

Agnieszka Gawron

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

e-mail: [agnieszka.gawron@uni.lodz.pl](mailto:agnieszka.gawron@uni.lodz.pl)

ORCID: 0000-0001-8891-6563

## Feministyczne topografie miasta – Neapol Eleny Ferrante

W zbiorze pt. *Frantumaglia*, obejmującym listy, eseje i wywiady z lat 1991–2016, autorka *Genialnej przyjaciółki* przywołuje wspomnienie, które jest matrycą sposobu doświadczania miasta w jej twórczości. W tej opowieści 11-letnia bohaterka, łamiąc zakaz matki dotyczący opuszczania okolicy miejsca zamieszkania, razem z siostrą wybiera się na lody w towarzystwie dwóch, zainteresowanych nimi, może nawet zakochanych młodzieńcą miłością chłopców. Jak podkreśla, za tym aktem niesubordynacji szybko idzie następny. Nie wystarcza im wycieczka do kafejki w dole ulicy, przy której mieszkają. Idą dalej, przekraczając granice dzielnicy, aż do Muzeum na Piazza Cavour. Wówczas zaskakuje ich burza, gwałtowna i ulewna, zamieniająca ulice w rwące potoki. W wyobraźni bohaterka widzi zmartwioną matkę, wołającą je z balkonu mieszkania, dlatego bierze siostrę za rękę i biegnie w stronę domu. Chłopcy gdzieś się ulatniają. Dziewczynka ma świadomość, że zbliża się do miejsca, w którym czeka je jedynie kara, jednak przyjemność płynąca z zagubienia w labiryncie miasta, głośno bijące serce, gwałtowność przyrody i emocje towarzyszące sytuacji prowadzą do wyznania:

Po raz pierwszy naprawdę doświadczyłam miasta. Czułam je na plecach i pod stopami, biegło razem z nami, malując otoczenie swoim brudnym oddechem i trąbiąc wściekle. Było mi jednocześnie obce i znane, zamknięte i bezgraniczne, niebezpieczne i ekscytujące. Rozpoznałam je w akcie zagubienia. To wrażenie pozostało ze mną na zawsze. Od tej pory każde miasto istnieje dla mnie o tyle,

o ile porusza krew i zmysły, oślepia, pozwala na odświeżające zagubienie. [...] Miasta ożywają, kiedy doświadczasz ich jako części siebie. W przeciwnym wypadku pozostają topografią bez znaczenia<sup>1</sup>.

Przywołany fragment odsyła do źródłowych doświadczeń, które zdeterminowały sposób, w jaki Ferrante włącza rodzinne miasto do swojej twórczości. W tym szaleńczym biegu przez miasto jest kobieca/ dziewczęca przyjaźń, uczucie i napięcie związane z obecnością chłopców, afektywność, cielesność i niesubordynacja, transgresyjność oraz wybrzmiewający w głowie głos matki, który chciałoby się stłumić. Wiodącym motywem przywołanego wspomnienia jest jednak szczególne doświadczenie błądzenia w labiryncie Neapolu i jego konsekwencje; Ferrante mówi o tym jak o ponownym odzyskaniu zmysłów i zobaczeniu miasta na nowo, przede wszystkim jednak akcentuje umiejętność świadomego zarządzania tym zagubieniem<sup>2</sup>. Bezpośrednim źródłem inspiracji jest dla autorki lektura rozdziału *Tiergarten* Waltera Benjamina z jego książki *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*<sup>3</sup>. Berlin, tak jak u Ferrante Neapol, przedstawiony jest tam jako miejski labirynt, który należy przejść, by nauczyć się z niego wychodzić, tak jak robią to dzieci w bajkowym lesie. Nasz pierwszy prawdziwy labirynt – podkreśla autorka – jest miejskim labiryntem dziecka poznającego miasto<sup>4</sup>, doświadczającego inicjalnych zauroczeń i przeciwności losu; dziecka, które widzi je w całej złożoności i naiwnej ciekawości, i które, jak w przywołanym wyżej fragmencie, jest wpisane w miejską przestrzeń wręcz symbiotycznie. W innym miejscu, pisząc o Neapolu, Benjamin wielokrotnie używa określeń „porosity” lub „porous”. Definiują one nie tylko dyfuzyjną materialność<sup>5</sup> i architekturę miasta<sup>6</sup>, ale akcentują także typowe dla niego zacieranie granic pomiędzy życiem prywatnym i publicznym, pracą i odpoczynkiem, jednostką

---

<sup>1</sup> E. Ferrante, *Frantumaglia. A Writer's Journey*, Nowy Jork 2016, z włoskiego przeł. A. Goldstein, s. 141–142. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie na język polski mojego autorstwa. W artykule korzystam z angielskich przekładów prozy Ferrante, jeśli brakuje polskiej wersji wybranego tekstu.

<sup>2</sup> W ten sposób akcentuje także rolę mitycznej Ariadny w swojej twórczości; tamże, s. 142.

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 17–25.

<sup>4</sup> E. Ferrante, *Frantumaglia*, s. 144.

<sup>5</sup> Neapol zbudowano głównie z żółtawego, lekkiego i przepuszczalnego tufu wulkanicznego, powstałego z materiału wyrzucanego na ląd przez Wezuwiusz.

<sup>6</sup> Architektoniczna „porowatość” miasta, zdaniem Benjamina, związana jest także z jego bytowym statusem, który można by określić jako „stan ciągłego niedomknięcia”. Często trudno bowiem ocenić – tłumaczył autor – czy jakiś budynek jest jeszcze w trakcie prac, czy jego stan jest już efektem popadnięcia w ruinę. Przyczyny tej sytuacji nie należy upatrywać jedynie w lenistwie południowych artystów, ale raczej ich pasji do improwizacji, w efekcie której chroni

i wspólnotą<sup>7</sup>. „Porowatość” to w ujęciu Benjamin esencja neapolitańskości, a Ferrante patrzy na to miasto z Benjaminowską wrażliwością. Jej Neapol to przestrzeń dyfuzyjna i liminalna, niestabilna ontologicznie i metaforycznie, labiryntowa i tajemnicza, nieustannie zacierająca swoje granice czasowo-przestrzenne. To miasto, które, jak sama przyznaje, „nie jest zwykłym miejscem – to przedłużenie ciała, matryca percepcji, przedmiot odniesienia dla każdego doświadczenia”<sup>8</sup>. Neapol nie bywa tłem w jej powieściach, zawsze zostaje uwewnętrzniony, oglądany przez podmiotowy filtr: świadomości, emocji, zdarzeń, cielesnych doświadczeń i relacji międzyludzkich, ale także licznych kulturowych i historycznych implikacji. Każda z powieści aktywuje bowiem liczne interteksty, które pozwalają zobaczyć Neapol jako wyobrażeniowy konstrukt wyłaniający się z eklektycznej i dialogicznej sieci mitów i realnego świata, nowoczesności i prehistorii, faktów i wyobrażeń. Ulice i pamięć, przestrzeń miasta i tekstu, miejski krajobraz i praca twórcza są w jej powieściach nierozzerwalnie splecione<sup>9</sup>. Podstawę tej narracyjnej strategii stanowi gest przepisywania miasta z perspektywy kobiecej wrażliwości i pamięci.

## Topografie pamięci

Neapol pozostaje bohaterem twórczości Ferrante już od debiutanckiej *Obsesyjnej miłości* z 1992 roku. Delia, protagonistka powieści, wraca z Bolonii do Neapolu na wieść o śmierci swojej matki, której ciało wyłowiono z morza w okolicach Minturo. Bohaterka bardzo precyzyjnie odwzorowuje topografię miasta, po którym wędruje, by odkryć tajemnicę ostatnich dni i śmierci Amalii. W tej miejskiej opowieści Neapol przybiera postać topograficznej narracji o przeszłości Delii, jej dzieciństwie wpisanym w miejską tkanę. Akt chodzenia, uruchamiając przeszłość, staje się tym samym synonimem opowiadania i przypominania, a w konsekwencji – odzyskiwania głosu. By wyjaśnić rodzinną tajemnicę, Delia musi zmapować Neapol własnej matki, nazwać ulice i miejsca przeszłości. Trasa, którą przemierza, staje się ruchomym, przestrzennym świadectwem przemocy, której doświadczała

---

się daną przestrzeń uwzględniając jej możliwości rozwoju. Za: W. Benjamin, A. Lacis, *Neapol*, przeł. I. Kania, „Znak” nr 784, 09/2020, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/walter-benjamin-neapol/> [dostęp: 08.01.2022].

<sup>7</sup> Podobnie jak między wnętrzem i zewnątrzem, przeszłością i teraźniejszością, górą i dołem – co wykażę dalej w interpretacji. Tamże.

<sup>8</sup> E. Ferrante, *Frantumaglia*, s. 65.

<sup>9</sup> Zob. S. Milkova, *Elena Ferrante as a World Literature*, Nowy Jork 2021, s. 133.

matka, i która nieustannie przenika do teraźniejszości. Atmosferę tej podróży Delii po mieście, które teraz także ją paraliżuje swoją brutalnością i opresywnością, buduje tytułowa „obsesyjna miłość” (*l'amore molesto*)<sup>10</sup>, typowa dla neapolitańskiej kultury macyzmu, opartej na skrajnościach, przemocy i teatralizacji życia rodzinnego. Idąc śladami matki, Delia odkrywa jednocześnie wyparte traumy własnego dzieciństwa. Po śmierci Amalii bohaterka jest w miejscu, w którym – jak podkreśla Ferrante tłumacząc perypatetyczność monologu Delii – musi w końcu opowiedzieć sobie historię, uwikłaną w konkretne przestrzenie i w dialektalne głosy tego miasta. „Ta kobieta wchodzi do neapolitańskiego labiryntu, by [te głosy] wychwycić, uporządkować, zaaranżować przestrzeń i czas, wreszcie wypowiedzieć na głos swoją własną historię”<sup>11</sup>. Aby wyeksponować symbiotyczność neapolitańskich przestrzeni i doświadczenia bohaterek, Ferrante wykorzystuje topos labiryntu i symboliczną semantykę ruchu: góra–dół: „Bardzo możliwe, że tamtego dnia, w neapolitańskiej burzy, myślałam o Ariadne, i że myślałam o niej również wiele lat później, opisując Delię, która, wędrując po mieście, gubi się w swoim dzieciństwie”<sup>12</sup>. Delia-Ariadne musi najpierw odzyskać orientację, a następnie znaleźć drogę wyjścia z labiryntu przeszłości, tajemnic i emocji. Dlatego dorosła bohaterka podąża za nicią splecioną z doświadczeń matki i wspomnień własnego dzieciństwa. Jego labiryntowość, z nieodłączną „Bestią czającą się w ukryciu”<sup>13</sup> rozgrywa się w przestrzeniach miasta, które stanowi emocjonalno-przestrzenne tło tych wydarzeń. W *Obsesyjnej miłości*, „Bestia” jest hybrydycznym konglomeratem wszystkich napastujących kobiety męskich spojrzeń i ciał, teraźniejszych i tych z przeszłości. Ich emblematem jest w powieści klan Cassertów – od dziadka molestującego pięcioletnią Delię, przez syna napastującego Amalię, kończąc na Antoniu, wnuku, uwodzącym dorosłą już bohaterkę.

Już w pierwszej powieści Ferrante w szczególny sposób akcentuje geograficzne właściwości Neapolu, szczególnie jego wertykalność. Delia podróżuje po mieście głównie w układzie góra–dół, zarówno w znaczeniu do-

---

<sup>10</sup> Pierwotna wersja tytułu, *rivale molesto*, powstała poprzez nawiązanie Ferrante do eseju Freuda *Female Sexuality*, w którym postać ojca w preedypalnej fazie rozwoju dziewczynki określana jest jako *troublesome rival* (wł. *rivale molesto*). Ostatecznie autorka zdecydowała się zamienić tę „freudowską” wersję na *l'amore molesto*, by, oprócz opresywności patriarchalnej kultury, zaakcentować także zawłaszczający charakter relacji matka–córka, szczególnie abiektałny wymiar macierzyństwa (matka jako przedmiot awersji i pożądania). Zob. E. Ferrante, *Frantumaglia*, s. 122–123.

<sup>11</sup> Tamże, s. 66.

<sup>12</sup> Tamże, s. 144.

<sup>13</sup> Tamże, s. 146.

słownym, jak i symbolicznym. Autorka zaznacza, że zależało jej, by jakoś podkreślić to „zejście w dół”, motyw dość słabo wyeksponowany w planie powieści<sup>14</sup>. Dlatego protagonistka przemierza Neapol – autobusem, kolejką linową, metrem i piechotą – wchodząc coraz dalej w rejony dawnego sąsiedztwa, i jednocześnie trudnej przeszłości. Krok po kroku wkracza w ten sposób do podziemi, w zaświaty symbolizowane w tej historii przez miejski tunel oraz ciemne korytarze i piwnice. W ten sposób buduje wyobrażenie miasta, które przestajemy kojarzyć jedynie z antycznym Neapolis, a zaczynamy z miejscem, które w grecko-rzymskim imaginariu traktowane jest jako wejście do Hadesu<sup>15</sup>. Schodząc do niskich i wąskich piwnic kolonialnego sklepu starego Caserty, Delia symbolicznie eksploruje także rejony własnej podświadomości<sup>16</sup>. Dzięki temu uzyskuje dostęp do tajemnicy dzieciństwa, która okazuje się kontaminacją jej własnej krzywdy i seksualnych opresji doznanych przez matkę w przestrzeni miasta. Neapol jest w tym ujęciu niejako przestrzenią „pomiędzy”: zewnątrz i wewnątrz, górą i dołem, nieświadomością i świadomością, przeszłością i teraźniejszością. Delia przemierza tę liminalną krainę, idąc za wskazówkami własnej matki-krawcowej<sup>17</sup> – od mieszkania Amalii w starej dzielnicy Neapolu, do Spaccavento – nadmorskiej miejscowości, w której wyłowiono z morza ciało. To podróż, która prowadzi do prawdy, a przez to pozwala jej pogodzić się z matką (w sobie) i zaakcepto-

<sup>14</sup> Zob. Tamże, s. 33.

<sup>15</sup> Zob. choćby księgę VI *Eneidy*, w której identyfikacja nazw miejscowych (jak np. Przylądek Misenński czy Velia, gr. Elea, leżąca na południe od Zatoki Neapolitańskiej), pozwala powiązać wejście Eneasza do Hadesu z okolicami stolicy Kampanii. Zob. Wergiliusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, Wrocław 1981.

<sup>16</sup> W tej scenie Ferrante wyraźnie inspirowała się Bachelardowską koncepcją domu wertykalnego, zgodnie z którą zejście do piwnicy jest tożsame z wejściem w głąb naszej psychiki i pamięci, z dotarciem do kształtujących nas doświadczeń pierwotnych. Wyraźnie wybrzmiewają tu także związki Bachelarda z Jungiem, dla którego: „myślenie obrazowe jest [...] związane z poszukiwaniem w obrazie świata zewnętrznego jak najpełniejszego wyrazu dla ruchu procesu nieświadomego i w ogóle ludzkiej zdolności uświadomienia sobie czegoś” [cyt. za: I. Błocian, *Jung i Bachelard: problem wyobraźni i mitu*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1, s. 96]. Zob. też: G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, w: tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975 oraz G. Bachelard, *The House. From Cellar to Garret. The Significance of the Hut*, w: tegoż, *The Poetics of Space*, z franc. przeł. M. Jolas, 1994.

<sup>17</sup> Figura matki-krawcowej, jeden z charakterystycznych motywów prozy Ferrante, to postać utkana z neapolitańskiej przeszłości, ważne ogniwo tożsamościowej pracy, a jednocześnie jedno ze źródeł matczynej genealogii literackiej. Historia Amalii i Delii jest kontaminacją mitu o Demeter i Persefonie oraz labiryntu, z którego Tezeusz wychodzi dzięki nici Ariadne. Ferrante przepisuje ten mit – nić, która pozwala Delii-Ariadne wyjść z labiryntu przeszłości i przemocy zostaje jej podarowana przez matkę-krawcową. Utożsamienie Delii z matką w końcowej scenie jest symbolicznym oddaniem głosu matce oraz aktem przekształcenia traumy w sztukę, jak robiły to Filomela i Arachne.

wać swoją neapolitańską tożsamość. Symbolicznym wyrazem tej akceptacji jest ostatnia scena powieści, w której Delia rysuje podwójny portret siebie jako własnej matki, akcentując tym samym wspólnotę doświadczeń i podmiotową przemianę. Pojednanie matki z córką jest jak pojednanie Delii z neapolitańską tożsamością – nieprzyjemne i konfrontacyjne, ale konieczne do odbudowania własnego „ja”. Amalia to – jak pisze Ferrante – *matka-Neapol*, gnębiona, więziona, ścigana i upokarzana, a jednak obdarzona niezwykłą zdolnością przetrwania<sup>18</sup>. Przez symbiotyczność neapolitańskości i matczyności autorka akcentuje właściwości tego miasta jako polisemicznego tekstu, w którym narracja osadzona jest w miejskiej przestrzeni i jednocześnie jest przez nią generowana. Tę dyfuzyjność Neapolu idealnie oddaje fragment dotyczący pogrzebu matki:

Orszak żałobny kierował się w stronę Piazza Carlo III. Żółtawa fasada przytułku dla ubogich z trudem stawiała opór napierającej na niego Rione Incis, Drogi zapisane w pamięci topograficznej mieszały się ze sobą jak musujący napój, który po wstrząśnięciu zaczyna buzować pianą. Czułam, jak miasto zalane szarym i zapyłonym światłem topi się z gorąca, i powtarzałam w myślach historie z okresu dzieciństwa i dojrzewania, które pchały mnie do wałęsania się po via Veterinaria aż do ogrodu botanicznego albo po wiecznie wilgotnym, pokrytym zgniłymi warzywami targowym bruku przy Sant'Antonio Abate. Miałam nieodparte wrażenie, jakby moja matka zabierała ze sobą nie tylko miejsca, ale nawet nazwy ulic<sup>19</sup>.

Po dosłownym i symbolicznym przebyciu tunelu metra i podziemnego przejazdu pod torami oddzielających miasto od dzielnicy, Delia uzyskuje nowe spojrzenie na neapolitańskie *rione*<sup>20</sup>. Znajomość miejsca i możliwość utożsamienia się z nim daje jej siłę, dzięki której uzyskuje kontrolę nad przestrzenią, a tym samym przeszłością wpisaną w topografię miasta. Z każdym krokiem w stronę dawnej dzielnicy z pasywnej ofiary zmienia się w wojowniczkę zdolną do rekonstrukcji matczynej i własnej historii:

Gdy zanurzałam się w czeluści pod Piazza Cavour, miotana ciepłymi podmuchami, które wprawiały w drgania metalowe ściany i mieszały czerwień oraz granat ruchomych schodów, wyobraziłam sobie, że jestem jedną z neapolitańskich kart: ósemka mieczy, kobieta spokojna i uzbrojona, która kroczy gotowa na starcie [...]21.

<sup>18</sup> Zob. E. Ferrante, *Frantumaglia*, s. 67.

<sup>19</sup> E. Ferrante, *Obsesyjna miłość*, przeł. L. Rodziewicz-Doktór, Katowice 2018, s. 16.

<sup>20</sup> Określenie dzielnicy, najbliższego sąsiedztwa.

<sup>21</sup> E. Ferrante, *Obsesyjna miłość*, s. 160.

## Topografie porzucenia – miasta bez miłości

W swojej drugiej powieści, *Czasie porzucenia* (2002), Ferrante ponownie wprowadza bohaterkę, dla której mapowanie miasta jest tożsame z pracą pamięci i odzyskiwaniem tożsamości. Olga, podobnie jak Delia Neapol, kompulsywnie przemierza Turyn, by i w nim odnaleźć ślady swojej neapolitańskiej przeszłości – a zwłaszcza ślady porzuconych i zdradzonych kobiet. Neapol rezonuje w jej wspomnieniach i emocjach, tworząc rodzaj czasoprzestrzennego pomostu między przeszłością a teraźniejszością, dzięki któremu bohaterka na nowo próbuje odnaleźć siebie.

Turyn i Neapol funkcjonują w powieści jako skrajne przeciwieństwa, zarówno pod względem kulturowym, jak i geograficznym. Pierwsze to miasto bogatej północy, nowoczesnej i zurbanizowanej; drugie, synonim południa, jego biedy i zacofania. W historii Olgi, wykształconej, ambitnej mężatki, która podróżuje po świecie wraz z robiącym karierę mężem, odkłada na bok swoje pisarskie ambicje, by w efekcie zostać porzuconą wraz z dwójką dzieci dla nastoletniej kochanki męża, Neapol i Turyn stają się jednością, uosabiając jeden z najważniejszych motywów prozy Ferrante, czyli ideę „miasta bez miłości”. Jeśli przyjmiemy, że poetyka projektowanej przez autorkę topografii realizuje się w ścisłym związku miasta z psychiką i cielesnością bohaterek, a zatem pamięć, emocje i zranienia mapowane są w miejską przestrzeń, i odwrotnie, to utrata miłości zaburza orientację i doświadczanie miasta, ponownie zmieniając je w miejski labirynt. Ferrante wykorzystuje tu nie tylko wspomniany wcześniej motyw, ale nawiązuje także do postaci Dydony z *Eneidy* Wergiliusza, która stała się inspiracją dla postaci głównej bohaterki:

ponowna lektura Wergiliusza pomogła mi napisać historię Olgi, wtedy też przekonałam się do Dydony pod każdym względem. [...] jednak tym, co wywarło na mnie największe wrażenie był sposób, w jaki Wergiliusz wykorzystał miasto. Kartagina nie jest tłem ani krajobrazem dla ludzi i ich emocji. Jest czymś, czego jeszcze nie widzimy, materiałem, który właśnie jest obrabiany, kamieniem, który eksplodował w poprzek czasu, dzięki napięciu spajającym dwie postaci. [...] Jeśli miłość między Eneaszem a Dydoną byłaby spełniona, Kartagina czerpałaby z tego siłę... [...]. Ale Eneasza porzuca Dydonę, i wtedy szczęśliwa kobieta zamienia się w ślepą furie [...], a Kartagina, używając słów umierającej Dido, nagle zmienia się w miasto nienawiści i zemsty [...]. To efekt zagubienia w miejskim labiryncie, bez sztuki, bez nici<sup>22</sup>.

W *Czasie porzucenia* Turyn i Neapol to, podobnie jak Wergiliańska Kartagina, miasta bez miłości pozbawione pomocnej nici Ariadne, dlatego stają się dla bohaterek pułapką lub więzieniem, prowadząc do dezorientacji, a czasem

<sup>22</sup> E. Ferrante, *Frantumaglia*, s. 149–150.

– jak w przypadku Dido – do samobójstwa. Odrzucona Olga dołącza tym samym do mitologicznej i literackiej genealogii porzuconych kobiet zaludniającej teksty Ferrante oraz do nawiedzających je postaci – od Ariadne, przez Medę i Dydonę, aż do bohaterek *Anny Kareniny* Tołstoja i nowel Simone de Beauvoir<sup>23</sup>. W przypadku Olgi, zdrada i porzucenie zostają rozpisane w topografii miejskiej niejako podwójnie: w porządku współczesnego Turynu i w chaotycznych krajobrazach neapolitańskiej przeszłości. Przestrzeń Turynu odbierana jest przez pogrążoną w bólu bohaterkę jako agresywna i dominująca, będąca manifestacją wielowiekowej męskiej siły. To, jak mówi – miasto „odlane ze stali”<sup>24</sup>, opanowane przez męską wyobraźnię i jej symbole obecne w miejskiej topografii, która wydaje się równie tłamsząca i destruktywna, co zdrada męża. Olga czuje się w nim jak mitologiczne bohaterki – jest obca, i jest wygnańcem; podobnie jak one odrzuca przeszłość i podąża za ukochanym, budując swoją tożsamość na miłości, która okazuje się zawodna. Nierozzerwalny związek pomiędzy płcią a miejscem, cecha tak typowa dla twórczości Ferrante, tutaj ujawnia się w próbach przekroczenia przez Olę patriarchalnych struktur i wartości zapisanych w miejskiej topografii Turynu. Ferrante właściwie w większości swoich powieści mówi bardzo wyraźnie – miasta nie należą do kobiet, nawet jeśli są ich rodzinnym miejscem<sup>25</sup>. Turyn, podobnie zresztą jak Neapol, pomimo swojej nowoczesności, okazuje się przestrzenią, która uczestniczy w patrylinearnej, androcentrycznej oraz cyklicznej transmisji władzy, historii i wytwarzanych przez nie dyskursów: poczynając od bohaterów i generałów (Pietro Micca, Ferdynard de Savoy), przez zdradzającego męża i nieobecnego ojca (Mario), aż do syna (Gianni), który marzy o heroicznej sławie zapisanej w pomnikach, nazwach ulic, placów i skwerów Turynu:

Raz pokłóciliśmy się właśnie na skwerze przy muzeum artylerii, pod zielonkawym pomnikiem Pietra Miccy z toporem i lontem. Niewiele wiedziałam o zabitych bohaterach, o historiach buchających ogniem i krwią.

– Nie umiesz opowiadać – stwierdził syn. –Niczego nie pamiętasz.

– To poproś ojca – odparłam.

I zaczęłam krzyczeć, że skoro ich zdaniem jestem do niczego, to niech idą do tatusia, czeka tam na nich nowa mama, na pewno rodem z Turynu, założę się, że wie wszystko o Pietrze Miccy i o swoim mieście pełnym królów

<sup>23</sup> W momencie kryzysu Olga przywołuje czytaną w młodości głośną książkę Beauvoir *La femme rompue* (1. wyd. 1967). Ta lektura wzbudziła wtedy w bohaterce niesmak i poczucie niezrozumienia, natomiast jej obecna sytuacja zmusiła ją do zrewidowania oceny postępowania bohaterek Beauvoir. Zob. E. Ferrante, *Czas porzucenia*, przeł. L. Rodziewicz-Doktór, Katowice 2020, 24–26 i 84.

<sup>24</sup> Tamże, s. 7.

<sup>25</sup> Zob. E. Ferrante, *Frantumaglia*, s. 147.



i księżniczek, ludzi zarozumiałych i nieczułych jak roboty. Wrzeszczałam bez opamiętania. Gianni i Ilaria kochali Turyn, chłopiec znał jego historię i topografię. Ojciec często pozwalał mu się bawić pod pomnikiem na via Meucci, lubili ten posąg z brązu – co za głupota, żeby stawiać rzeźby królów i generałów na ulicach. Gianni marzył, że będzie kiedyś jak Ferdynand Sabaudzki w bitwie pod Novarą, który z podniesioną szablą zeskoczył z dogorywającego konia i rzucił się w wir walki. Chciałam zranić swoje dzieci, zwłaszcza Gianniego, bo mówił już z piemonckim akcentem. Mario też udawał tubylca i zgrabnie unikał neapolitańskiej śpiewności. Nie mogłam znieść zuchwałości Gianniego i tego, że rośnie na głupiego, butnego i brutalnego faceta, który pragnie przelewać własną i cudzą krew w bezdusznej walce<sup>26</sup>.

Fantazje związane z opuszczeniem dzieci, które Olga snuje tuż po opisanym wyżej wybuchu, stają się jednocześnie fantazjami o ucieczce przed utrwalaniem fizycznej i dyskursywnej genealogii męskiego panowania nad miastem i potrzebie zbudowania własnej autonomicznej tożsamości. Co więcej, autorka notuje, że wśród licznych pomników wpisanych w miejską tkankę nie ma żadnego, który rozślawiałby kobiecą postać historyczną. Bohaterka czuje się bezsilna wobec turyńskich opowieści męża i syna, którzy – posługując się słownikiem męskiej władzy i opresji – wykluczają ją z udziału w doświadczeniu miasta. Jest to dla niej szczególnie bolesne i destruktywne, ponieważ po odejściu męża również przestrzeń domowa zmienia swoje właściwości. Apartament w Turynie, który był symbolem jej statusu jako matki i żony stał się przestrzenią obcą, dezorientującą i pełną pułapek. Kulminacyjna scena, w której Olga, jej chore dzieci i umierający pies stają się więźniami we własnym domu pełni rolę przestrzennej metafory obrazującej zamknięcie kobiet w przestrzeni domowej oraz w sieci patriarchalnych dyskursów i powinności (w tym reakcji na porzucenie). Olga otwiera drzwi do mieszkania dopiero, kiedy uwalnia się od obsesyjnych myśli o zdradzającym mężu. Impulsem, bez którego wyjście z „klatki opuszczenia” nie byłoby możliwe, okazuje się pulsująca w Oldze neapolitańska przeszłość, która nawiedza ją pod postacią kobiety zapamiętanej z dzieciństwa, tzw. *poverelli*. Ta zwana przez wszystkich „bidulką” neapolitańska matka i żona, nie mogąc znieść zdrady ze strony męża, popełnia samobójstwo w wodach Capo Miseno, na których bohater *Eneidy* toczył walkę z Trytonem. Kolejne – tak subtelne, że wydawałoby się wręcz niemożliwe do wychwycenia – przywołanie tego intertekstu obliuguje do zwrócenia uwagi na sposób i rolę, jaką pełni on w *Czasie porzucenia*. W opowieści Ferrante, ta budząca wstręt u małej dziewczynki porzucona kobieta, wraca jako duch przeszłości i dając boha-

<sup>26</sup> E. Ferrante, *Czas porzucenia*, s. 95–96.

terce siłę zakotwiczenia sprawia, że porzucenie przestaje być doświadczeniem pasywnym. Tym samym autorka nadaje dwuznaczny sens Wergiliańskiej frazie, przywołanej przez Lilę w *Genialnej przyjaciółce*: „Bez miłości jałowe staje się nie tylko życie człowieka, ale i życie miasta”<sup>27</sup>. Autorka zmienia wymowę tego cytatu, bo tym razem Olga przekierowuje miłość ku samej sobie i dzięki temu udaje jej się przeformułować swoje związki ze światem (i miastem). A zatem *poverella*, która pierwotnie jest dla Olgi negatywnym wzorcem archaicznej, słabej, podporządkowanej kobiecości, zostaje przez Ferrante zreinterpretowana. Zafascynowana postacią Dydony i jej symbiotycznymi związkami z miastem, Ferrante przepisuje wątek kobiety-miasta bez miłości, kładąc akcent na sprawczość i siłę bohaterek mitycznych opowieści. Miejsce Dydony (Ariadne, Medei, Olgi, Meliny...)-bidulki zajmuje Dydona królowa i założycielka Kartaginy, pojawiająca się w jej powieściach w wielu odstonach jako *dux femina facti*<sup>28</sup> – kobieta przywódczyni i wędrowniczka<sup>29</sup>. Figura *poverelli* jest zatem ogniwem wielowymiarowo spajającym terażniejszość z przeszłością, ale także Turyn z Neapolem. Im bardziej Olga pogrąża się w żalu po stracie męża, tym bardziej przypomina neapolitańską bidulkę, a jej nowa tożsamość budowana jest, przynajmniej przejściowo, na kontraście wobec chłodu i opanowania charakterystycznego dla Turynu – miasta z metalu i brązu. Neapol, z jego historyczną irracjonalnością i przestrzennoczasową „porowatością” ostatecznie infekuje racjonalność i wzniosłość Turynu w momencie, gdy Olga traci kontrolę nad swoim życiem, prowokacyjnie przekracza granicę między sferą publiczną i prywatną, a jej zachowanie i język stają się obsceniczne i dialektalne. Kiedy kompulsywnie przemierza ulice miasta w poszukiwaniu nowego lokum męża i jego kochanki, na via Alessandria opiera się o ścianę kamienicy z wrytą w kamieniu nazwą „Przedszkole Księcia Neapolu”:

Oto gdzie się znalazłam: w mojej głowie huczał południowy akcent, utknęłam w szponach odległych miast: z jednej strony błękitna tafla morza, z drugiej białe połacie Alp. Trzydzieści lat temu bidulka z piazza Mazzini opierała się tak jak ja teraz o ścianę, o mur, gdy z rozpaczyny brakowało jej tchu w piersiach. Tak jak jej, tak i mnie teraz niedostępne było pocieszenie, jakie dają bunt i zemsta<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> E. Ferrante, *Genialna przyjaciółka*, przeł. A. Pawłowska-Zampino, Katowice 2018, s. 218–219.

<sup>28</sup> Zob. *Frantumaglia*, s. 147.

<sup>29</sup> Z racji wykształcenia i zawodu taką postacią bez wątpienia staje się Lenu, ale, w sposób mniej oczywisty, także Lina, która projektuje pierwszą parę butów Cerullo – symbol prosperity i wyjścia w świat. Choć buty zostają przejęte przez mężczyzn, a Lina właściwie nigdy nie opuszcza okolic Neapolu, wyobrażeniowo i tak podróżuje, czego wyrazem są jej badania nad topografią i historią Neapolu, opisane przez Ferrante w ostatnim tomie tetralogii.

<sup>30</sup> E. Ferrante, *Czas porzucenia*, s. 66.

W ten sposób w świadomości Olgi Turyn i Neapol stają się jednością: archaiczna, labiryntowa przeszłość Neapolu łączy się z nowoczesną topografią północnego miasta, dzięki czemu bohaterka odzyskuje orientację w przestrzeni, ale też zdolność do autodiagnozy własnej sytuacji. Konsekwentnie, punkt zwrotny narracji również pozostaje symbiotycznie związany z topografią miasta. Na via Pietro Micca, ulicy ulubionego bohatera Giannięgo, Olga odkrywa tożsamość młodej kochanki męża, po czym całą swoją złość i siłę, do tej pory tłumioną i utożsamianą z męskością, kieruje na męża. Zachowuje się dokładnie tak, jak neapolitańczycy wobec swoich żon i córek – publicznie, na środku ulicy, z furią szarpie i okłada Maria razami, korzystając z rozbawienia przechodniów. Jej wybuch jest typową manifestacją karnawałowej neapolitańskości<sup>31</sup>: „Kobieta bez problemu może zabić na środku ulicy, pośród tłumów, łatwiej niż mężczyzna. Jej brutalność jest traktowana jako zabawa, parodia, niewłaściwe i nieco śmieszne wykorzystana męska determinacja w zadawaniu bólu”<sup>32</sup>. Poprzez uzurpację męskiej roli, udaje jej się odwrócić mechanizm opresji i poczuć wyzwalającą sprawczość. Dopełnienie panowania nad miastem, w które wpisana jest zdrada męża, dokonuje się dopiero, gdy bohaterce, symbolicznie ale i całkiem dosłownie, udaje się uwolnić od ciężaru, jaki niesie ze sobą androcentryczność Turynu. Kiedy w trakcie spaceru z psem czuje, że jej świadomość, język, a nawet poczucie społecznego porządku rozmywają się, a miasto wręcz dosłownie napiera i odwzorowuje się na jej ciele, oznacza teren swoimi fekaliami:

czułam się przytłoczona, stałam z otoczeniem twarzą w twarz. Przez chwilę odniosłam nawet wrażenie, że zamiast koszuli nocnej mam na sobie długą peleyrynę, na której wymalowano roślinność parku Valentino, alejki, most Principessa Isabella, rzekę, kamienicę, w której mieszkam, a nawet wilczura. Dlatego jestem taka ciężka i napuchnięta. Wstałam, mruknęłam coś ze skrzepowaniem, ledwo znosiłam ból brzucha i pełny pęcherz. [...] podkasałam koszulę, kucnęłam za drzewem, wysikałam się i zesrałam. Byłam taka zmęczona, taka zmęczona<sup>33</sup>.

Wcześniej w czasie wycieczek z dziećmi przez miasto Olga ze zdziwieniem co rusz odkrywała, że jego struktura i organizacja bierze udział w budowaniu upłciowionej, w tym przypadku męskiej, cielesności<sup>34</sup>. Kiedy w upalne

<sup>31</sup> Zob. W. Benjamin, A. Laci, *Neapol*.

<sup>32</sup> E. Ferrante, *Czas porzucenia*, s. 106.

<sup>33</sup> Tamże, s. 146.

<sup>34</sup> Zob. E. Grosz, *Bodies-Cities, w: Feminist Theory and the Body. A Reader*, red. J. Price, M. Shil-drick, Edinburgh 1999, s. 381–387.

dni podróżowała po nim z córką w poszukiwaniu wody, jej uwagę przyciągnął fakt, że choć znaleźć fontannę z wodą do picia (*fontanella*) wcale nie jest łatwo, to miasto w nadmiarze oferuje im uliczne pisuary (*urinale*), zbudowane, by zaspokajać wyłącznie męskie potrzeby. W przestrzennym układzie miasta kobieca cielesność mapowana jest zatem jako drugorzędna i podporządkowana. W swoim skatologicznym geście Olga uwalnia się od tego układu, oznaczając miasto jako swoje<sup>35</sup>, a jednocześnie „wydalając” z siebie przestrzeń (Neapolu i Turynu) wpisaną w jej ciało wraz z całą bolesną doświadczoną tam przeszłością. Gdy decyduje się odzyskać swoje „ja”, pogrzebane w nieudanym małżeństwie i bezgranicznym poświęceniu dzieciom, doświadcza tej samej wizji, którą w *Obsesyjnej miłości* Ferrante obdarza Delię. To wizja kobiety, która odrzuca archaiczną podporządkowaną kobiecość, przestaje utożsamiać się z bidulką i staje się ucieleśnieniem Wergiliańskiej wersji *dux femina facti*:

Nie jestem kobietą, która rozleci się pod ciosami porzucenia i samotności, rozklei do szaleństwa, na śmierć. Odprysło ode mnie tylko kilka kawałków, poza tym mam się dobrze. Jestem cała i cała zostanę. Oddam każdemu, kto mnie skrzywdzi. Jestem jak ósemka mieczy, jak osa gotowa żądlić, jak czarna żmija. Jestem jak niezniszczalne stworzenie, które przechodzi przez ogień i nie doznaje poparzeń. [...] pogrzebałam gdzieś nawet porzuconą żonę z mojego neapolitańskiego dzieciństwa, moje serce przestało bić w jej piersi, nasze ciała się rozstały. Bidulka zamieniła się w starą fotografię, skostniała i bezkrwistą przeszłość<sup>36</sup>.

### Gettoizacja, *smarginatura* i praca twórcza – wokół tetralogii neapolitańskiej

Na jedno z najczęściej powracających pytań o konsekwentne osadzenie swojej twórczości w przestrzeniach Neapolu Ferrante odpowiada:

Pisać można w każdym miejscu, ważne jest by dokładnie je poznać, bo inaczej ryzykujesz powierzchowność. Byłam w wielu ciekawych miastach i z tych podróży przywiozłam setki stron notatek. Mogłabym napisać o Kopenhadze, o której wiem bardzo wiele, czy o Turynie, który kocham. Jednak choć moja wiedza na ich temat jest duża, to nadal są to miejsca, które do mnie nie należą, a jeśli o nich piszę, to w jakimś sensie zawsze je sobie przywłaszczam. Z Neapolem jest inaczej, on jest częścią mnie, i odwrotnie. Widoku na Neapol nie muszę

<sup>35</sup> Ten gest, podobne jak uliczną bójkę, można także czytać jako subwersywną próbę odwrócenia tzw. właściwych kobiecych zachowań.

<sup>36</sup> E. Ferrante, *Czas porzucenia*, s. 112, 284.

szukać w wyobraźni, mam go w głowie od urodzenia. A jednak wracam do tego miasta raz za razem, by zobaczyć je w kolejnych odstępach, ale przy okazji zobaczyć też siebie, za każdym razem coraz wyraźniej. [...] To właśnie w innych miejscach, w kontaktach z innymi ludźmi odkryłam, że to właśnie w Neapolu zaczęłam kiedyś nieśmiało używać zaimka „ja”<sup>37</sup>.

Przywołuję ten fragment, ponieważ bardzo wyraźnie pokazuje on, że Neapol funkcjonuje w tetralogii wielopoziomowo. Konsekwentnie związany jest z jednostkową pracą pamięci i problematyką tożsamościową – w tym przypadku piszącej Lenu i jej „genialnej” przyjaciółki Liny. Jednak tutaj przestaje być jedynie inspiracją dla powieści formacyjnych, pisanych z perspektywy kobiecego podmiotu, jak miało to miejsce we wczesnej twórczości. W tetralogii Neapol ma najwyraźniej charakter narracjotwórczy, generuje opowieść, która staje się, czasami dość przewrotnie, *Bildungsroman* miasta i wpiśanego w nie epickiego wspólnotowego doświadczenia całego powojennego pokolenia. Pisarka, nawiązując do estetycznej tradycji wielkiego realizmu, nie buduje jednak świata, w którym możemy się przejrzeć jak w lustrze. Jej narracja pełna jest dziur, ambiwalencji i niedopowiedzeń, a jednocześnie, dzięki tej podmiotowej, kobiecej perspektywie, pozostaje bardzo empatyczna. Ta niejednoznaczność, podobnie jak wielowarstwowy, manichejski i upersonifikowany charakter Neapolu jest jednym z postulatów pisarskiej szczerości postulowanej przez Ferrante<sup>38</sup>. Przywołana na wstępie historia zagubienia

<sup>37</sup> *The Elena Ferrante Interview*, trans. by A. Goldstein, „Elle” 29.08.2020, <https://www.elle.com/culture/books/a33834141/elena-ferrante-interview-the-lying-life-of-adults/> [dostęp 28.01.2022].

<sup>38</sup> We *Frantumaglii* [s. 260–261] Ferrante wyraźnie podkreśla, że „szczerość” w literaturze to nie tylko kwestia stylu czy wierności faktom. Pisanie, które nie wiąże się z właściwie dobraną „tonacją” utworu może zafalszować najszczerszą prawdę. Nieodłącznym elementem tak rozumianej strategii szczerości jest, moim zdaniem, właśnie Neapol, którym, co przyznaje w jednym z wywiadów autorka, przesiąknięte są wszystkie jej powieści: „Mam na myśli nie samo miasto, ale lokalną kulturę o złożonych i głęboko zapuszczonych korzeniach. Dzieje Lili i Eleny karmią się określonym kontekstem. Jeśli wyrzucimy Włochy i Neapol, obie postaci zamienią się w bohaterki poprawnej, ale mało wyrazistej historyjki [...]. Literatury nie tworzy się poprzez wyliczenie faktów. Dziennik pokładowy może być interesujący, ale nie ma nic wspólnego z, dajmy na to, piorunującymi dziennikami Gombrowicza. Zresztą sam Gombrowicz zaznacza w «Testamencie», że im bardziej jest się fikcyjnym, tym bardziej można być szczerym. Moim zdaniem za udaną fikcję można uznać opowieść stworzoną tak, że w każdym zdaniu da się wy czuć prawdziwe bijące serce” [cyt. za: J. Kurkiewicz, *Autor to tylko nieszczerzy spektakl*, wywiad z E. Ferrante; „Książki. Magazyn do czytania”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 23.02.2016, <https://wyborcza.pl/7,75410,19664584,elena-ferrante-autor-to-tylko-nieszczerzy-spektakl-rozmowa.html#ixzz40vtJ5gpb>, dostęp 07.10.2021]. Zgodnie z sugestiami autorki dotyczącymi prawdy powieściowej, warto uzupełnić tę refleksję o analogiczne przekonania wypowiedziane ustami jednej z bohaterek, Lili, na temat książki Eleny, planowanej jako literacki porachunek z Neapolem: „straszne oblicze naszej rzeczywistości nie wystarczy, by napisać powieść, bo bez

w labiryntach miasta to zatem nie tylko kontynuacja znanych już motywów, ale także odsyłająca do miejskiej wyobraźni Benjamina metafora pracy twórczej – osadzenie pisania w neapolitańskości pozwala autorce wypowiedzieć niewyrażalne<sup>39</sup>.

O tym, na ile kluczowy dla całej sagi jest motyw Benjaminowskiej inspiracji – dziecięcej wędrówki przez labirynt miasta – świadczy fakt osadzenia początków fabuły *Genialnej przyjaciółki* w czasach dzieciństwa, zdominowanego przez społeczną i przestrzenną hierarchiczność dzielnicy. Oczywiście ten gest pozwala się również wytłumaczyć specyfiką gatunku, jaką jest zakrojona na szeroką skalę epicka opowieść o losach Eleny i Liny oraz ich najbliższych. Jednak fakt, że otwierający opowieść Lenu, a jednocześnie historię jej przyjaźni z Liną, rozdział *Dzieciństwo* nosi podtytuł *Opowieść o don Achillem*, świadczy o reaktywacji motywu labiryntu, którego ucieleśnieniem są struktury władzy w dzielnicy:

Nie miałam pojęcia, dlaczego ten człowiek budził w moich najbliższych, i nie tylko w nich, tak wielki strach i nienawiść [...] ale to był fakt, podobnie jak dzielnica, z jej brudnymi domami, cuchnącym zapachem podestów i kurzem ulic. [...] Ojciec mówił o don Achillem w taki sposób, że wyobrażałam go sobie jako olbrzyma o skórze pokrytej fioletowymi pęcherzami, zięjącego złością [...] don Achille mógł siedzieć sobie w mieszkaniu na najwyższym piętrze, i jednocześnie przebywać pod ziemią, w piwnicy, wśród pajaków i szczurów; mógł przyjąć jakąkolwiek postać<sup>40</sup>.

Elena postrzega don Achilla jako integralny element architektonicznej i społecznej tkanki miejskiej, uosobienie władzy i wszechobecnej atmosfery przemocy, regulującej zachowanie mieszkańców dzielnicy<sup>41</sup>. Kiedy Lenu i Lina wchodzi na najwyższe piętro kamienicy, by odzyskać zagubione lalki, budynek nabiera fizycznych i symbolicznych cech labiryntu, w którym konfrontacja z Minotaurem-don Achillem buduje mit o początkach przyjaźni obu bohaterek. W klasycznej wersji tej historii labirynt interpretowany jest jako architektoniczny symbol kobiecego pożądania i transgresji – zakazana

---

wyobraźni będzie wyglądać jak maska, nie jak prawdziwa twarz” [za: E. Ferrante, *Historia ucieczki*, przeł. L. Rodziewicz-Doktór, Katowice 2018, s. 337]. W filmowej adaptacji tej części tetralogii Lili ujmuje to słowami: „Prawda o rzeczywistości nie przykryta maską wyobraźni jest nie do zniesienia”.

<sup>39</sup> Zob. E. Ferrante, *Frantumaglia*, s. 143.

<sup>40</sup> E. Ferrante *Genialna przyjaciółka*, s. 22–27.

<sup>41</sup> Zabudowania, miejska architektura i topografia są najsilniejszym kontekstem, w którym uwewnętrzniamy i regulujemy nasze zachowania: społeczne, seksualne czy polityczne. Jak powiedziałaaby Grosz, to miasto, samo w sobie, jest źródłem i obszarem transmisji władzy; zob. E. Grosz, *Bodies-Cities*.

żądza Pazyfae do białego byka musi zostać ukarana i powstrzymana. Ten sam motyw znajdziemy w innym ważnym dla poetyki Ferrante intertekście, czyli wspomnianej już *Eneidzie* Wergiliusza, w której labirynt funkcjonuje jako ucieleśnienie patriarchalnego porządku symbolicznego, a jego zadaniem jest stłumić, kontrolować i zwalczyć „potwora”<sup>42</sup>. Subwersywność opowieści Ferrante widoczna jest już w tym pierwszym założycielskim geście – kiedy dziewczynki biorą się za ręce, przemierzając labirynt budynku, by dotrzeć do mieszkania don Achillego:

Zbliżałyśmy się krok za krokiem do naszego największego lęku, wspinałyśmy się po schodach, żeby go poznać i żeby się z nim zmierzyć. Na czwartym podejściu Lila znienacka się zatrzymała, a kiedy do niej dołączyłam, oddała mi rękę, Ten gest zmienił między nami wszystko i na zawsze<sup>43</sup>.

Kiedy don Achille przekazuje dziewczynkom pieniądze na zakup nowych lalek, te zamiast zabawek wybierają książkę, *Male kobiety* Louise May Alcott. W ten sposób ustanowiony cielesnym gestem pakt przyjaźni zmienia się w pakt czytelniczy, by w efekcie okazać się siłą sprawczą paktu pisarskiego – aktu kreacji.

W czasie tej inicjalnej podróży przez labirynty budynku Elena uświadamia sobie opresyjność dzielnicy generowaną jej przestrzenno-symbolicznymi ograniczeniami. Stopniowo jawi się ona przed nią jako architektoniczna pułapka zamieniająca dzielnicę w getto, a somatyczne napięcie, które towarzyszy temu wrażeniu manifestuje się głównie przestrzennie:

Kiedy już mogłam wychodzić z domu i wróciłam do szkoły, miałam wrażenie, że w otaczającej mnie przestrzeni też zaszły zmiany. Zdawało mi się, jakbym została uwięziona między dwoma gigantycznymi pęcherzami zagęszczonego powietrza. Z jednej strony piwniczna stęchlizna, wilgotne wyziewy podziemnych jam rozpychały się między fundamentami domów, napierały z ciemnych dziur takich jak ta, do której spadły lalki. Z góry pęcherz ciężkiego powietrza parł w dół z poziomu czwartego pietra, na którym mieszkał don Achille, ten, który ukradł nam lalki. Było mi ciasno i duszno, miałam stale mdłości i gorzki smak w ustach, czułam się bezsilna pod nieznośnym ciężarem powietrza, które stawało się coraz gęstsze<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Zob. P. A. Miller, *The Minotaur Within: Fire, the Labyrinth and Strategies of Containment in Aeneid 5 and 6*, „Classical Philology”, 1995, s. 225–240, za: E. Milkova, *Elena Ferrante as World Literature*, s. 147–148.

<sup>43</sup> E. Ferrante, *Genialna przyjaciółka*, s. 24.

<sup>44</sup> Tamże, s. 67. Przywołuję również zakończenie angielskiej wersji cytowanego fragmentu, która – moim zdaniem – o wiele precyzyjniej oddaje związek odczuwanej przez bohaterki

W skrajnej postaci doświadczenie to przeżywa Lila, u której ciężar miejskiej, męskiej organizacji świata (i przestrzeni) przybiera postać *smarginatury* – dezorientującego i przerażającego rozmycia cielesnych granic.

Gettoizacja miejskiej przestrzeni, a więc poczucie izolacji i odcięcia od lepszego świata, to kluczowe doświadczenie bohaterki Ferrante, silnie wzmocnione topografią dzielnicy i jej przestrzenno-czasową „porowatością”. Miejsce, w którym mieszkają Elena i Lina bez trudu daje się zidentyfikować jako neapolitańskie Rione Luzzatti<sup>45</sup>, dzielnica robotnicza położona w północno-wschodniej części Neapolu. Samo miasto zbudowane na planie rzymskiego Neapolis, czyli planie szachownicy, poprzecinane jest głównymi ulicami na osi wschód-zachód (*decumanus*) i północ-południe (*cardines*). Biorąc pod uwagę linie geograficzne, ale także podziały socjologiczne, Neapol można także podzielić na trzy główne obszary: bogaty, ekskluzywny zachód (Vomero, Chiaia i Posillipo), historyczne centrum (obejmujący eleganckie sklepy i dzielnice mieszkaniowe) oraz wschód (obszar pomiędzy Poggioreale a morzem). Poczucie odcięcia dzielnicy od miasta zostaje wzmocnione przez Ferrante powtarzającymi się wzmiankami o tunelu i głównej drodze (*stradone*), które odgradzają mieszkańców od reszty miasta. Wrażenie izolacji, dosłownie i metaforycznie, wzmacnia również sąsiedztwo więzienia, z którym dzielnica graniczy od północy. Co więcej, im bardziej przesuwamy się na wschód Neapolu, tym robi się biedniej i niebezpieczniej, a skala miasta coraz silniej się kurczy: ulice stają się węższe, a miejską zieleń zajmują anonimowe, brudne, betonowe place<sup>46</sup>. I choć odległość Rione Luzzatti od centrum wcale nie jest duża, to Ferrante rozciąga ją niepomierne głównie w wymiarze mentalnym. Najlepiej widać to w dwóch zdarzeniach opisanych w pierwszym tomie tetralogii.

Pierwsze to wycieczka nad morze, którego, pomimo bliskości zatoki, dziewczynki nigdy nie widziały. Opuszczenie sąsiedztwa nie jest dla nich zwykłą wycieczką. To również symboliczny bunt przeciwko ograniczeniom nakładanym przez własne rodziny na ich klasę i płeć. Kiedy po trzech godzinach marszu zaczynają odczuwać głód i pragnienie, orientują się, że choć okolica przestała wyglądać swojsko, to krajobraz niewiele się zmienił: „otoczenie stawało się coraz nędzniejsze, jeszcze bardziej zaniedbane niż u nas:

---

opresyjności z topografią dzielnicy: „The two balls were as if screwed to the end of an iron bar, which in my imagination obliquely crossed the apartments, the streets, the countryside, the tunnel, the railroad tracks, and compressed them” [za: E. Ferrante, *My Brilliant Friend*, przeł. A. Goldstein, Rzym 2012, s. 57].

<sup>45</sup> Nazwane tak na cześć byłego premiera Włoch, Luigi Luzzattiego (1841–1927).

<sup>46</sup> Zob. A. Riccardi, *Genius loci*, w: tejsze, *Finding Ferrante. Authorship and the Politics of World Literature*, Nowy Jork 2021, s. 179–180.



nadpalone drewno, stare karoserie bez podwozi, porzucone krzywe koła, polamane meble, jakieś zardzewiałe żelastwo”<sup>47</sup>. Lina i Lenu w strugach deszczu wracają do domu, a ich postawa wobec tego przekroczenia rozpina, jak na osi, ich dalsze losy: Lenu, która wybiera postawę outsiderki i z dystansu (który „ucisza wszelkie zmartwienia i niepokoje”) opisuje Neapol, i Liny która pierwsza „pragnęła jak najprędzej być blisko domu” i przez całe życie nie opuściła okolic rodzinnego miasta<sup>48</sup>.

Drugie wydarzenie, które silnie eksponuje gettoizację dzielnicy i wpływ tego zjawiska na jej mieszkańców, to wycieczka młodzieży do eleganckiej dzielnicy handlowej na via Chiaia, którą Lenu wspomina następująco:

To było tak, jakbyśmy przekroczyli jakąś granicę. Pamiętam tłumy ludzi i uczucie upokorzenia. Nie patrzyłam na chłopców, tylko na dziewczęta i dojrzałe kobiety. Różniły się od nas diametralnie. Zdawało się, jakby oddychały innym powietrzem, jadły inny chleb, ubierały się na innej planecie, a chodzić uczyły się na linach uplecionych z wiatru. Byłam niebotycznie zdumiona, tym bardziej, że podczas gdy ja mogłam stać tam godzinami i przyglądać się ich sukienkom, butom czy okularom, one przechodziły obok mnie, jakby mnie nie widziały, jakby nie dostrzegały nikogo z nas pięciorga, jakbyśmy byli przezroczyści<sup>49</sup>.

Ta przezroczystość jest sygnałem, że bogaty, kulturalny i historyczny Neapol do nich nie należy, nawet, jeśli w nim bywają. Najczęściej przywoływane w kulturze elementy ikonografii Neapolu: zatoka, Wezuwiusz i szpalery sosnowych drzewek, to obrazy nieznane mieszkańcom dzielnicy. Dlatego, jeśli przekroczyli niewidzialną granicę, ich poczucie obcości będzie tylko rosło, wzmacniane barierą językową. Dialekt bezlitośnie obnaża bowiem ich pochodzenie, wykształcenie i pozycję społeczną. Nie dziwi zatem, że migracje bohaterów Ferrante definiują ich zmieniający się status: społeczny (kiedy Lina wyprowadza się do nowej części dzielnicy jako młoda mężatka), intelektualny (gdy Lenu wyjeżdża z Neapolu na studia, a potem podróżuje po świe-

<sup>47</sup> E. Ferrante, *Genialna przyjaciółka*, s. 96.

<sup>48</sup> A. Ricciardi opisuje postawę obu bohaterek posługując się Barthes’owskimi terminami *punctum* i *studium*. Spojrzenie Liny postrzega jako *punctum* – rodzaj indywidualnego, szczegółowego wglądu w każdą sytuację; Lenu natomiast zawsze buduje *studium* – panoramę rzeczywistości, uruchamiając jej wszystkie możliwe konteksty [za: A. Ricciardi, *Finding Ferrante*, s. 191]. Przywołałam to ciekawe porównanie, ponieważ oddaje ono również złożoność postawy twórczej i estetyki Ferrante, zapisane w dialektycznej konstrukcji osobowości bohaterek i ich losach. Dość przypomnieć, że dla Barthes’a różnica pomiędzy tymi pojęciami dotyczy w dużej mierze sposobu percepcji i reakcji odbiorcy – silnej, naglej i zsubiektywizowanej, traktowanej jako rodzaj „zranienia” lub spokojnej, obiektywnej, odwołującej się do kompetencji kulturowych odbiorcy. Na granicy tego ujęcia rodzi się twórczość autorki *Genialnej przyjaciółki*.

<sup>49</sup> E. Ferrante, *Genialna przyjaciółka*, s. 266.

cie), materialny (kiedy Marcello Solara, mafijny boss przenosi się z rodziną z dzielnicy do Posillipo – rezydencji na południowym-zachodzie cypla z widokiem na zatokę i Wezuwiusz). W tetralogii koleje losów i pozycja bohaterów są wręcz symbiotycznie powiązane z przestrzennymi właściwościami i historią miasta. Z jednej strony Ferrante stara się przedstawić dzielnicę jako stosunkowo nowoczesne miejsce, czego przykładem może być nowe mieszkanie Liny, zaopatrzone w wannę, czy nowinki technologiczne, jak samochód braci Solarów czy telewizor i telefon, które Lenu zakłada u swoich rodziców po wydaniu pierwszej książki. Z drugiej strony – upływ czasu obnaża mizериę tego miejsca jako typowego przykładu upadku projektu modernizacji miasta. Brudne, zrujnowane domy, mała zieleń miejska (*giardinetti*) jako jaskinia przestępczości, opuszczone osiedla zamieniające się w miasta duchów – wszystko to jaskrawe przykłady degradacji przestrzeni wspólnej w sąsiedztwie. Idealnie opisuje to wrażenie Lenu, powracająca po latach do Neapolu:

W przeciwieństwie do nas stara dzielnica prezentowała się tak jak dawniej. Nic się nie zmieniły niskie i szare budynki, podwórko, na którym się bawiłyśmy, główna ulica, ciemny wjazd do tunelu i przemoc. Zmienił się za to dalszy krajobraz. Nie było już zielonkawych połaci przy stawach, stara fabryka konserw się rozpadła. W ich miejsce wyrosły oszałamiające szklane drapacze chmur, zapowiedź świetlistej przyszłości, w którą nikt nie uwierzył. [...] dawno temu wieżowiec przy dworcu głównym, pnący się piętro po piętrze, wywierał na mnie ogromne wrażenie: z zachwytem patrzyłam na szkielet budynku wyrastający u boku odważnie zaprojektowanej stacji kolejowej [...]. Ale prace stanęły. Kiedy wracałam do domu z Pizy, wieżowiec przy dworcu głównym nie był już w moich oczach symbolem odradzającej się wspólnoty, lecz kolejnym przejawem tutejszej niewydolności. W tamtym czasie przekonałam się, że nie ma większej różnicy między dzielnicą a resztą Neapolu: niedomaganie niezmiennie paraliżowało i jedno, i drugie. Za każdym razem miasto coraz bardziej wyglądało tak, jakby zrobiono je z kruchej gliny, nieodpornej na zmiany sezonowe [...] z każdym rokiem sytuacja przedstawiała się coraz gorzej. [...] Jak gdyby Neapol krył w trzewiach furję [mitologiczną Bestię? – A.G.] która nie potrafi znaleźć ujścia i dlatego zżera go od środka albo wywołuje na powierzchni owrzodzenie ciekące jadem przeciwko wszystkim...<sup>50</sup>

W tym kontekście za jedną z najbardziej charakterystycznych cech miasta można uznać wspomnianie już zjawisko, które w swoich esejach Ferrante określa jako *smarginatura*, w tłumaczeniu – „wykonturowanie”. Choć w największej mierze dotyczy ono delikatnej psychiki Lili i somatycznego rozchwiania opisanego wcześniej przez Lenu, ma także bezpośredni

<sup>50</sup> E. Ferrante, *Historia ucieczki*, s. 19–22.

związek z miastem w momencie, w którym przed bohaterami odsłania się jego prawdziwe oblicze. Neapol, podkreśla Ferrante, funkcjonuje w jej twórczości:

jako rodzaj presji, ciemnej siły świata, która ciąży na podmiocie i jest sumą tego wszystkiego, co nazywamy zagrażającą realnością dnia codziennego, która poprzez przemoc pochłania każdą przestrzeń mediacji i relacji międzyludzkich wokół, ale i wewnątrz bohaterów<sup>51</sup>.

Wykonturowanie zatem to przestrzenna metafora rozpadu, siła zdolna rozbić znajomy obraz i pokazać prawdziwą naturę rzeczywistości, również naturę miasta. Jej ucieleśnieniem w powieści jest trzęsienie ziemi, nawiedzające Neapol 23 listopada 1980 roku. Tak jak gwałtowanie pękająca ziemia odsłania to, co leży pod spodem, tak za nadkruszonymi neapolitańskimi fasadami, sugeruje autorka, kryją się trupy przeszłości, która determinuje teraźniejszość. Jest to przeszłość, która modeluje rzeczywistość całego pokolenia, rzeczywistość, której Lina próbuje nadać jakiś kształt, by wymknąć się z uścisku *smarginatury*:

Dążąc do otrzymania ogólnej wizji rzeczywistości, bez dziur i niedomówień, znajdowała wytłumaczenie dla tej całej atmosfery przemocy i stałego napięcia, którą oddychaliśmy w dzieciństwie. Faszyzm, nazizm, wojna, alianci, monarchia, republika miały dla niej rysy znajomych twarzy, kształty domów w sąsiedztwie, cechy konkretnych miejsc. Don Achille i czarny rynek, komunista Peluso, dziadek braci Solara – kamorysta i ich ojciec Silvio – faszysta, gorszy jeszcze od synów, ojciec Lili – szewc Fernando i mój tata...<sup>52</sup>

W świecie bohaterek Ferrante *smarginatura*, rozumiana jako rozmycie granic cielesnych i przestrzennych, objawia się też pod postacią agorafobii, którą – co akcentują też przywołane wyżej słowa Liny – można interpretować jako reakcje na traumatyczne doświadczenia wywołane przez konieczność ciągłego negocjowania przez bohaterki opresyjnych męskich przestrzeni miejskich. Ferrante wykorzystała już ten motyw w *Czasie opuszczenia*, gdzie wyjątkowo silnie wybrzmiewa motyw zamknięcia kobiet w przestrzeni prywatnej. W tetralogii *smarginatura*, kolonizująca osobowość bohaterek, ma jednak charakter dwuaspektowy – negatywny, kiedy oznacza destruktywną reakcję na męską dominację w przestrzennej i społecznej tkance miasta; oraz pozytywny – gdy traktowana jako silna emocja powiązana z poczuciem dezorientacji, może zamienić się w doświadczenie produktywne, pełne energii

<sup>51</sup> E. Ferrante, *Frantumaglia*, s. 66.

<sup>52</sup> E. Ferrante, *Genialna przyjaciółka*, s. 210.

i wyzwalające. W przypadku Liny energia ta owocuje m.in. pogłębionymi badaniami nad historią Neapolu. Ich specyfiką staje się sięganie „w głąb”, pod powierzchnię, m.in. do przeszłości i badanie miejskiej historii i topografii, które obnażają odwieczną naprzemienną splendoru i biedy, cykliczność rządzącą Neapolem<sup>53</sup>. Wymownym przykładem tej dynamiki jest historia rodzin kościoła San Giovanni a Carbonara, zbudowanego na fosie węglowej<sup>54</sup>: „na tej zgniliznie, na odciętych członkach, na wylupionych oczach i rozłupanych czaszkach wyrósł – skrywając to w swoich trzewiach – kościół pod wezwaniem Świętego Jana Chrzciciela [...]”<sup>55</sup>. Cała planeta – konkluduje Lila – to jedna wielka fosa, w której to, co piękne i święte wyrasta na przemoc i zbrodni. Bohaterka Ferrante, próbująca (jak Dido) na nowo zobaczyć i odkryć miasto, poprzez swój dosłowny i symboliczny związek z Neapolem, może być traktowana jako jego *genius loci*<sup>56</sup> i literacka inkarnacja mitycznej Parthenope, esencji neapolitańskości<sup>57</sup>. Podobnie jak wergiliańska Dido

---

<sup>53</sup> Neapol, jako metafora tej zmienności, stanowi także wzorzec dla cyklu powieściowego Ferrante, którego bohaterowie podobnie jak miasto, doświadczają nieustannych odmian losu.

<sup>54</sup> Carbonara albo Carboneto, to miejsce w którym dawniej w miastach składowano śmieci: „Nazywało się fosą węglową i spływały do niego ścieki, wrzucano zwierzęce ścierwa. [...] Na tym obszarze, gdzie dzisiaj jest piazza di Carbonara, poeta Wergiliusz zarządził, że co roku rozgrywać się będą zawody gladiatorów [...] żeby ćwiczyć mężów w sztukach walki. Szybko jednak przestało chodzić o zwykłe zawody czy ćwiczenia. Bo w miejscu, do którego wrzucano zwierzęta i śmieci, zaczęto przelewać ludzką krew” [E. Ferrante, *Historia zaginionej dziewczynki*, przeł. L. Rodziewicz-Doktor, Katowice 2018, s. 556].

<sup>55</sup> Tamże, s. 557.

<sup>56</sup> Idealnie ten związek skomentowała Elena w zamknięciu tetralogii: „Ech Lila, która robiła buty, która naśladowała żonę Kennedy’ego, Lila artystka i dekoratorka, robotnica i programistka, zawsze w tym samym miejscu, a mimo to taka niepospolita” (w angielskiej wersji: „always in the same place and always out of place” – podkr. A.G.) [tamże, s. 587].

<sup>57</sup> Według mitologii, ale także neapolitańskich legend, Parthenope jest jedną z syren, które próbowały swoim śpiewem przywabić Odyseusza i jego kompanów. Z żalu, że nie udało jej się oczarować mitycznego bohatera, syrena odebrała sobie życie, a morze wyrzuciło jej ciało u brzegów wysepki Megaride, uznawanej za pierwsze historyczne centrum miasta. Tam syrena zaczęła być czczona jako bóstwo, a dziś uznawana jest za patronkę neapolitańskiego piękna i miłości. Według wierzeń jej postać uwieczniona jest także w neapolitańskim krajobrazie: wschodnia część miasta ze wzniesieniem Capodimonte przypomina głowę syreny, a zarys dzielnicy Posillipo – jej ogon. Na Megaride znajduje się tzw. Zamek jajeczny, Castel dell’Ovo, gdzie, jak mówią legendy, po śmierci Wergiliusza umieszczono jego magiczne jajo – stąd nazwa zamku – które miało chronić miasto przed kataklizmami. XIX-wieczna wersja mitu o Parthenope ukazuje ją jako kochankę centaura Wezuwiusza, którego zazdrosny Zeus zamienił w wiecznie tłący się gniewem wulkan. Zrozpaczona Parthenope stała się natomiast ucieleśnieniem neapolitańskiego wybrzeża, przybierając jedyną formę, w której mogła połączyć się z ukochanym. Ostatnia wersja legendy opisuje wybrzeże Neapolu jako mityczne miejsce greckich kochanków – Parthenope i Kimajosa, którzy osiedlili się w tych stronach, urzeczeni bujną przyrodą i gościnnością jej mieszkańców. Zob. *Wyspa Megaride oraz Castel dell’Ovo, czyli*

i Parthenope, bohaterka Ferrante jest ucieleśnieniem miłości i pragnieniem odnalezienia lepszego świata. Co więcej – wracam tutaj do kwestii niewyrażalnego – zniknięcie Lili można również potraktować jako wyobrażeniowe źródło pracy twórczej, które zmusza Lenu do skoku w przeszłość i przyjrzenia się miastu z dystansu. „Wymazanie” zatem to nie tylko koncept fabularny i klamra kompozycyjna tetralogii. To również estetyczna strategia, w której pisanie daje się przyrównać do Neapolu jako zjawiska pełnego żywych sprzeczności, kruchego, nieustannie balansującego pomiędzy przeciwnościami: światłem i ciemnością, energią i marazmem, ruchem i stagnacją. Tetralogia to, podobnie jak wcześniejsze powieści, labiryntowa historia o ontologicznej i epistemologicznej „porowatości” – miasta i pisania oraz płynnych granicach między prawdą a fałszem, rzeczywistością i zmyśleniem. Przejście przez labirynt Neapolu okazuje się złożoną opowieścią o ułudzie rzeczywistości dotyczącej różnych aspektów naszego życia: przestrzeni, czasu, emocji, konwencji, społecznych oczekiwań i ludzkich praw. Dlatego trudno nie powiązać tego estetycznego zabiegu z analogicznym wymazaniem się Ferrante z życia publicznego, szczególnie w obliczu tego jej wyznania:

Jako autorka, czuję się trochę jak matka Solarów, która trzymała w garści swoje otoczenie, dzięki słynnemu czerwonemu zeszytowi pożyczkowemu. A mimo to pozostała drobną, mało ważną postacią, pojawiającą się w książce dosłownie na chwilę, by ukryć twarz za wachlarzem, dającym ukojenie w neapolitańskim upale<sup>58</sup>.

Neapol, odzyskany w kobiecej narracji, jest wyzwaniem-labiryntem do przejścia, ale jednocześnie opowieścią, w której słowa wypowiedziane przez chorą Lilę do przyjaciółki – „Patrz na mnie, póki nie zasnę. Zawsze na mnie patrz, nawet kiedy wyjedziesz z Neapolu”<sup>59</sup> – są na równi tożsamościowym credo kobiecej przyjaźni i gwarantem miejskiej tożsamości.

## Bibliografia

Bachelard Gaston (1975), *Dom rodzinny i dom oniryczny*, w: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa: PIW, s. 301–330.

*Zamek jajeczny w Neapolu*, <https://neapol.pl/wyspa-megaride-oraz-castel-dellovo-czyli-zamek-jajeczny-w-neapolu> [dostęp 15.01.2022], *Neapol i syrena Partenope*, <https://turystyka.plportal.pl/artykuly/warto-zobaczyc-swiat/neapol-i-syrena-partenope> [dostęp 15.01.2022].

<sup>58</sup> *The Elena Ferrante Interview*, trans. by A. Goldstein, „Elle” 29.08.2020, <https://www.elle.com/culture/books/a33834141/elena-ferrante-interview-the-lying-life-of-adults> [dostęp 28.01.2022]

<sup>59</sup> E. Ferrante, *Historia ucieczki*, s. 214.

- Bachelard Gaston (1994), *The House. From Cellar to Garret. The Significance of the Hut*, w: G. Bachelard, *The Poetics of Space*, przeł. M. Jolas, Boston: Beacon Press, s. 3–37.
- Bell Zoe (2020), *Exploring Elena Ferrante's Italy: A Literary Tour of Naples*, 27.10.2020, <https://passionpassport.com/elena-ferrante-tour-naples> [dostęp 10.10.2021].
- Benjamin Walter (2010), *Tiergarten*, w: W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa: Aletheia, s. 17–25.
- Benjamin Walter, Laciś Asja (2020), *Neapol*, przeł. I. Kania, „Znak”, nr 784, <https://www miesiecznik.znak.com.pl/walter-benjamin-neapol> [dostęp 08.01.2022].
- Błocian Ilona (2005), *Jung i Bachelard: problem wyobraźni i mitu*, „Analiza i Egzystencja”, nr 1, s. 87–116.
- Bullaro Grace Russo, Love Stephanie V. [red.] (2016), *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, Nowy Jork: Palgrave Macmillan.
- Ferrante Elena (2012), *My Brilliant Friend*, przeł. A. Goldstein, Rzym: edizioni e/o.
- Ferrante Elena (2016), *Frantumaglia. A Writer's Journey*, z włos. przeł. A. Goldstein, Nowy Jork: Europa Editions.
- Ferrante Elena (2017), *Historia nowego nazwiska*, przeł. L. Rodziewicz-Doktór, Katowice: Sonia Draga.
- Ferrante Elena (2018), *Genialna przyjaciółka*, przeł. A. Pawłowska-Zampino, Katowice: Sonia Draga.
- Ferrante Elena (2018), *Historia ucieczki*, przeł. L. Rodziewicz-Doktór, Katowice: Sonia Draga.
- Ferrante Elena (2018), *Historia zaginionej dziewczynki*, przeł. L. Rodziewicz-Doktór, Katowice: Sonia Draga.
- Ferrante Elena (2018), *Obsesyjna miłość*, przeł. L. Rodziewicz-Doktór, Katowice: Sonia Draga.
- Ferrante Elena (2020), *Czas porzucenia*, przeł. L. Rodziewicz-Doktór, Katowice: Sonia Draga.
- Grosz Elizabeth (1999), *Bodies-Cities*, w: *Feminist Theory and the Body. A Reader*, red. J. Price, M. Shildrick, Edinburgh: University Press, s. 381–387.
- Kurkiewicz Juliusz (2016), *Autor to tylko nieszczerzy spektakl*, wywiad z E. Ferrante; „Książki. Magazyn do czytania”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 23.02.2016, <https://wyborcza.pl/1,75410,19664584,elena-ferrante-autor-to-tylko-nieszczerzy-spektakl-rozmowa.html#ixzz40vtJSgpb> [dostęp 07.10.2021].
- Kurkiewicz Juliusz (2016), *Kim jest najlepsza pisarka współczesnej Europy*, „Książki. Magazyn do czytania”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 23.02.2016, <https://wyborcza.pl/1,75410,19664535,elena-ferrante-kim-jest-najlepsza-pisarka-wspolczesnej-europy.html> [dostęp 07.10.2021].
- Mah Ann (2016), *Elena Ferrante's Naples, Then and Now*, „The New York Times”, 14.01.2016, <https://www.nytimes.com/2016/01/17/travel/elena-ferrante-naples.html> [dostęp 10.10.2021].
- Milkova Stiliana (2021), *Elena Ferrante as a World Literature*, Nowy Jork: Bloomsbury Academic.
- Neapol i syrena Partenope*, <https://turystyka.plportal.pl/artykuly/warto-zobaczyc-swiat/neapol-i-syrena-partenope> [dostęp 15.01.2022].

- Ricciardi Alessia (2021), *Finding Ferrante. Authorship and the Politics of World Literature*, Nowy Jork: Columbia University Press.
- Seymour Sophia (2017), *Elena Ferrante's Naples: a photo essay*, „The Guardian”, 07.11.2017, <https://www.theguardian.com/travel/2017/nov/07/elena-ferrante-naples-footsteps-my-brilliant-friend-photo-essay> [dostęp 10.10.2021].
- Wergiliusz (1981), *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, Wrocław: Ossolineum.
- The Elena Ferrante Interview*, trans. by A. Goldstein, „Elle” 29.08.2020, <https://www.elle.com/culture/books/a33834141/elena-ferrante-interview-the-lying-life-of-adults> [dostęp 28.01.2022].
- Wyspa Megaride oraz Castel dell'Ovo, czyli Zamek jajeczny w Neapolu*, <https://neapol.pl/wyspa-megaride-oraz-castel-dellovo-czyli-zamek-jajeczny-w-neapolu/> [dostęp 15.01.2022].
- Za *Eleną Ferrante do Neapolu*, <https://nonienotak.wordpress.com/2018/04/23/za-elena-ferrante-do-neapolu/> [dostęp 06.11.2021].

## Feminist Topographies of a City: Elena Ferrante's Naples

### Abstract

The paper examines the role of Naples in Elena Ferrante's works. The regional capital of Campania serves here as a topographical frame for the protagonists' experiences and, at the same time, as a plane onto which Ferrante inscribes fundamental dimensions of her work, related to autobiography, identity, intertextuality and artistic craft. Central to such poetics of space is the inseparable relationship between Naples, women's experiences and creativity. The essence of this relationship is defined by such notions as labyrinth, porous, ghettoization, and “smarginatura”. Rewriting the city from the perspective of women's sensitivity and memory subversively deconstructs its androcentric and oppressive qualities, emphasizing women's agency as *dux feminae facti*, marking their own spaces in the urban and artistic topography.

**Keywords:** Ferrante, Naples, feminist topography, labyrinthine, identity, memory