o personie, która ją nosi. Starość rozumiana jako maski przybiera różnorodne zastosowania, których typy można usystematyzować w określone grupy semantyczne.

²⁰ C. Lévi-Strauss, *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 86–89.

²¹ Charakterystyczny dla myśli Josepha Campbella w ujęciu Claua Lévi-Straussa efekt połączenia *mysterium tremendum* z *misterium fascinans*.

²² Charakterystyczne dla filozofii platońskiej ujęcie „boskiego szału”, który, co warto przypomnieć, implikował m.in. ekstazyjne przekraczanie siebie w twórczości.

²³ I. Mizdrak, *Epifania twarzy czy iluzja maski? O zmaganiu się człowieka w ujęciu filozofii dramatu Józefa Tischnera*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36, s. 266.

W utworze Lebdy babka Róża starość będzie traktować jako maskę, która niczym maseczka tlenowa zapewnia wymianę gazową, podtrzymując funkcje życiowe – jednak działanie to jest projektowane, transpozycjonowane na tzw. powieściowe „żywe” – to znaczy organizmy stanowiące elementy ekosystemu Doliny: mrówki, drzewa, ćmy, biedronki azjatyckie. Maską starości przybierze też formę tragicznego zniekształcenia, które ukazuje napięcie dyferencyjne pomiędzy tym, kim babka się czuje i jak się z tego powodu zachowuje, a dysonansem perspektywy narratorki, która obserwuje jej nawyki behawioralne i dostrzega babczyną nieporadność, nieracjonalność, niefrasobliwość działań (nazywaną też szaleństwem).

Starość, maska przez nią nałożona, okaże się jednak także pewnym przywilejem, który zakrywa i chroni, np. przed osądem, pretensjami, sprzeciwem osób zdrowych i młodszych wobec zamierzeń starszych. Ponadto maska babki Róży w *Łakomych* to także swoista maska-odlew: wiernie oddany obraz umierającej, chorej kobiety, a zarazem hołd wobec rodziców Lebdy, dzięki tekstowi powieści udokumentowany materią literacką. Odlew w roli maski to także sposób na literacką komunikację rezonującą „pomiędzy” realnym i mitycznym, żywym i martwym, kreowanym i dokumentowanym – najbardziej czułą i bliską ciału piszącemu próbą „rozmowy ze zmarłymi”.

Eschatograficzność powieści *Łakome* może być rozumiana fragmentarycznie jako gorączkowe zapisywanie dostrzeganych symptomów krańcowości, funeralności, świadomości bycia-ku-śmierci. Grecki źródłosłów, *eschatos*, kieruje w kierunku ostateczności: zarówno tej egzystencjalnej, przeżywanej przez podmiot umierający i „umieranny” (w sytuacji, gdy podmiot jest bardzo chory, „otwarty”, „tracący” życie, a śmierć jest postrzegana przez inne podmioty jako pewnik, który ma nastąpić w bliskiej przyszłości), jak i tej rozumianej z punktu widzenia osoby towarzyszącej owej ostateczności: psychicznie wykończonej, osamotnionej w indywidualnej percepcji, wyzutej z wszelkiej racjonalnej, kognitywnej klarowności i obiektywności. Z kolei cząstka „-grafia” pozwala na standaryzowanie wszelkich przejawów pisarstwa wobec sytuacji granicznej, jaką jest śmierć. Eschatograficzność powieści polega również na podporządkowaniu asocjacyjności pracy pamięci fabularnego związku przyczynowo-skutkowego powieści – powieść wydaje się być zapisem rytuału przywoływania przeszłości. Warto przypomnieć klasyczne rozróżnienie Sorena Kierkegaarda na to, co wspomnane i powtarzane: „to, co się wspomina, już było, powtarza się więc »do tyłu«. A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości”²⁴. Lebda w kontekście własnych wspomnień, rzeczywistości martwej wobec tego, co tu i teraz, dokonuje gestu repetycji – kinestazy, która nie jest jedynie odtwórczą próbą rewitalizacji

²⁴ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinususa*, przekł. i wstęp B. Świdorski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1992, s. 17.

tęgo, co przeszłe, lecz ejdetycznym tworzeniem nowego życia: powtarzanie przeszłości staje się rytuałem tożsamościowym, jednocześnie hołdem, „ofiara” składaną zmarłym, jak i strategią tożsamościową: zrozumieniem siebie w opartym na cyklicznych powtórzeniach porządku życia i śmierci.

Somatekst autobiograficzny²⁵

Małgorzata Lebda w procesie tworzenia powieściowych bohaterów korzystała z własnych doświadczeń – Maj, w którym rozgrywa się akcja powieści, jest wsią skonstruowaną bliźniaczo do Żeleźnikowej Wielkiej, gdzie pisarka się urodziła i wychowała. Postaci babki i dziadka są wzorowane są na członkach jej rodziny, którym Lebda towarzyszyła w odchodzeniu. Analizując temat literackich zapisów przemijania, starości, która pozwala osobie w podeszłym wieku istnieć „pomiędzy” fenomenem życia i eschatografią śmierci, Agnieszka Czyżak w procesie umierania upatruje doświadczania granicy, liminalności, sytuuje ją w układzie wertykalnym, jako doświadczenie graniczne, które:

[...] skłania z reguły do przedstawiania przestrzeni, w której rozgrywa się dramat zdążającej na śmierć ludzkiej istoty, poprzez kreowanie wizji negatywnych, choć w różnym natężeniu. [...] Kultura oferuje szeroki wachlarz ujęć: od pustych mieszkań, niszczących domostw, rozpadających się ruder, swoistych nie-miejsc, po zamknięte więzienia bez możliwości ucieczki, niezliczone realizacje toposu *locus horridus*, czy na koniec obrazy kręgów piekielnych, czeluści, otchłani²⁶.

Scena prozatorskiej wizji Lebdy jest więc inna niż ta typowa dla obyczajowo-kulturowych, stereotypowych obrazów umierania, śmierci, agonii. Wywołane jest to faktem przewrotnego i tragicznego *qui pro quo* – babka jest względnie ruchomym, maladycznym centrum i to na stanie zdrowia i samopoczuciu Róży skupione są działania pozostałych bohaterów – postacią, która umiera jest jednak – niejako „zamiast” babki – dziadek narratorki.

Przesunięcie semantyczne („babka umiera”; „babka jest umierająca”) zapewnia oryginalność obrazowania – ukazuje, iż choć choroba babki jest „łakoma” i przeobraża dom w infirmerium, to jednak scalenie jestestwa babki Róży z przestrzenią domu, wsią, otaczającą ją przyrodą jest na tyle silne, by

²⁵ Więcej na ten temat piszę w artykule *Kategoria domu jako miejsca autobiograficznego w „Łakomych” Małgorzaty Lebdy* (w: *Sen – mit – mapa*, red. A. Płaza-Stępień, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Kraków 2024, s. 209–219), gdzie czerpiąc z badań Małgorzaty Czermińskiej na temat miejsca autobiograficznego, określam powieść *Łakome* terminem „somatekst autobiograficzny”. Można mówić o nośności dla twórczości Lebdy.

²⁶ A. Czyżak, *Przestrzenie starości w literaturze najnowszej – przekraczanie progu*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 223–244.

zapewnić żywotność „udomowionego” fragmentu rzeczywistości i pozwolić jej oprzeć się śmiertelności choroby. Dla pozostałych domowników jednakże przestrzeń domu „staje się groźna, pełna pułapek, trudna do przebycia, a zarazem ciasna” (Ł, s. 244) – wyraźnie, w percepcji narratorki, odgradzane są poszczególne pomieszczenia mapy domu, podkreślane połączenia poszczególnych pokoi „z babką, która umiera od miliona lat” (Ł, s. 291). Lebda tak oddaje to doświadczenie:

Dom choruje. Ciało domu przypomina ciało chorej. Głód tych ścian zimą jest nie do zniesienia. Głód domu bierze się z chłodu. W domu należy rozpalać na długo przed świtem. Dziadek wcześniej rano zaczyna karmienie ogniem. Inaczej kości domu są zimne. Najlepiej nie dopuścić, żeby całkiem ostygły (Ł, s. 207).

Widoczne jest we fragmencie obrazowanie, które można uchwycić jako pokrewne myśli Gastona Bachelarda. Żywioły wyobraźni poetyckiej narratorki odznaczają się antytetyczną budową i kontrastami: ciepło – chłód, choroba – zdrowie, karmione – głodne. Ogień, symbol choroby, która trawi zarówno dom, jak i jego mieszkańców (w różnym stopniu) według Bachelarda to „pełgający płomień (ponieważ jest energiczny i niepewny, zamiera i odraździ się, mieni się i igra)” i „symbolizuje zarazem życie i śmierć, byt i nicność”²⁷. Ogień jako oksymoroniczna struktura symbolu „pełnej życia śmierci” domu narratorki, „łakomy”, dwojaki w swej istocie żywioł, odzwierciedla labilność i kruchość konstrukcji psychicznej ludzi, którzy owy dom tworzą. Domownicy są „trawieni” przez lęki i wątpliwości, przez chorobę, która – niczym pożar – „pożera” dom. Paradoksalnie jednak bez ognia „domowe ognisko” przestałoby podtrzymywać życie, dom więc i jego domownicy przestaliby istnieć. Symbolika ognia wywołuje również skojarzenie z zasadniczą sprzecznością scalającą samą babkę Różę, marzycielkę, w której kreatywny pęd do życia wygaszany jest (lecz nie wygaszony) przez wilgoć, która pojawia się na ścianach domu: symboliczny synonim choroby. Żywioł ognia można powiązać także z postacią dziadka – antytezą babki, w którym niszczycielska siła płomienia strawiła życie. Można powiedzieć, iż także Lebda tekstem powieści w bolesnym, ale ożywym, uzdrawiającym procesie „wypala” przeszłość, niczym wykańczane naczynie, w którym zamknięta zostanie przeszłość.

W powieści można zauważyć nie tylko barokowe środki stylistyczne, takie jak kontrast, paradoks, antyteza i oksymoron – także barokową ideę stylistyczno-myślową, jaką był konceptyzm. Kompozycja powieści, z zaskakującym zakończeniem, które ilustruje prawdę o niszczącym wpływie choroby na podmioty towarzyszące choremu, odwołuje się do naszych przekonań

²⁷ A. Kamińska, *Wokół filozofii wyobraźni twórczej Gastona Bachelarda*, „Filo-Sofija” 2017, nr 39, s. 60.

na temat przeżywania choroby i śmierci, przypomina zaskoczenie wywołane konceptem tudzież chwytem barokowym, który nagle zmienia perspektywę, zdumiewając tym czytelnika²⁸. Koncept w *Łakomych* można dostrzec „wraz z całym zapleczem ideowym, wyrażającym kryzys wartości”²⁹ – by posłużyć się przykładem, narratorka, choć postrzega się jako osoba raczej sceptyczna wobec religii, w momencie kulminacji desperacji spowodowanej chorobą babki modli się. Nie jest łatwo żyć w zrozumieniu terminalności ciała, uświadamiać sobie nieodczowność śmierci, choć ta oczywiście wpisana³⁰ jest w ludzkie istnienie.

Dom narratorki, jego chore, febryczne „ciało”, jest jednym z wielu „organizmów” domów, które wchodzą w skład jednego ekosystemu połączonego „kręgosłupem” Doliny. Powieściowe, autobiograficzne miejsce, bardzo konkretne, zgodne z habitusem narratorki, która przyjmuje nieantropocentryczną, zrównującą wszystkie byty żywe, postawę, wydaje się obojętne, niezależne wobec wyłącznie ludzkiej procesualności eschatologicznej. Z wymienianych przez Czyżak typowych tanatycznych ujęć w tekście *Łakomych* ujawnia się właściwe jedno, kojarzone z postacią dziadka: piekło, „odpaliłam piekło” (Ł, s. 220) – mówi narratorka. Ciepło wlewane w odgrywające apotropaiczną rolę „żebra” kaloryferów domu i starannie podtrzymywane przez dziadka narratorki zapewniane jest za pomocą infernalnego obrazu kotłowni. Ogień, ogrzewanie, światło, gorąco, kojarzone tellurycznie, z pozytywnym obrazem ciepła domowego ogniska w powieści pełni funkcję synestezyjnego ukazania gorączki trawiącej trzewia domu (budynek jawiłby się również jako synekdocha rodziny narratorki), tymczasowości medykamentów, środków zaradczych – np. w rozdziale *opiod* (Ł, s. 75). „Ognistość”, gorączkowość, niecierpliwość to także transpozycja swoistej kacheksji, skrajnego wyczerpania stanu psychicznego dziadka, który nie potrafi poradzić sobie z poczuciem bezradności wobec choroby żony.

Równowaga pomiędzy babką i jej mężem w strukturze organizmu domu może być kojarzona z antagonistyczną pracą mięśni. Mechaniką antagonisticzną, a jednak – w logice anatomicznej – dopełniającą się, gdyż inaczej organizm nie funkcjonowałby prawidłowo. Mięsień „przywodzący”, czyli babka, powodowałby zbliżenie poszczególnych mięśni ciała domu: ciało domu „kuliłoby się” od „zimna” choroby, śmierci, schyłkowości, śmiertelności, ale jednocześnie zbierałoby w całość „napięte” ciała domowników,

²⁸ A. Regiewicz, *Barokowe koncepty w najnowszej prozie polskiej*, „Świat i Słowo” 2023, nr 1, s. 223–238.

²⁹ Tamże, s. 224.

³⁰ Jak pisze Andrzej Szczeklik: „już [...] w łonie matki, jedne komórki rozwijającego się płodu rosną, a niektóre giną. Ich śmierć nie jest kwestią przypadku, lecz ów mechanizm zagłady jest wbudowany w ich strukturę” (A. Szczeklik, *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 201).

którzy stanowią treść symboliczną domu. Dziadek byłby mięśniami „odwołującym”: zachowuje dystans wobec choroby, otacza się milczeniem i samotnością, w jego otoczeniu panuje pustka wywołana brakiem żywego. Zresztą Lebda często postrzega fizyczność ciała jako bliską poezji (i prozie), w tomie *Mer de glace* pisze, iż „praca mięśni przypomina dobry wiersz”³¹. W ujęciu egzystencjalnym relację pomiędzy dziadkami narratorki można nazwać erotanatyczną³², opierającą się na współlistnieniu podmiotów, którego konstytutywnym elementem jest splót miłości i śmierci. Podmiotów, które wchodzą ze sobą w bliską, meta- i transfizyczną relację, stale starając się podsyć życie organizmu domu i organizmów domowników. W obcowaniu ze śmiercią podtrzymywanie życia habitusem postaci wydaje się być pierwszą funkcją maski starości.

Termin „somatekst autobiograficzny”, którym określam powieść *Łakome*, nawiązuje do pojęcia somaestetyki Richarda Shustermana³³, „gdzie ciało traktowane jest jako ośrodek zmysłowo-estetycznego wartościowania (*aisthesis*) i twórczej autokreacji”³⁴. Pojęcie autokreacji jest jednak na tyle szerokie, iż na potrzeby tego artykułu należy zawęzić jego znaczenie do autokreacyjnych (i autokreujących) wytworów literackich. Wówczas ukonkretnia się relacja ciało – tekst, która rozumiana jest przeze mnie za Urszulą Śmietaną – ciało to: „centralna kategoria organizująca materię i kształt (soma)tekstu: jest imaginarium, zespołem argumentów i znaczeń, strukturą retoryczną i estetyczną, a także fundamentem tożsamości”³⁵. W utworze Lebdy to ciało – różnie sfunkcjonalizowane, alegoryzowane i symbolizowane, tworzące i odtwarzane³⁶ – konstytuuje i jednocześnie determinuje działania bohaterów,

³¹ A. Warnke, „Praca mięśni przypomina dobry wiersz”. *Poezja Małgorzaty Lebdy*, <https://culture.pl/pl/artykul/praca-miesni-przypomina-dobry-wiersz-poezja-malgorzaty-lebdy> [dostęp: 2024/10/10].

³² Posługuję się złożeniem, którego autorem jest Artur Żywiołek. Zob. A. Żywiołek *Użyteczne fikcje i zbawcze metafory*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2017, nr 3, s. 41–53.

³³ Por. A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11–12; też, *Ciało i tekst/somatekst*, w: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 1–5.

³⁴ R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i przekł. W. Małecki, współpr. nauk. A. Chmielewski, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007, s. 75; tenże, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2007, s. 47.

³⁵ U. Śmietana, *Od écriture féminine do somatekstu*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 153–171.

³⁶ Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż – choć nie było to intencją autora – w polskim tłumaczeniu tytułu pracy następuje istotne dla refleksji tego artykułu napięcie „pomiędzy od-twarzaniem jako pozbawianiem twarzy a odtwarzaniem jako działaniem

jest inicjatorem wymiany symbolicznej³⁷. Staje się również, obok choroby i śmierci, jednym z najważniejszych tematów powieści.

Maska podtrzymująca życie

Maska starości, która przedłuża trwanie życia, ukazuje pewną symboliczną prawidłowość obecną w *Łakomych* – babka mimo choroby jest podmiotem, który inicjuje domowy obieg materii, ruch kojarzony z życiem. Staje się wręcz nieśmiertelna, zawsze obecna, zawsze chora. Robert Jay Lifton oraz Eric Olson wyróżniają kilka trybów nieśmiertelności symbolicznej³⁸, których poczucie przejawia się w wyobraźni kulturowej i gwarantuje doświadczenie transcendencji i zachowanie ciągłości egzystencjalnej bez potrzeby mentalnego odrzucania nieodzowności śmierci cielesnej. Unieśmiertelnienie babki Róży byłoby ściśle powiązane z emocjonalnością i procesem integracji wewnętrznej narratorki: dzięki temu, iż opowieść scala życie babki, opowiadająca może stale balansować na linii, która oddziela ją od traumatycznej sytuacji granicznej.

Świadomość autoterapeutycznej funkcji procesu opowiadania widoczna jest w jednej z powieściowych scen: „Siadamy z Ann w zachodnim pokoju, opierając plecy o piecyk. Żebra kaloryferów dalej leżą w sieni. Opowiadamy, tym napędzamy życie” (Ł, s. 206). Żebra kaloryferów, o których pisze Lebda, były elementem procesu ocieplania domu przez dziadka, by zapewnić chorej żonie jak najlepsze warunki mieszkalne. Dla narratorki powieści właściwy byłby piąty w kolejności wyróżniony przez Liftona i Olsona tryb symbolicznej nieśmiertelności – transcendencji empirycznej, kiedy w procesie terapeutycznym „wyobrażenia o śmierci zostają przeformułowane, a dominującymi obrazami zostają te związane z życiem, więzią, integralnością i ruchem” (Ł, s. 258). Narratorka kojarzy w opowieści babkę z emblematami i atrybutami życia, by zapewnić samą siebie o dobrym samopoczuciu Róży, jej sile, ciężeniu ku życiu. Kochająca wnuczka sytuuje działania babki w symbolice witalnej, ponieważ bardzo chce tym unieśmiertelnić babkę, nie tyle nie myśleć (nie pamiętać) o jej śmiertelności, chorobie, co nie waloryzować tych doświadczeń, nie definiować w pamięci postaci babki poprzez jej chorobę

naśladowczym” w publikacji Paula de Mana *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

³⁷ Rozumienie terminu „wymiana symboliczna” za: J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.

³⁸ R.J. Lifton, E. Olson, *Symboliczna nieśmiertelność*, w: *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Konceptje, badania i konteksty*. Antologia tekstów, red. A.E. Kubiak, M. Zawila, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2015, s. 253.

i niemoc. Narratorka opowiadając o Róży, chociażby o jej bronieniu żywego („Kategoryczna jest babka w bronieniu żywego” – Ł, s. 37), nakłada jej archetypiczną, paleolityczną maskę tej, która może być określana jako „Matka Ziemia jako Pani Zwierząt oraz Dolnego Świata”³⁹, co łączy się z mitycznością, baśniowością przedstawiania świata i matriarchatycznej kobiecości, która daje życie (akt rodzenia), jak i je zabiera (chowanie ciała zmarłego w łonie ziemi). Lebda wyzyskuje atrybutywną ponadczasowość wierzeń pierwotnych, by nadać babce status konotujący z pojęciem *Tellus Mater*, w terminologii jungisty Ericha Neumanna, nazywaną Wielką Matką⁴⁰. Ponadczasowość zyskuje zatem także, reprezentowany w powieści przez babkę, akt macierzyństwa – „macierzysta” to zarazem babizna⁴¹.

Babka Róża byłaby więc, w pewnym stopniu wyobrazeniowej inwencji, konglomeratem wielu matek i babek, postrzeganych jako symboliczne, ludzkie przedstawicielki żywiołu matki-Ziemi. Jak tłumaczy pierwotność takiego pojmowania kobiecości Jacek Woźny:

Według rekonstrukcji prahistoryków wierzone w paleolicie w koncepcje geogonii (pochodzenia z ziemi), fitogonii (pochodzenia roślinnego) oraz zoogonii (pochodzenia zwierzęcego), jako zewnętrznych form rodowodu człowieka. W tym ujęciu mężczyzna (ojciec) nie był sprawcą płodu, a dziecko zrodzone przez matkę było „dzieckiem ziemi”, tj. mikrokosmosu rodowego, ewentualnie plemiennego⁴².

W powieści Lebdy podkreślone jest, iż ciało babki należy do ziemi, do Maja, w którym zamieszkała, była ona zatem centrum mikrokosmosu Doliny. Zamieszkała, gdyż urodziła się we wsi, która została zatopiona przez wody sztucznie stworzonego przez człowieka zbiornika wodnego. Tym samym można powiedzieć, iż babka narratorki jest aksjomatycznie, absolutnie kobieca: wywołuje asocjacje z żywiołem ziemi, który jest mitycznym twórcywem kreacji, niejako protoplastą gatunku ludzkiego, który powołuje do życia dany organizm, jak i odpowiada za degradację i stopniową dematerializację ciała, przeistaczania w nekros. Ponadto dom babki został zatopiony, znajduje się pod wodą (uprawniony jest zatem tytuł Pani Dolnego

³⁹ J. Woźny, *Archaiczna eschatologia w mitach i rytuałach*, w: *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 44.

⁴⁰ G. Lasoń-Kochańska, *Powrót bogini? Przykłady funkcjonowania postaci Magna Mater w polskiej literaturze popularnej*, „Literatura Ludowa” 2019, nr 6, s. 14.

⁴¹ Archaizmu „babizna”, oznaczającego spadek po babce, używam za Anną Pekaniec. Por. A. Pekaniec, *Babizna? Babcie jako bohaterki rodzimej prozy kobiet po 2010 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 65, z. 2, s. 121–133.

⁴² J. Woźny, *Archaiczna eschatologia...*, dz. cyt., s. 45.

Świata z paleolitycznej koncepcji), która jako żywioł kojarzona jest z życiem, ale i pierwotnością kobiecości. Miejsce, gdzie Róża się urodziła, niejako wróciło do „wód płodowych” ziemi – jeszcze ściślej wiąże to koncepcyjną telluryczność postaci babki.

Życiem warunkującym nieśmiertelność jest archetypizująca babkę Różę czynność opowiadania dokonywana przez wnuczkę, a zatem, tym samym, realizowałaby się również inny tryb symbolicznej nieśmiertelności „podtrzymujący życie” lub zapewniający jego dalsze trwanie. Jako że powieść osnuta jest wokół prawdziwych przeżyć Lebdy, jej procesu przepracowywania straty rodziców, metaforycznie unieśmiertelniałby ich osoby także tryb twórczy. Jak pisze Michał Paweł Markowski, literatura staje się jedną z funkcji kultury, „literatura dostarcza nam wygodnych narzędzi do tworzenia fikcji, bez których życie jest niemożliwe. Nie możemy nie konstruować nieustannie swojego odniesienia do świata, gdyż nie jest ono dane z góry, automatycznie i naturalnie”⁴³. Poprzez przetwarzanie własnych doświadczeń przez Lebde, przepracowywanie straty, reorganizację i reinterpretację wspomnień na temat miejsca autobiograficznego dokonywane jest koncepcyjne, literackie wypełnienie spacji – konstruktywnym, zespolonym z życiem aktem kreacji, który wpływa na procesy poznawcze: także pracę pamięci. Jednym z zabiegów, który ukazywałby twórcze, świadome działanie dokonywane na pamięci, jest zabieg stworzonego swoistego dystansu pokoleniowego. W *Łakomych* rodzice Lebdy zyskują maski dziadków: tym samym ukazana jest perspektywa czasowa, z której córka stara się opowiedzieć o odchodzeniu najbliższych: „postarzenie” rodziców pozwala na ukazanie czasochłonnej pracy, którą musiała wykonać, by opłakać ich utratę. Ukazuje, iż proces ten był wyczerpujący, trudny: córka „postarzała się” o jedno pokolenie – została wnuczką. Obraz rodziców, utożsamionych z dziadkami, ukazuje, jak wielkie piętno na ludzkim życiu i ciele odciska choroba: można powiedzieć, iż „postarza” ona człowieka niezależnie od wieku biologicznego, chronologii życia, lecz w wymiarze postrzegania własnego „ja” w aspekcie kognitywnym, emotywnym, wewnętrznym. Figura wnuczki pozwala również zachować dystans emocjonalny wobec rodzinnych doświadczeń: z jednej strony wnuczka-narratorka prowadzi quasi-dokument odchodzenia rodziców, z drugiej jednak, poprzez subtelne odpersonalizowanie osobistej opowieści, nieodwoływanie się bezpośrednio do matki i ojca, tekst *Łakomych* zyskuje wymiar uniwersalny.

Akt performatywnej, dziejącej się kreacji podkreśla również narracja prowadzona w czasie teraźniejszym – tak jakby proces redefinicji przeszłości wydarzał się na oczach czytelnika. Oprócz czasu gramatycznego używanego przez Lebde, „aktualność”, dynamiczność, ale i wzmożoną nerwowość,

⁴³ M.P. Markowski, *Humanistyka i egzystencja, czyli dlaczego zajmujemy się literaturą?*, „Wielogłos” 2009, nr 5–6, s. 78.

reaktywność literackiego dziania się uwypuklają krótkie, pojedyncze zdania o nieskomplikowanej, repetycyjnie ułożonej składni, która imituje częstotliwość recepcji zachowań osoby chorej przez towarzyszącą jej w chorobie osobę opiekującą się. Zdania formułowane są tak, by odwzorowywały ciągłą dyspozycję uważności i przytomności wnuczki czuwającej nad chorą babką. Wypowiadane niejako z dużym zmęczeniem, krótkie, czasem lakoniczne, chociaż chcące być precyzyjnymi, przypominają kartę obserwacji chorego:

Babka nie potrafi oprzeć się żywemu. Wszystko, co takie jest, brałaby do zachodniego pokoju, zapraszałaby do siebie. Życzyłaby sobie, żeby żywe chodziło jej przed oczami, żeby ruszało się, chrobotało, furkotało.

Niech paradykuje, mówi.

Niech frunie, mówi.

Niech jest, mówi (Ł, s. 23).

Imperatyw „niech” pokazuje, iż to babka wprowadza w ruch otaczającą ją rzeczywistość, jej ciało jest wiekowe, unieruchomione, jednak może znów brać udział w życiu domu poprzez wolicjonalny, impresywny akt komunikacyjny. Należy jednak zaznaczyć, iż pobudliwa, gorączkowa dążność babki do partycypacji w życiu, nacisk komunikacyjny, który wywiera, zawsze musi odnaleźć swojego odbiorcę: najczęściej wnuczkę, która mimowolnie staje się kolejnym ciałem uwikłanym w chorobę. To babka nakłada wnuczce maskę własnej starości, przez którą może spojrzeć swoimi, młodymi i zdrowymi oczami. Natomiast dla babki Róży „starzejące się ciało zaczyna być więzieniem, z którego nie może uciec młodsza tożsamość”⁴⁴, maska starości to okowy, których nie może zerwać. Babka może tylko patrzeć, obserwować – podziwiać. I jest to jeden z wielu powodów zamiłowania do tego, co żywe – aktywne, energiczne, sprawcze, barwne, ruchliwe, a zatem implikujące przymioty kojarzone z młodością. Kobieta chce wywołać ruch w rzeczywistości pozajęzykowej, tym samym zachowuje młodość, witalność, poprzez sprawczość aktu mowy. Babka nie może jednak stworzyć/przywołać własnej młodości z niczego/przeszłości – tym samym jest kreatorką niewprawną, nieumiejętną, bez tworzywa: korzysta zatem i bierze („*takomi się na*”, posługując się tytułem) z młodości narratorki: czas, uwagę, sprawność.

Sprawcze wypowiedzi babki, choć nie jest demiurzką kompletną, przyjmują jednak w konceptualizacji narratorki aforystyczność formy biblijnej – parafrazy jej słów wybrzmiewają niczym słowa aktu stworzenia w Księdze Rodzaju. Sprawczość babki Róży wydaje się nosić znamiona boskiej kreatywności (wypowiedzi aktu kreacji w Księdze Genesis: „*»Niechaj się stanie*

⁴⁴ Org. „the aging body becomes a cage from a younger self-identity cannot escape” (J. Barański, *Mask and Shame...*, dz. cyt., s. 5, tłum. własne).

światłość!«, »Niechaj zbiorą się wody spod nieba w jedno miejsce i niech się ukaże powierzchnia sucha!«, »Niechaj powstanie sklepienie w środku wód i niechaj ono oddzieli jedne wody od drugich!«⁴⁵). Tym samym potwierdza się konstytutywność, konieczność bytu Róży dla dalszego trwania rzeczywistości, w której uczestniczy narratorka. Dlaczego babka, nawet w dykcji narratorki, nie może uzyskać statusu bogini-kreatorki w pełni? „Święta Róża” przecież choruje.

Maska, która podtrzymuje życie, spełnia także funkcję narzędzia o potencjale transgresyjnym. Narratorka posługuje się porównaniem „babka jest jak zwierzę, które potrzebuje, aby drapać je po ciele, szczególnie po plecach [...] Moja babka jest jak zwierzę, myślę” (Ł, s. 183). Porównanie, choć w swojej poetologicznej strukturze oddzielające człowieka od zwierzęcia, może być w istocie wyłącznie zasygnalizowaniem przynależności babki, w rozumieniu narratorki, do tradycyjnego, kartezjańskiego porządku symbolicznego („myślę”). Postępowanie babki wydaje się jednak często zacierać granicę pomiędzy tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Jak pisze Rosi Braidotti, „opozycja tego, co dane i tego, co skonstruowane, jest obecnie zastępowana przez niedualistyczne ujęcie interakcji natura – kultura, odrzucając dualizm, [...] a w zamian podkreślając samoorganizującą moc żywej materii”⁴⁶. Moc żywej materii, o której pisze Braidotti, jest domeną babki Róży. „Znosi do pokoju żywe”, a więc tym samym manifestuje, demonstruje „paradnie”, jak mawia dziadek narratorki, iż nie zgadza się z przemijalnością, starością, chorobą. Paradoksalnie, pomimo choroby, która antycypować może śmierć, babka staje się postacią, która życie zachowuje i „przechowuje”. „Przechowywalność” życia jest w tym kontekście o tyle istotna, iż ukazuje inny rodzaj nieśmiertelności: babka, człowiek o terminalnym ciele, po śmierci włączona zostanie na zawsze w obieg życia w przyrodzie Doliny i w tym sensie będzie w niej nadal obecna.

Uniwersalizującą mocą żywej materii wydaje się być także krew – płynąca w żyłach zarówno ludzi, jak i zwierząt. Symbolika czerwieni krwi widoczna jest w jednej ze scen powieści:

Ta, szepce babka. Wybrała tę w kolorze krwi. Biorę ją w dłonie. To aksamit. Zaniesz mu, prosi [...]. Dziadek przytakuje na moje przytakiwanie. Bierze w dłonie kukłę i idzie z obleczonym w suknię szkieletem w sad. Za nim procesja: pies Dunaj i kocur Klakier. Babka obserwuje nas z okna zachodniego pokoju. Paznokciami rozdrapuje sobie skórę na policzku [...]. Czerwona sukienka babki zaczyna się poruszać na wietrze. Podmuch wchodzi w nią i wypełnia miejsce,

⁴⁵ Rdz 1, 3-9.

⁴⁶ R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 149.

gdzie kiedyś było ciepłe ciało. Mam wrażenie, że sukienka ożyła. Duch sadu, mówię do Ann (Ł, s. 24).

Babka nie może udać się do sadu o własnych siłach – jej obecność znacza jednak symbolicznie aksamitna sukienka, która wydaje się wyrażać jej ciągłą transfizyczną obecność poza domem, w przestrzeni przynależnej nie-ludziom. Czerwień – jako kolor cierpienia i miłości – podkreśla psychosomatyczne powiązania babki z życiem przyrody. Czerwień „podwyższa ciśnienie krwi, zwiększając częstotliwość bicia serca i szybkość oddychania”⁴⁷.

Sukienka jest kostiumem „szkieletu” kukły, który teatralizuje rzeczywistość i ma przywołać na myśl postać babki – maska starości staje się tragicznym grymasem, który ukazuje pęknięcie pomiędzy prawdziwym „ja” babki – obrończyni żywego, która „należy do lasu, do tej ziemi” (Ł, s. 74), jak mówi narratorka – i jedynym „ja”, które babka może manifestować ograniczoną chorobą (kukła mająca za zadanie odstraszać żywe). Kukła wydaje się być groteskowym symulakrem obecności Róży. Babka narratorki sytuuje się na granicy: życia i śmierci (stan choroby; paradoks konotowania zachowań postaci z symboliką życia w domu pełnym cierpienia i śmierci), granicy zewnętrznego (egzogonicznego) i wewnętrznego (endogenicznego). Babka pochodzi z zewnątrz, spoza Doliny, dystansuje się od panującego w Maju wewnętrznego porządku egzystencji (przekorne, ale i głęboko empatyczne działania: wypuszczenie krów, osobliwe „land arty”, ratowanie zwierząt i owadów). Endogeniczność postaci podkreśla percepcja narratorki (wnuczka „osadza” babkę w ziemi Doliny, jej ciało ekstrapoluje na ciało domu rodzinne-go), obrazuje też uniwersalna telluryczność jej przedstawienia. Tym samym babkę Różę można nazwać bytem liminalnym, a te: „nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał”⁴⁸.

Tragiczne rozdarcie wpisane jest także w rytualność gestów przywołujących postać babki w jej swoistej reprezentacji. Jak pisze Włodzimierz Szturc: „Maska jest echem tożsamości własnej podmiotu. Ulega wyobcowaniu w rytuale używającym jej po to, by rozdwojona tożsamość podmiotu wtargnęła, wbiła się w naturę jako obcy element, ale przecież w samej naturze tkwiący od początku”⁴⁹. Róża, choć pozostaje indywidualistką obdarzoną afektywną wyobraźnią, stanowi integralną część Maja (warto zwrócić również uwagę na podwójność nazwy miejscowości: możliwie nawiązującą

⁴⁷ M. Bąkowska, *Barwa a architektura – percepcja barwy, elementy kompozycji koloru*, „Architektura Krajobrazu” 2007, nr 4, s. 56.

⁴⁸ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 116.

⁴⁹ W. Szturc, *Genetyka widowiska. Człowiek / maska / rytuał / widowisko*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 10.

do miesiąca maja, kojarzącego się z dzieciństwem i adolescencją, ale także do majaczenia, majaku, które nawiązuje do niejednoznaczności, oniryczności, gorączkowości snutej opowieści, choroby trawiącej czas, miejsce i postaci). Gest nakładania maski wydaje się być zatem pewnym przymusem, przykrą koniecznością.

Maska tragiczna

Narratorka przewrotnie parafrazuje *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego i stwierdza: „Patrząc na to i myśląc: oto ona, babka, część tej siły, która wiecznie dobra pragnąc, czasem krzywdę czyni” (Ł, s. 52). W komentarzu rezonuje dramatyczne napięcie. Babka Róża pragnie, by dom i stanowiący go ludzie nadal żyli w harmonii, by otaczało ich żywe – pragnie, jak to zostało ustalone, podtrzymać życie. Nie zawsze jednak jej się ten zamiar udaje, co więcej, często jej postępowanie powoduje skutek odwrotny do zamierzonego. Widoczny jest w tekście powieści rozziew między działaniem zdroworozsądkowym, a wyobrażeniami babki na temat danej sytuacji i wyobrażeniach na temat babki. Róża jest personifikacją tragicznego konfliktu wewnętrznego, fatum przemijania: dynamizujący mechanizm *élan vital* ulega entropii: poprzez chorobę i ograniczający wiek organizmu postać nosi w sobie piętno przeczuwanej śmierci. Hammartią babki jest jej niepoahamowane, afektywne zamiłowanie do żywego („zamiłowanie – jak to nazywam, ta słabość – jak nazywa to dziadek” (Ł, s. 33) – mówi narratorka, różnicując pragmatyzm dziadka i empatyczność transgatunkową – trajektorię odchodzenia od antropocentryzmu⁵⁰ – swoją i babki. Maski starości babki Róży w połączeniach tworzących sieć powieściowych aktorów przybiera charakter tragiczny.

W jednej z powieściowych scen babka Róża rozlewa na podłodze słodką herbatę z miodem, tak by mrówki mogły dostać się do pomieszczenia, w którym przebywa: „Babka wyznaczyła tu słodki szlak. Jedwabny szlak tego domu. Wszystko to, można się było tego spodziewać, dla mrówek” (Ł, s. 49) – w hermetyczną, endogeniczną przestrzeń domu babka wpuszcza świat nie-ludzki (wyjątkiem jest powieściowy pies Dunaj, mieszkaniec domu), wyznacza drogę połączenia z lasem, z przyrodą Doliny. „Patrzy w żywe, w ruchy żywego. Po chwili mówi, jakby wiedziała, że się jej przyglądamy: Nic z tego nie będzie, wracają tam – wskazuje ruchem głowy kuchnię. Do śmierci” (Ł, s. 33). Przestrzeń kuchenna przynależy bowiem do dziadka, który mrówki zabija. Babka wykonalnymi dla niej sposobami stara się ochronić owady: choroba jednak nie pozwala jej robić tego z zadowalającym skutkiem. „Święta babka

⁵⁰ A. Ubertowska, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020, s. 40.

Róża gadająca z owadami” (Ł, s. 32) musi ustąpić, wyjść z roli – jedyną maską, którą może nosić jest maska starości.

Powieściowymi scenami, w których narratorka posługuje się metaforą teatralną, są niewątpliwie wizyty osób z zewnątrz: „Wielka bowiem jest siła przyciągania choroby i ciekawy dla oczu innych jest jej spektakl” (Ł, s. 67). W rozdziale *Bałyk Lebda* pisze:

Przyjeżdżają. Przywożą ferrerorosz, ptasie mleczka w kilku smakach, blade pomarańcze, świecące Matki Boskie napełnione święconą wodą. [...] To ciekawe, ludzie, którzy przyjeżdżają pooglądać chorobę, nie potrafią mówić w języku, który przystawałby do choroby, myślę. Mówią o śmierci, intensywnie, z uporem. Płaczą. Babka przerabiała to już wiele razy, jest niewzruszona. [...] Musieli błyskawicznie nauczyć się porządku tego domu: na wszystko się zgadzać, ustępować chorobie, nie podnosić głosu (Ł, s. 69).

Słodczyce, owoce, podarki które przywożą goście stają się rekwizytami towarzyszącymi misterium przeżywania choroby. Babka staje się aktorką, a choroba tragedią, w której gra główną rolę. To, iż goście znad morza „mówią o śmierci, intensywnie, z uporem. Płaczą”, ukazuje, iż przyszli opłakiwać, lamentować nad chorą niczym grecki chór w jednym ze stasimonów tragedii – pokazuje to, iż wywłaszczają ją z porządku życia, dokonują symbolicznego pochówku. Babka jest „niewzruszona”, od dawna już bowiem nosi maskę – pod nią skrywa, chroni, lecz także zniekształca to, czego „Bałyk”, jak określa gości narratorka, nie potrafi dostrzec, czyli życie.

Maska, która zniekształca, zakrywa i chroni

Starość można rozumieć jako maskę, która zniekształca to, co młode, zdrowe i sprawne. W scenie, kiedy Ann i narratorka urządzają babce pokój, najstarsza może tylko towarzyszyć dwójce młodszych, silniejszych kobiet: „Babka była przy tym, pilnowała, pokazywała wskazującym palcem: Tu i tu, i jeszcze tu, i tam, za obrazem, za szafą, w szparze między deskami” (Ł, s. 38).

Babka Róża w starości widzi także osłonę chroniącą przed oceną podejmowanych przez nią działań. Gdy wyznacza już wspomniany „jedwabny szlak” dla mrówek, którego skutki musi posprzątać narratorka, mówi: „Mnie trzeba w tym pomagać, przeszło jej przez ściśnięte gardło” (Ł, s. 35). Maską starości oznacza w tym wypadku zasłonę, maskę ochronną, która pozwala usprawiedliwić niektóre, nieakceptowane przez bliskich, infantylne czy egoistyczne zachowania.

Starość to także ochrona przed tym, co trudne do zaakceptowania, do czego trudno się przyzwyczaić, a co konieczne, gdy przyjdzie radzić sobie

z chorobami podeszłego wieku. Gdy narratorka robi babce Róży zastrzyk, obserwuje, że ta: „Zamyka wtedy oczy, jak dziecko, które zobaczyło płaczącego rodzica lub nagość czegoś, czego nie powinno widzieć nagim. I nie otwiera ich, dopóki nie usłyszy: Już” (Ł, s. 154). Babka tym samym wykazuje cechy charakterystyczne dla dziecka: niewinność, brak odporności na widok przebijanej skóry, być może krwi. Pokazuje to wulnerabilność babki, podatność na zranienie, rozumiane w sensie dosłownym – jako przerwanie, przebicie skóry, konieczność opieki kogoś sprawniejszego, ale także w sensie metaforycznym – jako pewnego rodzaju wrażliwość, świadomość słabości i przede wszystkim, śmiertelności własnego ciała, świadomość podporządkowania innym, którego wymagają wszelkie zabiegi.

Babka wykazuje także inne cechy konotujące z obrazem dziecka. W jednej z powieściowych scen wymaga od narratorki i Ann nauki chodzenia, „Nauczcie mnie chodzić, mówić” (Ł, s. 188) – tym samym maska starości ponownie dokonuje nieaetonormatywnego zniekształcenia: babka staje się dzieckiem dla swojej wnuczki. Można jednak zadać sobie pytanie, czy proces „dziecinienia” starszych, jak to często ujmowane, nie jest już pewnego rodzaju zwyczajnością w postrzeganiu osób w podeszłym wieku⁵¹. Narratorka pyta jednak retorycznie: „Co to za babka, którą trzeba karmić jak dziecko. Taka nie nadaje się na babkę. Nie może już zastępować matki, mówi. Jej źrenice rozszerzają się” (Ł, s. 189). Wnuczka czyta także babce do snu – niczym dziecku. Lebda pisze: „Jestem starsza od babki, chociaż dłonie, które składa do modlitwy, świadczą o czymś innym. Jestem starsza od babki, mówię do Ann, która znosi jedlinę na rozpałkę. [...] Babka przypomina dziecko we mgle. Modliłam się dzisiaj o jej śmierć. O śmierć dla niej, mówię” (Ł, s. 199). Narratorka modliła się w geście desperacji i rozpacz, była wykończona opieką nad chorującą babką. Jej modlitwie towarzyszyć może jednak jeszcze jedna motywacja: chce pamiętać babkę nie jako dziecko potrzebujące pomocy (modlitwa „o jej śmierć” – wyraz załamania emocjonalnego narratorki), lecz jako pełną życia kobietę (modlitwa „o śmierć dla niej” – jako dar w ulżeniu w bólu babce) – chce nałożyć jej maskę, pośmiertny odlew, o nieskalanym obliczu.

⁵¹ Jak pisze Łukasz Łotocki: „Obraz starości w percepcji społeczno-kulturowej ma jednak też drugą stronę. Wystarczy przywołać liczne określenia lekceważące, a wręcz obraźliwe dla osób starszych, takie jak np. »staruch«, »starucha«, »stara baba«, »stary dziad«, »stary piernik«, »stary zgred«, »tetryk«, »stary pryk«, »grzyb«, »zgrzybiały« itp. Wydaje się przy tym, że tych negatywnych określeń jest w języku więcej niż tych pozytywnych. Starość kojarzona jest z niedołążnością, dziecinnieniem, naiwnością, nieporadnością, demencją, bezproduktywnością, narzekaniem, gderaniem, zrządzeniem, zacofaniem” (Ł. Łotocki, *Barwy jesieni życia. O społeczno-kulturowym obrazie starości*, „Problemy Polityki Społecznej. Studia i Dyskusje” 2012, nr 17, s. 134).

Maska-odlew

Wiesna Mond-Kozłowska stwierdza, iż „twarz osiąga swój pełny ontyczny status tylko wtedy, kiedy jest żywa, pulsująca życiem myśli i uczuć. Twarz jest twarzą dopóki żyje, z chwilą śmierci zamienia się w maskę”⁵² – starość rozpatrywana jako maska to zatem wiek sytuujący się na linii demarkacyjnej pomiędzy życiem i śmiercią. Podobnie choroba, której doświadczenie można rozumieć jako obumieranie. Starość-maskę może być również nakładana na tożsamość starca/staruszki przez bliskich osoby w podeszłym wieku, co utrwała kulturowy obraz osoby starszej. W przekonaniu starszego pokolenia może ona przybierać formę spetryfikowanego przeświadczenia o własnej niedołężności, braku sprawczości (co niekoniecznie musi być zgodne z prawdą) – osoba „zamaskowana” staje się wtedy pogrążonym w stagnacji, bezbronny istnieniem, które wymaga pomocy otoczenia.

Jeszcze inaczej maska prezentować się może w sytuacji, gdy osoba starsza jest doświadczona chorobą, bliscy towarzyszą jej w odchodzeniu. Po przekroczeniu granicy, którą wyznacza śmierć ciała, pozostają wspomnienia. Narratorka Łakomych tworzy niejako maskę-odlew (jednak nie pośmiertny): „Babka ma lekko otwarte usta, przez pergamin skóry można studiować jej żyły” (Ł, 196). Narratorka, choć wyczerpana i przytłoczona babczyną chorobą, odnosi się do babki Róży z niezwykłym pietyzmem – kobieta kreowana jest na monumentalną, podlega idealizacji, wręcz sakralizacji.

Jak się o niej wprost wyraża narratorka, „Święta babka Róża” prezentowała odmienny od dziadka porządek aksjologiczny. Podczas prac polowych ratowała krety, starała się ocalić koniki polne. Krowy, chcąc zapewnić im chwilę wolności, wypuściła z pastwiska w wieś. „Stawały wówczas naprzeciwko siebie dwie siły, dwie świętości: świętość pracy i świętość drobnego życia” (Ł, 47) jak pisze o różnicy pomiędzy dziadkiem i babką narratorka. Poszczególne cechy ubóstwionej postaci babki podkreśla litajność zwrotów do niej w sposobie myślenia wnuczki. Narratorka „modli się”, perfomatywnie rytualizując oddawanie czci świętej ikonie, macierzyńskiej figurze, obrończyni drobnego życia afirmującej przyrodę Doliny:

⁵² W. Mond-Kozłowska, *Maski sardyńskie mamuthones i issahadores w studiach nad estetyką twarzy i estetyką maski*, w: *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej*, red. W. Mond-Kozłowska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.

Święta babka Róża gadająca z owadami.
Święta babka Róża czuła.
Święta babka Róża sprawiedliwa.
Święta babka Róża miłosierna.
Święta babka Róża litościwa.
Święta Róża, która jest (Ł, s. 48).

Szlachetne przymioty, wyrażone epitetami takimi jak sprawiedliwość, miłosierność, litościwość, czułość, zamykane są w kompozycji klamrowej dwoma dynamizującymi wypowiedź elementami litanii: imiesłowem przymiotnikowym czynnym „gadająca” i czasownikiem „jest”. Poprzez różnorodność struktur zdaniowych, w myśl typologii Witolda Sadowskiego, w litanii do świętej babki Róży uwidacznia się zarówno narracja litanijna (podrzędnie złożone wezwanie: „Święta Róża, która jest”), jak i gatunkowo stereotypowy układ imienia świętego opatrzonego określonym emblematem⁵³. Podwójność narracyjna fragmentu uwarunkowana synkretyzmem genologicznym i rodzajowym (narracja – liryczna – w narracji epickiej) powoduje, iż narratorka w opowieść o domu i stanowiących go ludziach włącza komponent sylwiczności: w rezerwuarze tekstu gromadzi zapiski, obrazy, wspomnienia, przedmioty, „relikwie” bliskich jej osób. Narracja litanijna jest jednym z narzędzi konstruującym, integrującym tożsamość narratorki złożoną z wielu nieostrych krawędzi faktur doświadczenia: kształtuje zatem nadawcę komunikatu, ale wpływa również na odbiorcę (modelowego) – w tropach pamięci wygładza, idealizuje wizerunek „Świętej Róży”, która staje się przede wszystkim babką-Różą-swojej-wnuczki. Narracja litanijna bowiem:

Przypada w doczesności, lecz zachowuje się także na wieczność, ontologicznie wrastając w adresata modlitwy. Nie ulega unicestwieniu ze względu na pierwotne osadzenie w czasie, ale składa się na „charakter” świętego, przeistoczony niejako w podstawę jego bytu⁵⁴.

Fraza „gadająca z owadami”, poprzez użycie kolokwializmu „gadać”, otwiera niejako na doświadczenie sfery Durkheimowskiego *profanum*, tym samym „Święta Róża, która jest” wybrzmiewa niczym starotestamentalne „jestem, który jestem” – Lebda łączy w ten sposób postać babki z *Sacrum*, ukazuje epifanijność jej codziennych sposobów walki o „żywe” z dziadkiem. Dziadkiem, który, co intrygujące, również otrzymuje w tekście swój

⁵³ W. Sadowski, *Fenomen narracji litaniijnej wobec stereotypu gatunkowego litanii*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 203–205.

⁵⁴ Tamże, s. 204.

odpowiednik litanii, stworzony przez żonę w reakcji na jego zabiegi mające na celu wytepienie owadów, które ona pragnie ocalić:

Potwór z ciebie, mówi.
Kat z ciebie, mówi.
Łajza z ciebie, mówi.
Rzeźnik z ciebie, mówi (Ł, s. 50).

Zarówno litanijność fragmentu o „Świętej Róży”, jak i o dziadku podkreśla, iż w językowym obrazie świata, porządku genologicznym, harmonia dziadków narratorki z otoczeniem jest ufundowana na zasadach transcendencji chrześcijańskiej. W litanii i w tekstach odwołujących się do jej struktury bowiem:

Prerogatyw Boga do zarządzania przestrzenią po prostu nie da się skutecznie zakwestionować. A broni ich nie czyjeś stanowisko dogmatyczne, lecz sam gatunek litanii, cechujący się konsekwentną relacją między strukturą rytmiczną tekstu i zakładanym obrazem świata. Relacją do tego stopnia spójną i logiczną, że każde jej zakłócenie w warstwie werbalnej utworu, wadzącej się z własnym gatunkiem, znajduje w nim natychmiastowy rezonans, będący niedającym się uniknąć współczynnikiem lektury⁵⁵.

Sprawczość, władność babki nad żywym można nazwać, wzorowaną na chrześcijańskim przykazaniu miłości, zasadą afirmacji natury. Babka szanuje obrzędowość, zwyczaje, które panują w Dolinie, mówi np.: „Budzenie ptaków to grzech” (Ł, s. 29) – to ptaki – wedle jej rozumienia – mają budzić ludzi, nie odwrotnie. Jej ciało staje się fizjologicznym nośnikiem „świętego porządku” – palimpsestem, na który nakładane są kolejne znaczenia dotyczące ładu i harmonii w Maju i w domu narratorki.

Ciało babki stanowi dla narratorki tekst także w innym sensie – czyta jego blizny, znamiona jako część własnego jestestwa. Znaki zaleczonych ran to metonimiczne zobrazowanie siły, mocy, determinacji, ale też doświadczenia i mądrości babki. „Święta Róża” pozwala jednak narratorce na zobaczenie pełni: bohaterka wzrokowo ogarnia miejsca w ciele czułe i delikatne, intymne, które ukazują słabość, podatność na zranienia:

[...] w dzieciństwie liczyłam babce znamiona. Niewiele ukrywała przede mną. Pozwalała mi liczyć punkciki, które pokrywały jej plecy, a także te w okolicach piersi. Wpuszczała mój wzrok w zakamarki takie jak małżowina uszna czy zgięcia łokci. Jesteś też z mojego ciała, mówiła (Ł, s. 9).

⁵⁵ Tenże, *Przestrzeń litanii w poezji współczesnej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, t. 66, z. 2, s. 72.

Tym samym narratorka inaczej jeszcze składa hołd własnej babce – podtrzymuje jej dziedzictwo w sposób najnaturalniejszy z możliwych: poprzez biologicznie uwarunkowaną zmianę pokoleń.

Zakończenie

Jak mówi narratorka „widzę to teraz, po latach – babka wstrzymywała czas i czasem rozporządzała po swojemu” (Ł, s. 33) – postać babki Róży, pomimo maski starości, która została jej nałożona poprzez czas, ludzi i chorobę, pozostaje zatem podmiotem sytuującym się po stronie życia, ochraniając je, dbając o nie, obserwując. Maską starości nie pokazuje więc spójnego wizerunku jednostki: oddaje heterogeniczną i nieuporządkowaną osobowość osoby, która ją nosi. Osobowość, która jest wytworem współistnienia i przenikania się różnych narracji tożsamościowych⁵⁶. Narratorka swoją opowieścią tworzy obraz „Świętej Róży”, nie stara się jednak pominąć aspektów „babczego szaleństwa” czy kruchości babki. Jak pisze Stanisław Rosiek, „oto jest, twarz, która mogłaby być moją twarzą i która staje się nią w końcu w taki sam sposób, w jaki ta odnajduje się po drugiej stronie lustra i utożsamia ze swym lustrzanym odbiciem. Kim jest ten ktoś po drugiej stronie? To ten – inny ja – który mówi »jestem martwy«”⁵⁷. Babka Róża jest zwierciadłem, w którym może przejrzeć się każdy, komu być może przyjdzie nosić maskę starości.

Bibliografia:

- Bakanurskij Anatolij, *Mediatorzy w kulturze ludowej: sacrum śmierci i gra w zmartwychwstanie*, przeł. Monika Pastusiak, Wanda Radolińska, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2009, nr 9, s. 129–137.
- Barański Jarosław, *Mask and Shame of Ageing*, „Hybris” 2016, nr 32, s. 1–18, <https://doi.org/10.18778/1689-4286.32.01> [dostęp: 2025/11/07].
- Baudrillard Jean, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
- Bąkowska Małgorzata, *Barwa a architektura – percepcja barwy, elementy kompozycji koloru*, „Architektura Krajobrazu” 2007, nr 4, s. 54–63.
- Bąkowska-Czerner Grażyna, *Motywy solarne w ikonografii i gemm magicznych/gnostycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 23, s. 239–248.
- Bielik-Robson Agata, *Miłość mocna jak śmierć: Przyczynek do innej filozofii skończoności*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 17–32.

⁵⁶ Por. E. Tseëlon, *Reflections on Mask and Carnival*, w: *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality, and Marginality*, red. E. Tseëlon, Routledge, New York 2001.

⁵⁷ S. Rosiek, *Archiwum martwych twarzy*, „Twórczość” 1993, nr 1, s. 77.

- Błoński Jan, *Poezja Różewicza*, „Nowy Napis. Kwartalnik Kulturalny”, <https://nowy-napis.eu/czytelnia/artukul/poezja-rozewicza> [dostęp: 2025/09/16].
- Boruszkowska Iwona, *Tekst infirmeryjny albo topografia doświadczenia medycznego*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 115–117, <https://doi.org/10.14746/pt.2017.28.4> [dostęp: 2025/11/07].
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Bukowska Weronika, *Chopcu i jej tajemniczy świat – o autobiograficzności w poezji Małgorzaty Lebdy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, nr 66, s. 347–358, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2022/66.1/24> [dostęp: 2025/11/07].
- Butler Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. Agata Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa–Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy im. Gustawa Holoubka, Warszawa 2011.
- Chawar Ewa, Deszcz-Tryhubczak Justyna, Kowalska Katarzyna, Maniakowska Olga, Marecki Mateusz, Palczyńska Milena, Pszczółowski Eryk, Sikora Dorota, *Children’s Voices in the Polish Canon Wars: Participatory Research in Action*, “International Research in Children’s Literature” 2018, Vol. 11, Issue 2, s. 111–131, <https://doi.org/10.3366/ircl.2018.0269> [dostęp: 2025/11/07].
- Cieślukowski Sławomir, Cieślukowska Teresa, *Sacrum i maska czyli o wypowiedzianiu niewypowiedzianego*, „Roczniki Humanistyczne” 1980, t. 28, s. 65–82.
- Czyżak Agnieszka, *Przestrzenie starości w literaturze najnowszej – przekraczanie progu*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 223–244.
- Deszcz-Tryhubczak Justyna, Marecki Mateusz, *Whose Canon? The Absence of Children’s Voices in the Polish Canon Battle*, “The Journal of the History of Childhood and Youth” 2018, Vol. 11, Issue 1, s. 81–87, <https://doi.org/10.1353/hcy.2018.0009> [dostęp: 2025/11/07].
- Kaliński Mateusz, *Herezja żywego i imię choroby*, „Czas Kultury” 2023, nr 22, <https://czaskultury.pl/artukul/hereszja-zywego-i-imie-choroby/> [dostęp: 2025/09/16].
- Kaliński Mateusz, *Sebald/Lebda: być ze świata katastrofy*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2024, nr 14, s. 305–321, <https://doi.org/10.32798/pflit.1166> [dostęp: 2025/11/07].
- Kamińska Anna, *Wokół filozofii wyobraźni twórczej Gastona Bachelarda*, „Filo-Sofija” 2017, nr 39, s. 43–72.
- Kierkegaard Søren, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinus*, przekł. i wstęp Bronisław Świdorski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1992.
- Lasoń-Kochańska Grażyna, *Powrót bogini? Przykłady funkcjonowania postaci Magna Mater w polskiej literaturze popularnej*, „Literatura Ludowa” 2019, nr 6, s. 12–25, <https://doi.org/10.12775/LL.6.2019.002> [dostęp: 2025/11/07].
- Lebda Małgorzata, *Łakome*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2023.
- Lebda Małgorzata, Szot Wojciech, *„To nie tylko o mnie, to o wszystkich takich jak ja”*. Wywiad z Małgorzatą Lebdą, <https://www.empik.com/pasje/>

- to-nie-tylko-o-mnie-to-o-wszystkich-takich-jak-ja-wywiad-z-malgorzata-lebda,134432,a [dostęp: 2025/09/16].
- Legeżyńska Anna, *Witalizm kobiecy. Mapa problemów, sieć tradycji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 32, s. 17–39, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.32.1> [dostęp: 2025/11/07].
- Lévi-Strauss Claude, *Drogi masek*, przeł. Monika Dobrowolska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 86–89.
- Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Koncepcje, badania i konteksty. Antologia tekstów*, red. Anna E. Kubiak, Małgorzata Zawila, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2015.
- Łebkowska Anna, *Ciało i tekst/somatekst*, w: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. Włodzimierz Bolecki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 1–5.
- Łebkowska Anna, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11–27.
- Łotocki Łukasz, *Barwy jesieni życia. O społeczno-kulturowym obrazie starości*, „Problemy Polityki Społecznej. Studia i Dyskusje” 2012, nr 17, s. 130–46.
- Majca-Lipa K., *Kategoria domu jako miejsca autobiograficznego w „Łakomych” Małgorzaty Lebdy*, w: *Sen – mit – mapa*, red. Aneta Płaza-Stępień, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Kraków 2024, s. 209–219.
- Man Paul de, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. Ryszard Nycz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Markowski Michał P., *Humanistyka i egzystencja, czyli dlaczego zajmujemy się literaturą?*, „Wielogłos” 2009, nr 5–6, s. 71–79.
- Michalski Mateusz A., *Choroba i środowisko – ekowidmologiczna lektura „Łakomych” Małgorzaty Lebdy*, „Ruch Literacki” 2023, t. 44, z. 5 (380), s. 724–738, <https://doi.org/10.24425/rl.2023.148313> [dostęp: 2025/11/07].
- Mizdrak Inga, *Epifania twarzy czy iluzja maski? O zmaganiu się człowieka w ujęciu filozofii dramatu Józefa Tischnera*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36, s. 257–271, <https://doi.org/10.14746/pt.2021.36.15> [dostęp: 2025/11/07].
- Mond-Kozłowska Wiesna, *Maski sardyńskie mamuthones i issohadores w studiach nad estetyką twarzy i estetyką maski*, w: *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej*, red. Wiesna Mond-Kozłowska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 184–194.
- Mordka Artur, *Transcendencja i sposoby jej poszukiwania w filozofii Karla Jaspersa*, „Nowa Krytyka” 1996, nr 7, s. 187–206.
- Nikolajeva Maria, *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, Routledge, New York 2010.
- Pekaniec Anna, *Babizna? Babcie jako bohaterki rodzimej prozy kobiet po 2010 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 65, z. 2, s. 121–133, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2022/65.2/7> [dostęp: 2025/11/07].
- Regiewicz Adam, *Barokowe koncepty w najnowszej prozie polskiej*, „Świat i Słowo” 2023, nr 1, s. 223–238.
- Rosiek Stanisław, *Archiwum martwych twarzy*, „Twórczość” 1993, nr 1, s. 69–78.

- Rosiek Stanisław, *Maska pośmiertna. Kilka wstępnych ustaleń*, w: *Maska. Ogród sztuk*, red. Małgorzata Jarmułowicz, Katarzyna Kręglewska-Powązka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 101–114.
- Rychter Karolina, *Małgorzata Lebda*, „Łakome”, Culture.pl, 2024, <https://culture.pl/pl/dzielo/malgorzata-lebda-lakome> [dostęp: 2025/09/16].
- Sadowski Witold, *Fenomen narracji litaniijnej wobec stereotypu gatunkowego litanii*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 193–220, <https://doi.org/10.14746/pt.2009.12.8> [dostęp: 2025/11/07].
- Sadowski Witold, *Przestrzeń litanii w poezji współczesnej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, t. 66, z. 2, s. 57–74, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2023/66.2/6>.
- Shusterman Richard, *Myslenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2007, s. 45–60.
- Shusterman Richard, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i przekł. Wojciech Małecki, współpr. nauk. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007.
- Szczeklik Andrzej, *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Szturc Włodzimierz, *Genetyka widowiska. Człowiek / maska / rytuał / widowisko*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.
- Śmietana Urszula, *Od écriture féminine do somatekstu*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 153–171.
- Tseëlon Efrat, *Reflections on Mask and Carnival*, w: *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality, and Marginality*, red. Efrat Tseëlon, Routledge, New York 2001.
- Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. Ewa Dżurak, wstęp Joanna Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Turska Agnieszka, *Znaczenie rąk i dłoni w komunikacji międzyludzkiej*, „Pisma Humanistyczne” 2004, nr 6, s. 9–18.
- Ubertowska Aleksandra, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020.
- Warnke Agnieszka, „Praca mięśni przypomina dobry wiersz”. *Poezja Małgorzaty Lebdy*, <https://culture.pl/pl/artukul/praca-miesni-przypomina-dobry-wiersz-poezja-malgorzaty-lebdy> [dostęp: 2024/10/10].
- Woźny Jacek, *Archaiczna eschatologia w mitach i rytuałach*, w: *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko w literaturze*, red. Lidia Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 43–50.
- Zabrzewska Adrianna, *O ciałach, które się stają. Feminizm materialny w literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, t. 1, nr 1, s. 259–272, <https://doi.org/10.32798/dlk.17> [dostęp: 2025/11/07].
- Żywiołek Artur, *Użyteczne fikcje i zbawcze metafory*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2017, nr 3, s. 41–53.

Streszczenie:

Artykuł analizuje postać babki Róży w *Łakomych* Małgorzaty Lebdy, koncentruje się na koncepcji „maski starości” oraz przedstawia eschatologiczny wymiar narracji powieści. Podstawę rozważań stanowi relacja między narratorką a jej babką. Choroba i starość Róży zmieniają przestrzeń domu narratorki w sytuację - i miejsce - graniczne. Tekst przyjmuje optykę właściwą dla somatektu autobiograficznego i pokazuje, w jaki sposób cielesne bycie-ku-śmierci skłania do refleksji nad nie-materialną pamięcią, tożsamością, a wreszcie łączącą te dwie perspektywy: relacją między życiem a śmiercią. Analiza odnosi się do koncepcji wegetatywności (Michael Marder), ranliwości (Judith Butler) oraz, przede wszystkim, metafory maski starości (Mike Featherstone, Mike Hepworth). Babka Róża pojawia się jako postać na granicy sacrum i profanum – jako kruche ciało oraz figura mityczna, byt rytualny.

Mask of Old Age. Mask of Old Age. The figure of grandmother Róża in
Małgorzata Lebda's *Łakome*

Abstract:

The article analyzes the character of Grandmother Róża in *Łakome* by Małgorzata Lebda, focusing on the concept of the „mask of old age” and presenting the eschatological dimension of the novel's narrative. The foundation of the discussion is the relationship between the narrator and her grandmother. Róża's illness and old age transform the narrator's home into a liminal space and situation. The text adopts the perspective of an autobiographical somatext and demonstrates how corporeal being-toward-death prompts reflection on immaterial memory, identity, and ultimately the relationship between life and death, which connects these two perspectives. The analysis refers to the concepts of vegetativity (Michael Marder), vulnerability (Judith Butler), and, most importantly, the metaphor of the mask of old age (Mike Featherstone, Mike Hepworth). Grandmother Róża emerges as a figure on the boundary between the sacred and the profane—both as a fragile body and as a mythical figure, a ritual being.

Słowa kluczowe: maska starości, Małgorzata Lebda, relacje międzypokoleniowe, rytuał, pamięć autobiograficzna, starość, polska proza

Keywords: old age mask, Małgorzata Lebda, intergenerational relations, rituality, autobiographical memory, old age, Polish prose

Katarzyna Majca-Lipa – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Publikowała w „Monografii Towarzystwa Doktorantów UJ” i w serii „Humanistyka Młodych” wydawanej w UKEN. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości Małgorzaty Lebdy, Julii Fiedorczuk oraz Urszuli Zajączkowskiej.