

Dziewczyna w wielkim mieście. Przestrzeń miejska a tożsamość w powieściach z nurtu *chicklit*

Inny świat (świat czytelnika) wkrada się do mieszkania autora. Ta mutacja czyni tekst zamieszkiwalnym, niczym wynajęte mieszkanie. [...] Lokatorzy wprowadzają zmiany do mieszkania, które meblują swymi zachowaniami i wspomnieniami, [...] podobnie jak przechodnie na ulicach, które wypełniają lasami swoich pragnień i celów.

Michel de Certeau,
The Practice of Everyday Life

„Sprawiasz wrażenie, jakbyś miała dziwną obsesję na punkcie przestrzeni.” „Słucham?” „Przestrzeni. Chcesz ją mieć. Potrzebujesz jej. Pragniesz jej. Mówisz o niej bez przerwy. Powtarzałam ci już kilka razy, że w tym Centrum działamy jako wspólnota. Wydaje mi się, że przedyskutowałyśmy już ad nauseam, że musisz pogodzić się z ilością miejsca, jaka została ci wyznaczona”.

Emma McLaughlin & Nicola Kraus,
Pracująca dziewczyna

Choć pojęcie *chicklit*¹ może brzmieć egzotycznie dla polskiego czytelnika, to, co się za nim kryje – popularne powieści dla młodych kobiet, widoczne w witrynach kiosków i na półkach księgarń – jest znajome większości. *Chicklit*, w Polsce bardziej znany w postaci serii „Literatura w spódnicy” oraz serii obuwniczych „Literatura w szpilkach” i „Literatura na obcasach”², jest rozpoznawalny dzięki kolorowym okładkom, humorystycznym tytułom i ich młodym autorkom. Najogólniej rzecz ujmując, pod pojęciem *chicklit* kryją się różnorodnej maści powieści popularne, ukazujące się od ostatniej dekady dwudziestego wieku (niektóre wydawane seryjnie), adresowane do kobiet, których bohaterki to młode, ambitne zawodowo mieszkanki dużych miast. Z założenia nurt ten różni się od popularnych „harlekinów” i romansów à la Danielle Steel zarówno formatem, jak i tematyką. Pierwotnie powieści promowane były jako pełne humoru perypetie młodych singielek, choć z biegiem czasu ukazały się tytuły, w których znaleźć można historie mężatek i młodych matek, zwłaszcza z punktu widzenia ich beznadziejnych prób pogodzenia życia rodzinnego i kariery zawodowej.

Warstwa językowa powieści, jak i ich skupienie na wątkach towarzyskich, zawodowych i konsumpcyjnych powoduje wrażenie realizmu i pozwala czytelnikom utożsamić się z bohaterkami i ich problemami, a zarazem pozornie odsuwa wątek romansowy na dalszy plan. Niemniej jednak temat poszukiwania „prawdziwej miłości” i przeznaczonej przez los „drugiej połowy” przewija się przez teksty i jest wciąż żywy, upodabniając nowoczesne bohaterki do klasycznego wizerunku kobiety spełniającej się jedynie w związku męsko-damskim.

Powszechnie początek fali popularności powieści z nurtu *chicklit* kojarzony jest z wydaniem *Dziennika Bridget Jones* Helen Fielding, choć trudno nie znaleźć analogii między bohaterkami *chicklit* a humorystycznymi portretami „dorosłych dziewczynek”, obecnymi w szerokim spektrum tekstów kultury lat dziewięćdziesiątych, do których należą m.in. znane w Polsce seriale amerykańskie *Ally McBeal*, *Seks w wielkim mieście* czy *Przyjaciele*. Fenomen popularności *chicklit* można przypisać wielu czynnikom: strukturalnym zapożyczeniom z klasyki romansu, racjonalizacji przyjemności płynącej z konsumpcyjnego stylu życia czy też choćby promocji *chicklit* jako pełnej humoru rozrywki. Być może jednak przede wszystkim owa popularność wynika z faktu, iż powieści z nurtu *chicklit* projektują typy tożsamościowe uosabiające frustracje dużej grupy kobiet w społeczeństwach postindustrialnych.

Nurt *chicklit* bywa krytykowany z powodu schematycznych struktur narracyjnych i umacniania stereotypowych wizerunków kobiecości pod płaszczykiem nowoczesności. Paradoks konstrukcji kobiecych typów osobowościowych w konwencji polega bowiem na tym, iż mimo ostentacyjnego zerwania z tradycją, „nowe kobiety” przełomu milenijnego zachowały wiele cech swoich literackich poprzedniczek. Mimo iż poszczególne powieści znacznie różnią się od siebie zarówno w kwestii zręczności językowej autorek i autorów, umiejętnego konstruowania fabuły, jak i pod względem wartości i stylu życia reprezentowanych przez bohaterki, nawet bardziej niekonwencjonalne teksty trudno określić jako wywrotowe. Sam *Dziennik Bridget Jones*, nie wspominając o jego wersji filmowej, odbierany jest niejednoznacznie: albo jako autoironiczny dyskurs będący radykalną satyrą na smutną kondycję współczesnych kobiet, albo też jako klasyczny portret zakompleksionej trzydziestki, na próżno usiłującej rozwikłać naturę męskości, jednak marzącej o stałym związku – wizja, która służy jako argument w dyskusji nad rzekomą klęską dokonań ruchów feministycznych.

Znaczenie fali *chicklit* w dyskursie kulturowym polega na tym, iż przetwarzają one doświadczenie i rozterki dużej grupy społecznej, jaką są młode, wykształcone kobiety miast Zachodu. Teksty te stanowią fikcyjną wizję przeżyć grupy do tej pory marginalizowanej, choć ich pojawienie się w sprzedaży, jakkolwiek w tym sensie przełomowe, może być niczym więcej jak reakcją rynku na potrzeby grupy, która dysponuje środkami, by nabywać ten bądź co bądź masowy produkt. Trudno jednak zaprzeczyć, że powieści mediują specyficzne dyskursy tożsamościowe, dzięki którym czytelniczki mogą konfrontować je z własnymi doświadczeniami i rekonstruować własne „ja” w odniesieniu do

otaczającego je kulturowego pejzażu. Mimo że niełatwo przypisać powieściom przełomowość, nie można zredukować ich do ostatecznie dominującego konserwatyizmu. Tożsamości konstruowane w silnie ukontekstowanych tekstach, jakimi są najnowsze powieści kobiece, to paradoksalny mariaż treści regresywnych i takich, które kontestują społeczny *status quo*, nawet jeśli nie są w stanie poważnie go podważyć.

Z punktu widzenia potencjalnej czytelniczki tożsamość bohaterek nurtu *chicklit* opiera się na sprzeczności wobec narzucanych przez społeczeństwo norm. Potwierdzają to tematy poruszane w powieściach, począwszy od krytyki nieelojalnych i egoistycznych mężczyzn, poprzez bunt wobec presji kulturowych wywieranych na ciała kobiece, kończąc zaś na wskazaniu obszarów dyskryminacji kobiet w życiu zawodowym. Ta ostatnia sfera, będąca częścią publicznego czy raczej przestrzennego funkcjonowania bohaterek, stanowi przyczynek do niniejszych rozważań nad związkami między przestrzenią a tożsamością w nurcie *chicklit*. Okazuje się, iż choć przestrzeń wydaje się być jedynie tłem dla dramatów emocjonalnych bohaterek, jej rola w konstruowaniu ich tożsamości wykracza poza drugoplanowość; przeciwnie – gra z tożsamością i jej ciągła rekonstrukcja opiera się w dużej mierze na obecności i działaniach kobiet w przestrzeni.

Podobnie jak w badaniach nad innymi zjawiskami kulturowymi, konceptualizacja przestrzeni w socjologii i studiach nad kulturą w ostatnich dekadach uległa znacznym zmianom. Przestrzeń zaczęto rozumieć w kontekście jej związku z czasem, a więc zajęto się jej relacyjnym ukonstytuowaniem. Ponadto przestrzeń została dowartościowana, a jej status pasywnego i neutralnego społecznie terenu, deptanego i przekształcanego w wyniku działalności indywidualnej i społecznej, podniósł się w związku z uznaniem społecznego wymiaru przestrzeni i aktywnej roli, jaką odgrywa w konstrukcji tożsamości społecznych (w tym także tożsamości płci kulturowej). Jak wykażą poniższe rozważania, dyskursy tożsamości w nurcie *chicklit* naznaczone są czynnikiem przestrzennym, natomiast przestrzenne i płciowe tożsamości bohaterek bywają silnie powiązane, a wręcz wzajemnie się ustanawiają. Współczesne rozważania nad pojęciem przestrzenności naznaczone są myślą takich krytyków jak Anthony Giddens i Michel de Certeau, którzy uznają powiązania oddziaływania przestrzennego i społecznego. Chodzi tu przede wszystkim o teorię strukturacji Giddensa oraz refleksje de Certeau na temat relacji między praktykami czytania i praktykami przestrzennymi.

Teoria strukturacji pozwala na naświetlenie roli przestrzeni w reprodukowaniu relacji społecznych, a także zwraca uwagę na upłciowiony (*gendered*) charakter przestrzeni. Podstawowym założeniem podejścia Giddensa jest usunięcie opozycji jednostka-struktura oraz twierdzenie, iż podmioty społeczne to aktywni sprawcy czy też aktorzy, którzy są konstytuowani, ale jednocześnie sami tworzą system reguł i zasobów struktury społecznej. W konsekwencji (re)produkcja struktury społecznej jest możliwa i odbywa się wyłącznie dzięki działalności aktorów, która to działalność nieustannie odtwarza i rutynizuje reguły i zasoby

wykorzystywane przez aktorów. Innymi słowy, „w swym działaniu i poprzez nie działający reprodukuje warunki, które umożliwiają to działanie”.³ Co najważniejsze, teoria strukturacji wskazuje na dualny charakter struktury, która okazuje się wykraczać poza rolę determinującą działanie aktorów, podkreśla bowiem kreatywny potencjał podmiotów i ich umiejętność przekształcania struktury społecznej⁴; tak więc teoria ta uwydatnia rolę podmiotów w sprzeczności wobec dominujących norm społecznych i wpływaniu na nie⁵.

Jak się okazuje, teoria strukturacji jest pomocna w wyjaśnieniu roli przestrzeni w reprodukcji tożsamości płci kulturowej. Dzieje się tak w związku z nieuniknionym wpływem społecznej organizacji przestrzeni na konstrukcję tychże tożsamości. Jak wyjaśnia Chris Shilling: „Aktorzy korzystają z zasad i zasobów w *specyficznych kontekstach przestrzennych*, które same uporządkowane są w sposób warunkujący produkcję i reprodukcję istotnych cech naszego społeczeństwa, jakimi są nierówności płciowe i klasowe⁶”. W badaniach nad miejskimi opowieściami zawartymi w *chicklit* można zatem założyć, iż narracyjne reprezentacje relacji przestrzennych i działalności bohaterów są z sobą głęboko powiązane. Kolejnym wnioskiem jest to, że struktura, uosabiana przez dyskursy przestrzeni, oraz aktorzy – w tym wypadku postaci fikcyjne, a także projektowane czytelniczki powieści – mogą wywierać na siebie wpływ i nawzajem się przekształcać.

Inspiracją dla tego założenia stanowią także przemyślenia Michela de Certeau na temat codziennych praktyk konsumpcyjnych. De Certeau rozumie konsumpcję jako kreatywny akt przekształcania, praktykę, zaś w odniesieniu do czytelników używa metafory podróżników, którzy „kłusują” poprzez obcą przestrzeń tekstu, adaptując i przekształcając go⁷. Swą analizę transgresywnego potencjału tkwiącego w akcie czytania transponuje na praktyki społeczne uprawiane na tekstach przestrzeni. Z perspektywy de Certeau doświadczenie czytania jest formą „imperyjnej nieobecności”, którą porównuje do doświadczenia bycia w próżni, w której czytelnicy dryfują między własnym potencjałem kreatywności a predykcją do poddawania się przekształceniom przez tekst⁸. Liczne reprezentacje życia miejskiego w fali *chicklit* składają się na kompleksowy i produktywny rodzaj dyskursu, w którym miasto – zwykle jedna z zachodnich metropolii – wyłania się jako miejsce umożliwiające pomnażanie tożsamości indywidualnych i wspólnotowych. Dyskursy przestrzeni obecne w konwencji naznaczone są co prawda ideologią miejskiego konsumeryzmu i polityki płciowej, która przemycana jest niepostrzeżenie acz efektywnie w poprawnych politycznie hasłach dotyczących walki z dyskryminacją płciową i polityki dywersyfikacji. Mimo to bohaterkom powieści udaje się poniekąd objąć przestrzeń miejską w swe posiadanie, zostawić swój ślad na pejzażu miejskim, a w konsekwencji – aktywnie go rekonstruować. Ich obecność to zarazem umiejscowiona w konkretnym czasie i przestrzeni adaptacja uprzywilejowanego męskiego spojrzenia spacerowicza (*flâneur*), będąca wyzwaniem dla tradycyjnego utożsamiania przestrzeni publicznej z terytorium męskim. Można pokusić się o twierdzenie, iż miasta powieściowe to tereny kreujące pewne

tożsamości, a zarazem nieustannie przekształcane przez praktyki bohaterek, choćby działały one w ramach systemu władzy rezydującej we wszechobecnych uprzedzeniach płciowych i konsumpcjonizmie.

Powieść *Seks w wielkim mieście* Candace Bushnell, będąca zbiorem satyrycznych skeczy z życia towarzyskiego elit nowojorskich lat dziewięćdziesiątych, świetnie ilustruje niejednoznaczności, w które uwikłane są przestrzenne konstrukcje tożsamości płciowej w nurcie *chicklit*. Jedno z opowiadań opisuje wycieczkę „dziewczyn miejskich” – niezamężnych kobiet sukcesu – poza miasto, w celu odwiedzenia mężatki z dziećmi, organizującej w swym domu wieczór panieński dla przyjaciółki. „Kobiet miasta” nie opuszcza poczucie wyższości i niesmaku wobec podmiejskiego, udomowionego stylu życia gospodyni; poprzez ich oczy opowiadanie wyznacza nieodwołalną granicę między tym, co bohaterki rozumieją jako ich nadrzędną „miejską” tożsamość singielek a wartościami małomiasteczkowymi, zinternalizowanymi przez te kobiety, które zamieszkały poza miastem ze swymi rodzinami. Konfrontacja Carrie Bradshaw, głównej bohaterki książki, z uderzającą wizją domowego szczęścia w postaci fotografii zaawansowanej ciąży gospodyni, powoduje szok i – jak deklaruje Carrie – niesmak, które to poczucie dzielą z nią jej przyjaciółki, kontemplując wizytę w drodze powrotnej do miasta. Wszystkie natomiast odczuwają ulgę związaną z powrotem do „swojego” miejskiego świata wolności i rozrywki, co ukazuje poniższy fragment tekstu: „‘Mam dreszcze,’ powiedziała Miranda. Zobaczyły miasto, zmierzchające i brązowe, wyłaniające się przed ich oczami w miarę jak pociąg sunął ponad mostem. ‘Mam ochotę na drinka. Idziecie ze mną?’”⁹

Pozornie historyjki opisywane przez Bushnell to humorystyczne scenki z życia wolnych, ambitnych zawodowo, obcesowych w stosunku do rodu męskiego kobiet, które świadomie wybrały i kreują swą miejską tożsamość. To, co pomiędzy wierszami, to bolesny kompromis, na jaki zmuszone są decydować się kobiety, które – choć czują się upoważnione do zajmowania przestrzeni (publicznej i prywatnej) na tych samych zasadach co mężczyźni, nadal czują się w niej niepewnie. Powieściowe „miejskie dziewczyny” są przywiązane do wizerunku swej tożsamości, jednak ich ekstremalne reakcje w stosunku do kobiet przedmieść (pomijając ich wymiar satyryczny) sugerują, że próba zajęcia publicznych i zawodowych sfer łączy się z koniecznością internalizacji „męskich” cech, z którymi kojarzona jest przestrzeń miejska oraz z wyparciem jakiegokolwiek formy identyfikacji z kobiecością udomowioną, macierzyńską i łagodną. W dodatku ich ostentacyjny dystans w stosunku do życia na przedmieściach nie czyni z nich kobiet kosmopolitycznych, za jakie chciałyby się uważać, a to za sprawą ostrych wartościujących osądów, typowych dla małomiasteczkowej moralności.

Książka Bushnell jest przykładem fikcji, która w sposób niedogmatyczny ukazuje, iż mimo anonimowości miasta i będącego jej konsekwencją poczucia wolności moralnej, niezależne finansowo i spełnione zawodowo – choć nie emo-

cyjonalnie – bohaterki są świadome tego, że nadal kryterium ich wartości stanowi przede wszystkim potencjał seksualny. Poniekąd brak satysfakcji życiowej bierze się z faktu, iż przestrzeń, na której podbój ruszyły, to nadal teren obcy i wrogi, przestrzeń pozbawiona wartości takich jak więzi, zaufanie czy poświęcenie – kulturowo kojarzonych z „pierwiastkiem kobiecym”. Aby czuć się w niej swojsko, bohaterki próbują ją przetransformować; tak jak ich tożsamości kształtowane są w znacznym stopniu poprzez ich umiejscowienie przestrzenne, ich obecność wpływa na zmiany w konfiguracji społecznej tejże przestrzeni. Ponieważ dziewczyny powieściowe dokonują swoistej inwazji na teren kształtowany przez relacje hierarchiczne, bohaterki nie mają wyboru: są zmuszone do działania strategicznego, by w sposób nieostentacyjny zmieniać patriarchalne fundamenty „tekstu miejskiego” – dyskursu wpisanego mocno w powszechną świadomość społeczną.

Doświadczenia miasta dziewczyn powieściowych mają charakter schizofreniczny czy też spolaryzowany między wolnością a ograniczeniami: miasto daje im możliwość gry z własną tożsamością,¹⁰ ale także podporządkowuje je przestrzennie konstruowanym normom zachowania¹¹ i pobudza ich apetyty konsumpcyjne. Wyłaniające się z narracji dyskursy tożsamościowe sugerują, iż bohaterki – a pośrednio także czytelniczki – mają świadomość owych presji i potrafią na różne sposoby zneutralizować wpływ ograniczających je czynników. Po pierwsze, dokonują czegoś na kształt „oswojenia” czy też „udomowienia” przestrzeni miejskiej poprzez promowanie wartości kojarzonych z kobiecością. Paradoksalnie więc udaje im się pogodzić maskulinistyczny miejski dyskurs rywalizacji zawodowej, anonimowości i braku więzi emocjonalnych z tradycyjnymi wartościami klasy średniej, a zarazem kojarzonymi z kobiecością, takimi jak znaczenie rytuałów i dobrych manier, znaczenie „romantycznego” wymiaru związków partnerskich oraz zabieganie o ich trwałość. Po drugie, bohaterki wyrażają głośno niezadowolenie z zastanej sytuacji, używając dostępnych im środków i zachowań: są ironiczne, zawiązują małe kobiece koalicje i stosują inne strategie, by móc funkcjonować w przestrzeni miejskiej, rozumianej poprzez jej kontekst publiczny i sferę zawodową. Potwierdza to więc tezę de Certeau, który wskazuje na fakt, iż w obrębie kontrolującego systemu porządku społeczno-ekonomicznego i kulturowego istnieją „niejawne formy podejmowane przez rozproszoną, taktyczną, chwilową kreatywność grup lub jednostek schwytanych w sieć ‘discypliny’,” które są potencjalnie subwersywne¹².

Relacje przestrzenne wymuszają na bohaterkach pewne reguły działania, reprodukcje istniejącej struktury społecznej i zachowania przypisane ich płci. Analizy socjologiczne Chrisa Shillinga i Carol Brooks Gardner wskazują, iż rozkład przestrzeni ma znaczenie w procesie ciągłego odnawiania nierówności płciowych, co uwidacznia się także w badanej tu fali powieściowej. Analiza Gardner dotyczy trzech aspektów interakcji przestrzennej, w której umacnia się poczucie niepewności kobiet w miejscach publicznych: chodzi tu o normalizację niechęci wobec miejsc publicznych poprzez przypominanie im o ich statusie

potencjalnej ofiary przestępstwa, odzywki na ulicy skierowane do kobiet i tzw. informacje dostępu, czyli te dotyczące miejsca zamieszkania kobiety i jej tożsamości, które mogą ułatwić komuś prześladowanie jej¹³. Powieści dostarczają licznych przykładów bohaterek, które są zaczepiane przez nieznanymi, a nawet różnej maści dewiantów, które czują się niepewnie w miejscach typu sex shop lub klub nocny, lub których poruszanie się w przestrzeni jest kontrolowane przez mężczyzn (również tych o niższym statusie społecznym i zawodowym). Takiego humorystycznego przykładu dostarcza niedawno sfilmowana powieść pt. *Diabeł ubiera się u Prady* Lauren Weisberger, w której główna bohaterka jest zmuszana przez strażnika pilnującego wejścia do jej miejsca pracy do odprawiania codziennego rytuału śpiewu.

Jednym z przykładów w analizie nierówności ze względu na płeć w przestrzeni edukacyjnej Shillinga jest organizacja i zarządzanie szkołami, które również opierają się na płciowo zdeterminowanych praktykach społecznych, co uwidacznia się m.in. w założeniu o stałej dyspozycyjności matek na wezwanie szkoły¹⁴. Takie przestrzennie indukowane ograniczenia pojawiają się w nowej literaturze bestsellerowej, gdzie pracujące matki są postrzegane przez otoczenie jako problematyczne, a one same zadręczają się poczuciem winy i przekonaniem o swej macierzyńskiej nieudolności. Powieść Allison Pearson pt. *Nie wiem jak ona to robi* zawiera liczne humorystyczne przykłady braku zrozumienia społecznego dla intensywnie pracujących matek. Ukazuje też dominację męską w sferze zawodowej: elitarna londyńska przestrzeń w jednej z instytucji promujących poprawność polityczną pozornie jest dzielona na tych samych zasadach przez obie płcie, jednak kobiety są zmuszone odgrywać zachowania typowe dla mężczyzn, by przetrwać w przesiąkniętym rywalizacją środowisku.

Inne ograniczenia związane z funkcjonowaniem przestrzennym bohaterek dotyczą rozdźwięku pomiędzy ich potencjałem finansowym a przestrzennie konstruowanymi pragnieniami konsumpcyjnymi. Bohaterki powieści, często pochodzące z prowincji, chcą identyfikować się z tym, co postrzegają jako „miejski styl życia”. Wiedza na temat produktów markowych oraz rytuały ich nabywania pojawiają się często w fabule, zachęcając czytelniczki do utożsamienia się z wartościami wyznaczanymi przez kulturę konsumeryzmu. Choć obecność młodych i aktywnych zawodowo kobiet jest reprezentowana w fabułach *chicklit* jako coś oczywistego¹⁵, powieści przemilczają fakt, iż bohaterki bywają pod presją czynników strukturalnych, które z kolei mają wpływ na relacje przestrzenne. Do czynników tych należy walka o przetrwanie (i sukces) na rynku pracy, gdzie relacje władzy są nadal czułe na kwestie płci¹⁶. Jakkolwiek młode kobiety łudzi się wizją szybkiej wspinaczki po drabinie społecznej i zawodowej, rzeczywistość powieściowa to brak nadziei na awans i wszechobecny „wyścig szczurów”. Wśród tych, które odniosły sukces zawodowy, są najczęściej bohaterki drugoplanowe, często postrzegane negatywnie przez główne postaci, lub też bohaterki pozbawione złudzeń, rozgoryczone faktem, iż ich zawodowe spełnienie dokonało się kosztem rodzinnego szczęścia i relacji z partnerem. Ich

sukces przedstawiany jest często jako rezultat zinternalizowania „męskiego” kodu bezwzględnej rywalizacji i hierarchii władzy.

Z drugiej strony, zgodnie z teorią interakcjonistyczną Giddensa, jednostki poprzez swoje działania mają swój udział w przekształcaniu istniejącej struktury i obecnych w niej relacji. Stąd zapewne bierze się atrakcyjność powieści, w których bohaterkom udaje się do pewnego stopnia odcisnąć indywidualne piętno na miejskiej (w tym zawodowej) przestrzeni i uczynić tę przestrzeń bardziej życzliwą kobietom. Wydaje się, iż wyróżniające się sfery ich działania, które potencjalnie zaburzają dominujący porządek społeczny, to *flânerie*, oddziaływanie na relacje zawodowe oraz strategie konsumenckie. *Flânerie*¹⁷, czyli spacerowanie, to zjawisko opisywane już w dziewiętnastym wieku, natomiast jego współczesne funkcjonowanie kojarzone jest z koncepcją Zygmunta Baumana i dotyczy jednego z dominujących typów osobowości w erze późnej nowoczesności – spacerowicza. *Flâneur* to ten, który widzi, sam nie będąc widziany; to reżyser sztuki, w której przechodnie są nieświadomymi swych ról aktorami. Dzięki temu spacerowicz jednocześnie doświadcza wolności fantazji i poczucia pustki związanej z tą wolnością. Podczas gdy dziewiętnastowieczni spacerowicze paryscy to nieliczne jednostki dysponujące czasem i zasobami finansowymi, współczesnym spacerowiczem, jak zauważa Bauman, może być każdy, kto wybierze się do centrum handlowego.

Choć powieści z nurtu *chicklit* komentują niektóre trudne aspekty życia w mieście, przemilczają wiele poważniejszych społecznych problemów, które rozgrywają się w przestrzeni miejskiej. Metropolie opisywane w tekstach to wizje odzwierciedlające jednak w dużym stopniu mityczny czar, jaki konstruowany jest w wyobraźni społecznej. Przestrzeń miejska postrzegana jest przede wszystkim w kontekście jej potencjału, miejsca, w którym spełniają się plany osobiste i zawodowe, które umożliwia samodzielne i wolne kształtowanie swej tożsamości. Magia miasta zapewnia bohaterkom przyjemności spacerowiczki, gdyż jego atmosfera działa wyzwalająco i podnosi je na duchu. Jedną z bohaterek powieści Melissy Senate opisuje swój spacer po Park Avenue jako wyjątkowe przeżycie, a samą aleję jako jeden z najbardziej niesamowitych pasaży na świecie, dzięki któremu ona sama czuje się właścicielką całego świata. Tworzenie mitu polega na tym, że utożsamia ulicę z całym miastem, postrzegając je jako jedyną prawdziwie demokratyczną sferę, do której dostęp ma każdy i nie musi za to zapłacić; traktuje też tę przestrzeń jak swoją własność, ponieważ ma prawo po niej stąpać. Podobne doświadczenia ma bohaterka innej powieści: traktuje miasto nostalgicznie, utożsamiając je ze swym domem, zapewniającym jej poczucie bezpieczeństwa i będącym źródłem siły i inspiracji:

Wzięłam głęboki oddech, zapatrzyłam się na świecące billboardy Times Square, czekając na zmianę świateł i poczułam, jak ten widok przynosi mi jakąś dozę pocieszenia. Pomijając turystów, nadal było to jedno z najbardziej zadziwiających miejsc w Nowym Jorku. Przypomniałam sobie niezliczone spacerunki po Times Square [...]. Uśmiechnęłam się na widok miejsca, gdzie kryształowa kula

została opuszczona w noc sylwestrową [...]. Pamiętam, że także wstrzymałam oddech, w czasie gdy kula zbliżała się do rozemocjonowanego tłumu, marząc o tym, że, jak śpiewał Frank Sinatra, i mnie się tu uda¹⁸.

Wspomniane wyżej powieści Pearson i Weisberger zainspirowała rzeczywistość; tak też były promowane. W pierwszej została wykorzystana wiedza z listów czytelniczek do czasopisma, druga zaś to *roman à clef*, której inspiracją była praca autorki dla magazynu *Vogue*. Obie przedstawiają bohaterki, które mają szansę spełnić się zawodowo, dla obu jednak przestrzeń pracy jest im nieprzychylna i stanowi teren, który muszą okiełznać. Po pierwsze na przeszkodzie stają im onieśmielające budynki, w których znajdują się miejsca ich pracy. Obie czują się też ograniczone depersonalizacją czy wręcz opartymi na wrogości relacjach koleżeńskich w pracy, którą próbują zmienić poprzez bunt wobec niepisanych lecz wyczuwalnych reguł. Strategie, które stosują, by pokonać zdeterminowane płciowo dwojaki traktowanie, to formowanie przyjaźni i sojuszy kobiecych, krytyczno-ironiczny stosunek do polityki firmy oraz uciekanie się do męskich wymówek w pracy. Przykładu dostarcza powieść Pearson, w której bohaterka opowiada, jak wymówka prawdziwa – choroba dziecka – odebrana zostałaby z niechęcią przez otoczenie, ale usprawiedliwienie spóźnienia problemami z samochodem zostaje przyjęte z pełnym zrozumieniem. W niektórych przypadkach bohaterki są zatrudnione poniżej swoich kompetencji, wobec czego przyjmują postawę przetrwania i uprzyjemniają sobie czas pracy czynnościami niezwiązanymi z nią: dla rozrywki flirtują lub korzystają z Internetu, co de Certeau zakwalifikowałby jako *la perruque*.

Mimo internalizacji pragnień rodzących się w związku z zamieszkiwaniem w modnych metropoliach, bohaterki mogą być postrzegane przez czytelniczki jako aktywne uczestniczki praktyk konsumpcyjnych, negocjujące swą pozycję w kulturze, która narzuca im sztywne normy postępowania. Rytuały konsumpcji są więc udziałem bohaterek, ale wierzą one, że dzieje się to pod ich kontrolą. Przenikanie się dyskursów przestrzeni i płci kulturowej jest szczególnie widoczne we fragmentach narracji poświęconych zakupom rekreacyjnym, które uważane były do niedawna za charakterystyczną dla kobiet formę udziału w kulturze konsumpcyjnej. Oczywiście trudno zaprzeczyć, że częstotliwość, z jaką markowe produkty i akcesoria pojawiają się w powieściach, nie wpływa na specyficzną konstrukcję postaci i ich odbiór przez czytelniczki. W niektórych powieściach – sztandarowym przykładem jest trylogia *Zakupoholiczki* autorstwa Sophie Kinsella – to właśnie konsumpcja, a nie praca czy związek, dominuje i stanowi wyznacznik tożsamości bohaterki. A jednak podobnie jak w życiu, w tekstach przewijają się różne charaktery kobiet, dla których zakupy to czynność wieloznaczna i mająca wiele form. Poza przyjemnością kupowania ubrań ze względu na modę i własne dobre samopoczucie, bywa to także swoisty rytuał, dzięki któremu bohaterki zaspokajają szereg potrzeb towarzyskich i emocjonalnych. Zakupy mogą odegrać funkcję terapeutyczną, kompensującą, relaksującą, ponieważ kobiety mogą w tym czasie odreagować problemy osobiste lub wykorzy-

stać wspólnie spędzony czas na roztrząsanie własnych kłopotów. Często funkcje te łączą się z hedonistyczną przyjemnością dogodzenia sobie bez umiaru i z poczuciem władzy, którą daje możliwość konsumpcji.¹⁹ Kupowanie może być także procesem taktycznym, który ma miejsce wtedy, gdy bohaterki nie mogą bądź nie chcą ulec przyjemności przepłacania za markowe produkty i pozostają przy przyjemności przymierzania ubrań, wypróbowywania kosmetyków, nie kupując ich, lub też nabywają rzeczy z przeceny.

Zakupy rekreacyjne to sprawa problematyczna dla bohaterek; z jednej strony krępuje je fakt, że nie potrafią przewyciężyć tej potrzeby, z drugiej zaś uważają, że na tę przyjemność zasługują, nawet gdy sporo kosztuje. Wprawdzie fabuły zawierają krytykę kupowania bez opamiętania i wyjątkowo wystawnego stylu życia, np. w powieści Weisberger – być może po to, by nieco ostudzić nadmiernie wybujałe apetyty konsumpcyjne czytelniczek. Mimo to nawet jeśli potraktować tego typu przekazy jako rodzaj próby wyłamania się spoza etosu kultury konsumpcyjnej, brzmią one nieprzekonująco w konfrontacji z zachowaniem bohaterek, które przyznają, że przyjemność kupowania przedkładają ponad poczucie finansowego komfortu:

Pomyliłam się myśląc, że kontroluję swoją manię zakupową. Wiedziałam, że ulegnę temu pierwotnemu instynktowi, który powodował świerzbiecie mojej karty Visa w portfelu, gdy szłam potulnie za Grace po uświęconych pasażach Bloomingdale's. Instynktowi zakupów²⁰.

Nazwijcie mnie hipokrytką, jeśli chcecie, ale świadomość dwulicowości przemysłu mody nie uodparnia mnie na jego uroki. Ja także byłam jego ofiarą, pamiętajcie. A Barneys był moim ulubionym miejscem, w którym mogłam ulec pokusom [...]²¹.

Przyjemność osiągnięta poprzez nadmiar, jak również karnawałowy charakter „szaleństwa zakupowego” wydają się tu autorefleksyjne i autoironiczne, ponieważ bohaterki są świadome faktu, iż poprzez pobłażanie swoim pragnieniom oddają się przyjemności „zakazanego owocu”. Czynność nabywania produktu dla przyjemności podważa wartości umiarkowania i oszczędności wpajane im przez matki, a czasem przez zapobiegliwych partnerów. Ponadto może być odbierana jako akt subwersywny, forma chwilowego przeciwstawienia się nadal obowiązującej normie, która każe kobietom być odpowiedzialnymi i zachowawczymi. Taka interpretacja czytelnicza wpisywałaby się w analizę kobiecej konsumpcji Johna Fiske, który inspirując się metaforą de Certeau, postrzega konsumentów jako „oszustów” (*tricksters*). Ponieważ gospodarka kapitalistyczna pozbawia kobiety jakiegokolwiek formy władzy z wyjątkiem konsumpcyjnej, one same czerpią z niej poczucie siły i kontroli nad kontekstem społecznym, w którym żyją oraz nad sposobami odnoszenia się do obowiązującego porządku społecznego.²² Centrum handlowe zamazuje dychotomię prywatne-publiczne, ponieważ pozwala ludziom wyjść z domu i „zająć” przestrzeń niebędącą ich własnością; konsumenci mogą też przekształcać pierwotną funkcję tej przestrze-

ni i „użyć” jej do własnych celów, niekoniecznie związanych z konsumpcją²³. Tak dzieje się w wielu powieściach, których bohaterki czerpią przyjemność z przymierzania lub patrzenia na niezwykle towary i akcesoria, niekoniecznie zaś z ich nabywania.

Choć powieści zdają się umacniać wagę argumentów tych, którzy winią feminizm za jego domniemaną niemoc zaoferowania kobietom przyjaznych im sposobów na zajmowanie przestrzeni bez ograniczeń narzuconych przez zdeterminowane przestrzennie hierarchiczne relacje i normalizujące procedury społeczne, można przyjąć, iż teksty te mimo wszystko zapewniają czytelniczkom poczucie większej kontroli nad ich społecznym usytuowaniem. Powieści funkcjonują w jeszcze jednym wymiarze: kobiecy „podbój przestrzeni” odbywa się także poprzez czytanie i popularyzowanie nurtu *chicklit*, który w odbiorze społecznym stoi wyżej w hierarchii niż tradycyjne „miękkie okładki” i może stanowić dla czytelniczek bardziej reprezentacyjny symbol ich własnej przestrzeni na rynku literatury. Czerpać mogą satysfakcję z faktu upublicznienia i obecności modeli tożsamościowych, w które inwestują emocjonalnie. Jak zauważyła Janice Radway w odniesieniu do czytelniczek romansów, lektura funkcjonowała dla nich jako „milczący, minimalny protest przeciw patriarchalnemu ukonstytuowaniu kobiet” w tym sensie, że umożliwiała im zakreślenie przestrzeni, w obrębie której miały możliwość nadania wagi oraz zaspokojenia pragnień i potrzeb wywołanych ich funkcjonowaniem społecznym²⁴. *Chicklit* potraktować można także jako manifestację obecności czytelniczek i pisarek w przestrzeni – niekoniecznie najbardziej pośledniej – literatury.

Przypisy:

¹ *Chicklit* lub *chick literature* to terminy używane w języku angielskim w odniesieniu do szeregu powieści dla kobiet, które ukazują się od lat dziewięćdziesiątych w Wielkiej Brytanii, a od kilku lat także w Stanach Zjednoczonych (wiele zostało przetłumaczonych na język polski). Ponieważ określenia te należałoby tłumaczyć w sposób opisowy, pozostawione zostały w oryginalnym brzmieniu.

² Należy zaznaczyć, że serie wydawane w Polsce tylko częściowo pokrywają się z tytułami kojarzonymi w świecie jako *chicklit*, między innymi dlatego, że promują także powieści polskie, które mają własną specyfikę i nie są znane w krajach anglojęzycznych, jak również powieści bestsellerowych autorów, którzy z różnych przyczyn nie wpisują się w nurt *chicklit* (np. Frances Mayes, Wei Hui czy William Wharton). W serii „Literatura w spódnicy”, wydawanej od 2004 roku przez Alex Springer Polska i sygnowanej logo miesięcznika „Olivia”, znaleźć można zarówno tytuły zagraniczne, jak i polskie, których autorami są mężczyźni i kobiety (są to m. in. Helen Fielding, Nick Hornby, Maria Nurowska, Janusz Wiśniewski). Pozostałe serie, sygnowane logo miesięcznika „Claudia”, pojawiły się w 2005 roku i zostały wydane przez Gruner+Jahre Polska; „Literatura na obcasach” to seria powieści autorek (od roku 2006 także autorów) polskich, natomiast „Literatura w szpilkach” zawiera powieści autorek spoza Polski, w tym część tytułów wydanych wcześniej przez wydawnictwo Harlequin jako seria „Red Dress Ink”. Najnowsza kolekcja „bestsellerowej literatury kobiecej”, polecana przez tygodnik „Gala”,

to także „Literatura w szpilkach”. Znajdują się w niej autorzy kojarzeni z nurtem *chicklit* i *ladlit* - „męskim” odpowiednikiem *chicklit* (m. in. Mike Gayle i Tony Parsons), ale i tacy jak William Wharton, Jonathan Carroll i Sue Townsend.

³ Barker Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London, Sage 2004, s. 235.

⁴ Giddens Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press 1991, s. 4.

⁵ Shilling Chris, *Social Space, Gender Inequalities and Educational Differentiation*, “British Journal of Sociology of Education” 1991, Vol. 12, No. 1, s. 25.

⁶ Shilling, *Social Space...*, s. 24.

⁷ De Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life*. przeł. na jęz. ang. Steven Rendall, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1984, s. 174.

⁸ De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, s. 173.

⁹ Candace Bushnell, *Sex and the City*, London, Abacus 2002, s. 87. Przekład KS.

¹⁰ Temat ten zgłębiany jest w zbiorze esejów pt. *Reading ‘Sex and the City’*, red. Kim Akass and Janet McCabe, London and New York, I. B. Tauris 2004.

¹¹ Zob. Massey Doreen, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press 1994 oraz feministyczną rekonceptualizację socjologii miejsc publicznych Goffmana autorstwa Carol Gardner, która wskazuje na fakt, iż interakcje publiczne nie są neutralne płciowo, bowiem nakładają na kobiety ograniczenia, których wagę świadomie się umniejsza. Gardner Carol Brooks, *Analysing Gender in Public Places: Rethinking Goffman’s Vision of Everyday Life*, “The American Sociologist” 1989, Spring (1989), ss. 42-56.

¹² De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, XIV, XV. Przekład KS.

¹³ Gardner Carol Brooks, *Analysing Gender in Public Places...*, s. 42.

¹⁴ Shilling, *Social Space...*, s. 26.

¹⁵ Knowles Joanne, *Material Girls: Location and Economics in Chicklit Fiction, Or, How Singletons Finance Their Jimmy Choo Collections*, “Diegesis”, 2004, Vol. 8, s. 37.

¹⁶ Young Iris, *Lived Body vs. Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity*, “Ratio” (new series), Vol. 15 (2002), s. 410-428.

¹⁷ Bauman Zygmunt, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Poznań, Instytut Kultury 1993, ss. 22-24.

¹⁸ Curnyn Linda, *Engaging Men*, Surrey, Harlequin Red Dress Ink 2003, s. 271. Przekład KS.

¹⁹ Fiske John, *Reading the Popular*, London and New York, Routledge 1995, s. 26.

²⁰ Curnyn, *Engaging Men*, s. 94. Przekład KS.

²¹ Rose Sachi, *Slim Chance*, New York, Red Dress Ink 2003, s. 167. Przekład KS.

²² Fiske, *Reading the Popular*, s. 25.

²³ Fiske, *Reading the Popular*, s. 17.

²⁴ Radway Janice, *Interpretive Communities and Variable Literacies*, W: *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, red. Chandra Mukerji i Michael Schudson, Berkeley, University of California Press 1991, s. 481.