


Хмельницький національний університет
Гуманітарно-педагогічний факультет
Кафедра слов'янської філології

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

ОБРАЗ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ МАНУЕЛИ ГРЕТКОВСЬКОЇ

Рівень вищої освіти	магістр
Галузь знань	03 Гуманітарні науки
Спеціальність	035 Філологія
Спеціалізація	035.033 Філологія. Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська
Освітня програма	Філологія. Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська

КвР ФППмз.024016.01.09.00

Здобувачки 2 курсу групи ФППм-24-1  Марії Луїзи ОСТАПЕНКО

Керівник – канд. пед. наук, доцент  Оксана РАНЮК

До захисту допускаю:

Завідувач кафедри
слов'янської філології

 Наталія ТОРЧИНСЬКА

15.12.25
Дата

Хмельницький 2025

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет гуманітарно-педагогічний
Кафедра слов'янської філології
Освітній рівень магістр
Галузь знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.033 Слов'янські мови і літератури (переклад включно).
перша – польська
Освітня програма освітньо-професійна

„ЗАТВЕРДЖУЮ”

Завідувач кафедри слов'янської філології

Наталія ТОРЧИНСЬКА

15 жовтня 2025 р.

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу
ОСТАПЕНКО Марії Луїзи

1. Тема роботи «Образ жінки у творчості Мануели Гретковської».

Керівник роботи – Ранюк Оксана Петрівна, кандидат педагогічних наук, доцент.

Затверджена наказом ректора університету № 65 від 25 серпня 2025 року.

2. Термін подачі здобувачем вищої освіти завершеної роботи – грудень 2025 року.

3. Вихідні дані роботи:

Творчість Мануели Гретковської тісно пов'язана з темами гендерної ідентичності, сексуальності та соціальних ролей жінок у посткомуністичній Польщі. Досвід еміграції та повернення на батьківщину став основою для багатьох її творів, де вона деконструє традиційні образи польської жінки. Обрана тема є досить **актуальною**, оскільки попри значну кількість досліджень, присвячених літературному доробку Мануели Гретковської, аналіз образу жінки у її творчості залишається недостатньо висвітленим у літературознавчій науці.

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити).

- Системно проаналізувати специфіку репрезентації образу жінки в європейській та польській літературних традиціях,
- Опрацювати біографічний контекст творчості Мануели Гретковської;
- Визначити провідні тематичні напрями та стильові доміанти прози Мануели Гретковської;
- Здійснити поглиблений аналіз репрезентації жіночого образу в романах М. Гретковської «*Kabaret metafizyczny*» та «*Polka*»;
- Виконати порівняльну характеристику жіночих образів у романістиці М. Гретковської.

5. Графічного матеріалу немає.

6. Консультанти по роботі із вказівкою розділів, які їх стосуються.

Розділ	Консультант	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання отримав

7. Дата видачі завдання – 15 жовтня 2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/ч	Найменування етапів кваліфікаційної роботи	Термін виконання етапів роботи	Примітка
1.	Обрання теми в кваліфікаційної роботи	Вересень 2024 року	
2.	Опрацювання наукової літератури з теми дослідження	Вересень 2024 року	
3.	Збирання матеріалу, його первинна наукова інтерпретація	Вересень–листопад 2024 року	
4.	Написання першого розділу кваліфікаційної роботи	Грудень 2024–березень 2025 року	
5.	Апробування результатів дослідження шляхом здійснення публікації в збірнику наукових праць та участі в конференціях	Березень–листопад 2025 року	
6.	Написання другого розділу кваліфікаційної роботи	Травень–жовтень 2025 року	
7.	Написання «чорнового варіанту» кваліфікаційної роботи	Листопад 2025 року	
8.	Попередній захист кваліфікаційної роботи	Листопад 2025 року	
9.	Остаточне завершення кваліфікаційної роботи	Грудень 2025 року	
10.	Подача кваліфікаційної роботи на кафедру	Грудень 2025 року	

Здобувач

Керівник кваліфікаційної роботи

Марія Луїза ОСТАПЕНКО

Оксана РАНЮК

Анотація

Тема роботи: «Образ жінки у творчості Мануели Гретковської»

Автор – **Марія Луїза Остапенко**

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент **Оксана РАНИОК**

Обсяг кваліфікаційної роботи – 90 сторінок, із них 78 сторінок основного тексту.

Робота містить 72 джерела посилання.


Ключові слова: *Мануела Гретковська, образ жінки, концепт, проза, література XIX століття.*

Образ жінки посідає центральне місце у творчості Мануели Гретковської – однієї з найпомітніших постатей сучасної польської літератури. Її проза формується в контексті глибоких соціокультурних змін посткомуністичної Польщі та відображає кризу традиційних уявлень про жіночу роль, ідентичність і тілесність. Феміністичні ідеї, досвід еміграції та автобіографічна рефлексія визначають художню специфіку текстів письменниці, у яких приватний жіночий досвід набуває суспільного й світоглядного звучання.

Метою дослідження є аналіз художніх способів репрезентації образу жінки у творчості Мануели Гретковської та осмислення його ролі в деконструкції патріархальних моделей культури. Предметом дослідження є особливості прозового дискурсу письменниці, що відображають трансформацію жіночої ідентичності в умовах постмодерної та посткомуністичної реальності.

На основі аналізу романів і есеїстики М. Гретковської доведено, що жіночий образ у її творчості постає як багатовимірний феномен, пов'язаний із пошуком свободи, самоідентифікації та критикою усталених соціальних норм. Творчість письменниці постає важливим художнім свідченням змін у свідомості сучасної жінки та актуальним об'єктом дослідження в сучасному літературознавстві.

Науковий апарат і висновки в кваліфікаційній роботі чіткі та повністю відбивають зміст роботи. Досить суттєва апробація дослідження, зазначена у вступі роботи, свідчить про достовірність результатів дослідження.

Автор 
підпис автора і дата подання роботи до захисту

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ЛІТЕРАТУРІ	6
1.1. Поняття образу в літературознавстві.....	6
1.2. Образ жінки в європейській та польській літературній традиції.....	13
1.3. Гендерна проблематика в літературному дискурсі Польщі.....	20
2. МАНУЕЛА ГРЕТКОВСЬКА ЯК ПРЕДСТАВНИЦЯ СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	30
2.1. Коротка біографія Мануели Гретковської	30
2.2. Тематика та стиль творів Мануели Гретковської.....	34
2.3. Місце жінки в творчості Мануели Гретковської: феміністичні акценти..	41
3. ОБРАЗ ЖІНКИ В РОМАНАХ МАНУЕЛИ ГРЕТКОВСЬКОЇ	50
3.1. Аналіз образу жінки в романі М. Гретковської « <i>Kabaret metafizyczny</i> » ...	50
3.2. Образ жінки в романі М. Гретковської « <i>Polka</i> »	60
3.3. Порівняльна характеристика жіночих образів у романістиці М. Гретковської: еволюція, символіка, соціальний контекст	71
ВИСНОВКИ	81
ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ.....	84

ВСТУП

Мануела Гретковська, одна з найяскравіших постатей сучасної польської літератури, уособлює складний синтез феміністичних мотивів, постмодерністської іронії та інтимної автобіографічної рефлексії. Її творчість, що охоплює романи, есеї, сценарії та публіцистику, відображає не лише еволюцію польського суспільства на межі ХХ–ХХІ століть, але й глибокий вплив особистих переживань на художню форму.

Творчість М. Гретковської, що охоплює романи, есеї, фелетони та сценарії, еволюціонувала від постмодерністських експериментів 1990-х до більш інтимних і автобіографічних наративів у пізніших працях. М. Гретковська не лише описує реальність, але й активно втручається в неї: вона перетворює літературу на інструмент соціальної критики. Основні теми її робіт – фемінізм, еміграція, сексуальність, духовність та роль жінки в посткомуністичній Польщі – переплітаються в єдине полотно, де іронія та провокація слугують засобами деконструкції патріархальних норм.

Творчість Мануели Гретковської тісно пов'язана з темами гендерної ідентичності, сексуальності та соціальних ролей жінок у посткомуністичній Польщі. Досвід еміграції та повернення на батьківщину став основою для багатьох її творів, де вона деконструє традиційні образи польської жінки – від «матері-жертви» до незалежної, провокативної особи. Її проза часто балансує на межі скандалу та інтелектуальної провокації, використовуючи іронію, гротеск і автобіографічні мотиви, щоб критикувати патріархальні структури суспільства [32]. Обрана тема є досить **актуальною**, оскільки попри значну кількість досліджень, присвячених літературному доробку Мануели Гретковської, аналіз образу жінки у її творчості залишається недостатньо висвітленим у літературознавчій науці.

Мета роботи – визначити закономірності реалізації образу жінки у творчості Мануели Гретковської.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

1. Системно проаналізувати специфіку репрезентації образу жінки в європейській та польській літературних традиціях,
2. Опрацювати біографічний контекст творчості Мануели Гретковської;
3. Визначити провідні тематичні напрями та стильові домінанти прози Мануели Гретковської;
4. Здійснити поглиблений аналіз репрезентації жіночого образу в романах М. Гретковської «*Kabaret metafizyczny*» та «*Polka*»;
5. Виконати порівняльну характеристику жіночих образів у романістиці М. Гретковської.

Об'єкт дослідження літературний доробок Мануели Гретковської.

Предмет – закономірності реалізації образу жінки у творчості Мануели Гретковської.

Методи дослідження. Основними методами дослідження є: компаративний аналіз, що дає змогу порівнювати різні твори М. Гретковської; нарративний аналіз, який дозволяє дослідити, як нарративна форма сприяє розкриттю обраної проблематики; культурологічний аналіз, який зосереджується на дослідженні культурних кодів, символів і контекстів; контекстуальний аналіз, що передбачає дослідження соціально-історичного контексту, у якому створювалися твори М. Гретковської. Використання цих методів у комплексі забезпечує глибоке розуміння прози М. Гретковської, дозволяючи розкрити як літературні, так і соціокультурні аспекти її творчості.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що здійснено комплексний аналіз образу жінки у творчості Гретковської як цілісної художньої системи, що формує специфіку її естетичного бачення світу. У роботі уточнено типологію жіночих персонажів, виявлено їхню функціональну роль у композиції творів та світоглядних інтенціях авторки.

Теоретичне значення полягає в поглибленні уявлень про естетичні та світоглядні засади творчості Гретковської через аналіз образу жінки як ключового елемента її художнього мислення. Дослідження конкретизує

теоретичні підходи до вивчення жіночої суб'єктивності, символіки та гендерних моделей у сучасній польській прозі, виявляючи особливості формування жіночого образу в контексті постмодерністських і феміністичних стратегій.

Практичне значення роботи полягає у можливості застосування її результатів у навчальних курсах і наукових дослідженнях, зокрема під час викладання дисциплін: *«Історія польської літератури»*, *«Порівняльне літературознавство»*, *«Методика викладання польської мови»*, *«Культурологія»*. Матеріали дослідження можуть бути використані під час підготовки лекцій, семінарів, спецкурсів із проблем модернізму, аналізу художнього тексту, а також при написанні курсових, бакалаврських і магістерських робіт.

Апробація. Окремі положення кваліфікаційної роботи заслуховувалися на:

- Щорічній науково-практичній конференції за підсумками науково-дослідної роботи студентів у 2024-2025 навчальному році (2025 року, Хмельницький);

- III Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю *«Проблеми філології: історія та сучасність»* (21 лютого 2025 року Хмельницький);

- III Подільських філологічних читаннях (11 квітня 2025 року Хмельницький);

- Всеукраїнських наукових читаннях молодих дослідників (14 травня 2025 року, Кривий Ріг);

- Міжнародній науково-практичній конференції *«Культурно-історичні виміри сучасної славістики»* (24 листопада 2025 року, Кам'янець-Подільський).

та викладено у статтях:

- **«Образ жінки у світовій літературі»**, надрукованій у збірнику наукових праць *«Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика: збірник наукових праць»* (17 випуск, Хмельницький, 2025);

- **«Творчість Мануели Гретковської у контексті сучасної польської літератури: ключові аспекти»**, надрукованій у збірнику наукових праць *«Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика: збірник наукових праць»* (18 випуск, Хмельницький, 2025).

Структура. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та переліку джерел посилання (72 позиції). Загальний обсяг роботи – 90 сторінок.

1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Поняття образу в літературознавстві

Літературний образ є одним із ключових понять у теорії літератури, яке відіграє важливе значення у створенні художнього світу твору. Він є не лише відображенням реальності, а складним естетичним явищем, яке синтезує авторське бачення, читацьке сприйняття та культурно-історичний контекст.

Літературний образ – це художньо узагальнена форма відображення дійсності, створена автором за допомогою словесних засобів, що викликає в уяві читача певні емоції, ідеї та асоціації. На відміну від звичайного опису чи констатації фактів, літературний образ є багатограним явищем, яке поєднує в собі чуттєві, інтелектуальні та символічні елементи [26]. Він може втілюватися в персонажах, пейзажах, предметах, подіях чи абстрактних ідеях, але завжди залишається продуктом авторської уяви, спрямованої на осмислення світу.

Літературознавці наголошують, що образ у літературі – це не лише відображення реальності, а й її творче переосмислення [31]. Образ не копіює дійсність, а інтерпретує її, надаючи їй нового значення через призму авторського світогляду. Наприклад, у романі Г. Флобера «Пані Боварі» образ головної героїні не лише зображає жінку, яка бореться з суспільними нормами, але й уособлює трагедію індивідуальності в конфлікті з мораллю епохи.

Образ у літературі завжди є суб'єктивним, оскільки він залежить від авторської позиції, стилю та мети твору. Водночас він має універсальний характер, адже апелює до спільного досвіду людства, викликаючи у читачів емоційний і смисловий відгук. Це дозволяє літературному образу виходити за межі конкретного твору й набувати символічного чи архетипічного значення [27].

Сутність літературного образу полягає в його здатності поєднувати конкретне й абстрактне, індивідуальне й загальне. Образ є результатом синтезу чуттєвого (зорового, слухового, тактильного) і концептуального (ідейного, філософського). Наприклад, у поезії Тараса Шевченка образ України часто постає через конкретні пейзажі – степи, Дніпро, верби, – але водночас символізує ширші поняття: свободу, страждання народу, історичну долю.

Літературний образ є динамічним: він не статичний, а розвивається в процесі взаємодії з іншими елементами твору та сприйняттям читача. Його багатозначність дозволяє інтерпретувати один і той самий образ по-різному залежно від культурного, історичного чи особистісного контексту [20]. Наприклад, образ Дон Кіхота в романі Мігеля де Сервантеса може сприйматися як комічна пародія на лицарські романи, символ боротьби з несправедливістю або ж уособлення ідеалістичного бунту проти прагматичної реальності.

Важливою рисою літературного образу є його здатність до узагальнення. Через образ автор передає не лише одиничний випадок, а й типові риси, які відображають певні закономірності буття. Наприклад, у творах Івана Франка образ селянина часто уособлює не лише конкретну людину, а й соціальну групу, її боротьбу, страждання та надії. Він виконує низку функцій, які сприяють реалізації естетичних, пізнавальних і комунікативних завдань художнього твору [17]. Розглянемо основні з них.

Цей образ є інструментом пізнання світу, оскільки через нього автор осмислює реальність і передає читачеві своє бачення. Образ дозволяє розкрити глибинні аспекти людського життя, суспільних процесів чи природи, які можуть бути непомітними в повсякденному досвіді [11]. Наприклад, у романі Віктора Гюго «Знедолені» образ Жана Вальжана допомагає читачеві зрозуміти складність моральних дилем, конфлікт між

індивідуалізмом і суспільними нормами, а також психологічні наслідки злочину.

Літературний образ є основою художньої цінності твору. Завдяки образності література стає мистецтвом, яке впливає на почуття читача, викликаючи естетичну насолоду [8]. Поетичні образи в ліриці, наприклад, у творах Ліни Костенко, створюють гармонію звуків, ритмів і смислів, що робить текст не лише інформативним, а й емоційно насиченим. Естетична функція образу полягає в його здатності створювати красу через словесне мистецтво.

Він впливає на емоції читача, викликаючи співпереживання, радість, смуток чи обурення. Через образи персонажів, подій чи пейзажів автор передає почуття, які резонують із читацьким досвідом [2]. Наприклад, образ матері в оповіданні Олесь Гончара «Модри Камень» викликає глибоке співчуття через трагізм її долі, що підсилює емоційний вплив твору.

Образи часто набувають символічного значення, уособлюючи абстрактні ідеї чи концепції. Наприклад, у повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» образ природи Карпат символізує вічність, гармонію та водночас трагічну невідворотність долі. Символічна функція дозволяє образу виходити за межі сюжету, набуваючи універсального значення [7].

Літературний образ є носієм авторських ідей і світоглядних позицій. Через образи автор висловлює своє ставлення до суспільних проблем, моральних питань чи філософських концепцій [12]. Наприклад, у драмі Лесі Українки «Лісова пісня» образ Мавки уособлює ідею гармонії людини з природою, а також трагедію втрати духовної чистоти в матеріалізованому світі.

Літературний образ є засобом комунікації між автором і читачем. Він виступає посередником, який передає авторське повідомлення, викликаючи у читача власні інтерпретації та рефлексії. Ця функція забезпечує діалогічність

літератури, адже образи стають точками дотику між різними світами – автора, читача та самого твору.

У літературознавстві античності поняття образу асоціювалося з ідеєю мімесису, сформульованою Арістотелем у його «Поетиці». Для Арістотеля літературний образ був імітацією реальності, що не лише відтворювала дійсність, але й переосмислювала її через узагальнення та ідеалізацію. У трагедії, наприклад, образ героя мав викликати катарсис, очищення емоцій у глядача, через співпереживання. Платон, натомість, розглядав художні образи як ілюзорні копії ідей, що віддаляють від істини, надаючи перевагу філософському пізнанню над мистецтвом [2].

У середньовічній літературі образ набував релігійного забарвлення. Твори, такі як «Божественна комедія» Данте, використовували образи як алегоричні відображення божественного порядку. Образ у цей період часто мав символічний характер, спрямований на розкриття духовних істин і моральних настанов. Наприклад, персонажі середньовічної літератури (як-от лицарі чи святі) виступали не лише як індивідуальності, але й як уособлення чеснот чи гріхів.

Епоха Відродження ознаменувалася гуманістичним підходом до літератури, де образ ставав засобом вираження індивідуальності та людського досвіду. У творах Шекспіра, наприклад, персонажі, такі як Гамлет чи Макбет, є не лише носіями певних ідей, але й складними психологічними портретами, що відображають внутрішні конфлікти та екзистенційні питання. Образ у цей період набуває багатогранності, поєднуючи реалістичні та символічні елементи [8].

У бароковій літературі образ стає більш експресивним і метафоричним. Твори Джона Донна чи Луїса де Гонгори демонструють використання складних образів-концептів, які передають ідею швидкоплинності життя, боротьби між матеріальним і духовним. Бароковий образ часто ґрунтується

на контрастах, гіперболах і метафорах, що відображають напруженість епохи [22].

У класицизмі XVII–XVIII століть образ підпорядковувався принципам гармонії, ясності та раціональності. Літературознавці цього періоду, спираючись на ідеї Ніколя Буало, вважали, що образ має бути чітким, узагальненим і відповідати нормам смаку та розуму. Персонажі класицистичних творів (наприклад, у драмах Корнеля чи Расіна) часто виступали як типізовані уособлення певних чеснот чи вад, що відповідало естетичним ідеалам епохи.

Просвітницька література, зокрема у творах Вольтера чи Дідро, використовувала образи для сатиричного викриття суспільних недоліків. Образ у цей період часто набував дидактичного характеру, спрямованого на виховання читача та популяризацію раціональних ідей.

Романтизм XIX століття радикально змінив розуміння образу, акцентуючи на суб'єктивності, уяві та емоційності. Для романтиків, таких як Вордсворт, Байрон чи Гюго, образ був не лише відображенням реальності, але й вираженням внутрішнього світу автора. Природа, наприклад, у творах романтиків часто виступала не просто фоном, а символічним образом, що відображав душевний стан героя чи автора. У цей період образи стають багатозначними, наповненими символізмом і асоціаціями [20].

У літературі реалізму (Діккенс, Бальзак) образи набувають максимальної конкретики та деталізації. Вони відображають соціальні реалії, характери, побут, прагнучи до об'єктивного зображення дійсності. Наприклад, у творах Діккенса образи персонажів, таких як Едвін Друд, є глибоко психологічними, але водночас тісно пов'язаними з соціальним контекстом.

Натуралізм, представлений Емілем Золя, поглиблює реалістичний підхід, акцентуючи на біологічних і соціальних детермінантах поведінки

персонажів. Образи в натуралізмі часто мають детермінований характер, підкреслюючи вплив середовища та спадковості.

Модернізм початку ХХ століття (Джойс, Кафка, Пруст) переосмислює образ як фрагментарний і суб'єктивний. У творах модерністів образи часто втрачають чіткі обриси, стаючи асоціативними та багатозначними. Наприклад, у «Уліссі» Джойса образи побудовані на потоці свідомості, де реальність змішується з уявою, а значення образів залежить від сприйняття читача.

Постмодернізм (Умберто Еко, Салман Рушді) ще більше ускладнює концепцію образу, вводячи елементи гри, інтертекстуальності та деконструкції. Образи в постмодернізмі часто є пастишем, поєднуючи елементи різних культурних і літературних традицій. Наприклад, у «Імені троянди» Еко образи монастиря та бібліотеки виступають як символи, але водночас піддаються іронічному переосмисленню [21].

Сучасні літературознавчі теорії, такі як рецептивна естетика В. Ізера чи деконструкція Ж. Дерріда, акцентують на ролі читача у створенні образу. Згідно з цими підходами, образ не є фіксованим, а формується у процесі інтерпретації. Наприклад, у постструктуралізмі образ розглядається як текстуальний конструкт, що не має єдиного значення, а залежить від контексту та читацьких стратегій [16].

Літературні образи класифікуються за різними критеріями, включаючи їх функцію, структуру та семантичне наповнення. Розглянемо основні типи, які відображають багатогранність цього поняття.

Образ-персонаж є одним із найпоширеніших у літературі. Це художнє зображення людини (або антропоморфної істоти), яке розкриває її характер, мотивацію, внутрішній світ і взаємодію із зовнішнім середовищем [27].

Пейзажні образи відіграють важливу роль у створенні атмосфери твору та розкритті душевного стану персонажів. У романтичній літературі, наприклад, пейзажі часто символізують внутрішній стан героя (як у

«Стражданнях юного Вертера» Гете). У реалістичній літературі пейзаж може виконувати функцію соціального контексту, як у творах Діккенса, де природа відображає буденність і меланхолію.

Символічні образи мають багатозначний характер, поєднуючи конкретне зображення з абстрактним змістом. Наприклад, у новелі Кафки «Перевтілення» образ комахи, у яку перетворюється Грегор Замза, символізує відчуження, самотність і втрату людяності. Символи можуть бути універсальними (наприклад, дорога як символ життєвого шляху) або контекстуальними, залежними від конкретного твору [29].

Мотивні образи пронизують твір, створюючи його тематичну єдність. Наприклад, у творах Гоголя образ дороги є наскрізним мотивом, що символізує пошуки сенсу, рух або втечу від реальності. Такі образи часто повторюються, набуваючи нових значень у різних контекстах твору.

Образ-ідея втілює певну філософську чи моральну ідею. У творах екзистенціалістів, таких як Сартр чи Камю, образи персонажів (наприклад, Мерсо у «Сторонньому») слугують уособленням ідей абсурду, свободи чи відповідальності. Такі образи часто мають абстрактний характер, спрямований на інтелектуальне осмислення [30].

Міфологічні образи базуються на архетипах і культурних універсаліях. У сучасній літературі, наприклад у творах Джойса чи Маркеса, міфологічні образи використовуються для створення універсальних смислів, що поєднують індивідуальне і колективне. Так, образ Одиссея в «Уліссі» Джойса переосмислюється в контексті сучасного світу.

Отже, літературний образ є багатоаспектним явищем, яке поєднує в собі естетичну, пізнавальну, емоційну, символічну, ідейну та комунікативну функції. Він є не лише інструментом відображення дійсності, а й засобом її творчого переосмислення, що дозволяє літературі залишатися мистецтвом, яке впливає на розум і почуття читача. Через образи література відкриває нові горизонти сприйняття, допомагаючи людині осмислювати себе і світ.

Еволюція розуміння літературного образу відображає зміни в естетичних, філософських і культурних парадигмах. Від античного мімесису до постмодерністської гри образи в літературі пройшли шлях від узагальнених і символічних до суб'єктивних і багатозначних. Типи літературних образів – персонажі, пейзажі, символи, мотиви, ідеї та міфи – демонструють різноманітність художніх засобів, за допомогою яких література осмислює реальність і людський досвід. літературний образ залишається центральною категорією, що поєднує творчу уяву автора, текст і сприйняття читача, забезпечуючи безкінечні можливості для аналізу та інтерпретації.

1.2. Образ жінки в європейській та польській літературній традиції

Жіночі образи в європейській літературі є відображенням складного взаємозв'язку між історичними, соціальними та культурними умовами, що формували суспільства різних епох. Від античності до сучасності ці образи еволюціонували, відображаючи зміни в гендерних ролях, суспільних очікуваннях та ідеологічних парадигмах. Історико-культурний контекст виступає ключовим фактором, що визначає, як автори зображують жінок, надаючи їм ролі від ідеалізованих символів до складних, багатогранних персонажів.

У літературі Стародавньої Греції та Риму жіночі образи часто були підпорядковані патріархальній структурі суспільства. У творах, таких як «Іліада» чи «Одіссея» Гомера, жінки, як-от Єлена Троянська чи Пенелопа, виступають символами краси, вірності або трагічної долі. Єлена, наприклад, є каталізатором війни, але її суб'єктність обмежена: вона функціонує як об'єкт бажання чоловіків, а не як автономна особа. Водночас у трагедіях Софокла, таких як «Антигона», з'являються жіночі персонажі, які кидають виклик суспільним нормам, хоча їхня бунтівність часто призводить до трагічного кінця. Це відображає амбівалентне ставлення античного суспільства до

жінок: вони могли бути наділені силою, але їхня свобода обмежувалася жорсткими рамками патріархату [28].

Релігійний контекст античності, зокрема міфологія, також відігравав значну роль. Жінки в літературі часто асоціювалися з богинями, такими як Афіна чи Афродіта, що наділяло їх символічним значенням, але рідко дозволяло розкривати індивідуальність. Таким чином, антична література заклала основу для дуалістичного сприйняття жінок як ідеалізованих чи демонізованих постатей, що вплинуло на подальший розвиток європейської літератури.

У середньовічній європейській літературі релігійний контекст домінував у формуванні жіночих образів. Християнська ідеологія, зокрема культ Діви Марії, створив образ святої, чистої та самопожертвувальної жінки. У релігійних текстах, таких як житія святих, жіночі персонажі часто зображалися як мучениці, які страждають заради віри. Цей ідеал протиставлявся образу Єви, що уособлювала гріховність і слабкість, що підкреслювало амбівалентність у сприйнятті жіночої природи [29].

Паралельно в куртуазній літературі, яка розквітла в XII–XIII століттях, з'явився новий тип жіночого образу – дама серця. У поемах трубадурів та лицарських романах, таких як «Трістан та Ізольда», жінка ідеалізувалася як недосяжний об'єкт поклоніння. Проте, попри піднесений статус, ці образи залишалися пасивними: дама рідко мала власний голос чи ініціативу, а її роль зводилася до джерела натхнення для чоловічих подвигів. Історичний контекст феодалного суспільства, де жінки часто були інструментами політичних союзів, також обмежував їхню літературну суб'єктність.

Епоха Відродження, з її гуманістичними ідеалами, принесла нові тенденції у зображенні жінок. Філософія гуманізму підкреслювала цінність людської особистості, що вплинуло на літературні образи. У творах таких авторів, як Данте («Божественна комедія») чи Петрарка, жіночі персонажі, як Беатріче чи Лаура, залишалися ідеалізованими, але почали набувати більшої

символічної глибини, відображаючи духовні та інтелектуальні ідеали епохи. Водночас у творах Боккаччо («Декамерон») з'являються більш реалістичні жіночі персонажі, які демонструють розум, хитрість і сексуальну свободу, що частково відображає зростання інтересу до індивідуальності [12].

У ранньомодерній літературі, зокрема в творах Шекспіра, жіночі образи стають багатограннішими. Наприклад, Офелія в «Гамлеті» уособлює трагедію підкорення патріархальним нормам, тоді як Леді Макбет у «Макбеті» демонструє амбіційність і силу, хоча й зазнає покарання за порушення гендерних ролей. Ці образи відображають напругу між традиційними очікуваннями та новими ідеями про жіночу емансипацію, що почали зароджуватися в епоху раннього модерну.

У XVIII столітті, з поширенням ідей Просвітництва, література почала звертатися до теми індивідуальних свобод, хоча гендерна рівність залишалася поза основним дискурсом. У творах Жан-Жака Руссо чи Семюеля Річардсона жіночі персонажі, як Клариса Гарлоу, зображалися як морально досконалі, але водночас вразливі жертви суспільних умов. Ці образи відображали просвітницький ідеал чутливості, але також підкреслювали обмеженість жіночої свободи в патріархальному суспільстві [15].

Романтизм XIX століття приніс нове бачення жінок як носіїв глибоких емоцій і творчої сили. У творах сестер Бронте, наприклад, Шарлотти («Джейн Ейр») чи Емілі («Буремний перевал»), героїні стають складними, психологічно багатими персонажами, які кидають виклик суспільним нормам. Джейн Ейр, наприклад, поєднує скромність із прагненням до незалежності, що відображає зародження феміністичних ідей у контексті індустріальної революції та змін у соціальній структурі.

У літературі реалізму XIX століття, наприклад, у творах Гюстава Флобера («Мадам Боварі»), жіночі персонажі стають центральними фігурами, які прагнуть самореалізації в умовах соціальних обмежень. Емма Боварі ілюструє трагедію жінок, які намагаються вийти за межі патріархальних

норм, але зазнають краху через суспільний осуд. Ці образи відображають історичний контекст, коли жіноча емансипація почала набувати обрисів, але стикалася з сильним опором [15].

Модернізм ХХ століття, з його акцентом на суб'єктивність і експеримент, ще більше розширив спектр жіночих образів. У творах Вірджинії Вулф, таких як «Місіс Делловей» чи «До маяка», жіночі персонажі стають носіями складного внутрішнього світу, а їхні переживання відображають феміністичний дискурс про право на самовираження. Вулф, зокрема, аналізує, як суспільні очікування обмежують жіночу творчість і автономію, що відображає зростання феміністичного руху в першій половині ХХ століття [12].

У сучасній європейській літературі жіночі образи стають дедалі різноманітнішими, відображаючи постмодерністські тенденції до деконструкції стереотипів. Автори, такі як Маргарет Етвуд чи Заді Сміт, створюють героїнь, які кидають виклик традиційним уявленням про гендер, расу та клас. Наприклад, у романі Етвуд «Оповідь служниці» жіночі образи ілюструють наслідки тоталітарного патріархату, підкреслюючи актуальність феміністичної боротьби в сучасному світі. Водночас глобалізація та постколоніальний дискурс привносять у літературу голоси жінок із маргіналізованих груп, що розширює уявлення про жіночу ідентичність.

Образ жінки в польській літературі є одним із ключових елементів, що відображають соціокультурні, політичні та ідеологічні трансформації польського суспільства. Від романтизму до сучасності цей образ зазнав значних змін, відображаючи еволюцію гендерних ролей, суспільних очікувань і літературних течій.

Польський романтизм, що розвинувся в першій половині ХІХ століття на тлі втрати державності та національних повстань, створив особливий тип жіночого образу, який часто був символічним і ідеалізованим. У творчості таких авторів, як Адам Міцкевич, Юліуш Словацький та Зигмунт

Красінський, жінка постає як уособлення високих моральних якостей, національного духу або навіть самої Польщі. Наприклад, у драматичній поемі Міцкевича «Дзяди» жіночі персонажі, такі як Зося чи пані Роллісон, символізують чистоту, страждання та надію на відродження. Жінка в романтичній літературі часто виступає як муза, духовна провідниця або жертва, чії страждання відображають долю поневоленої нації [14].

Цей період характеризується ідеалізацією жіночої природи, де жінка сприймається як ефемерна, майже божественна істота. Однак така ідеалізація мала й зворотний бік: реальна жінка з її індивідуальними рисами та прагненнями часто залишалася поза увагою. Жіночі персонажі романтизму рідко мали власну суб'єктність, їхня роль зводилася до символічного значення або слугування ідеям патріотизму та месіянства.

У другій половині XIX століття, з настанням позитивізму, літературний образ жінки зазнав значних змін. Позитивізм у Польщі, як і в інших країнах, акцентував на раціоналізмі, освіті та суспільному прогресі. У цей період з'являються письменники, які звертають увагу на реальні проблеми жінок, їхнє становище в суспільстві та боротьбу за емансипацію. Еліза Ожешко, одна з найвидатніших письменниць цього часу, у своїх творах, таких як «Глорія Вікторія» (1910) чи «Марта» (1873), зображує жінок як активних учасниць суспільного життя, які прагнуть освіти, незалежності та самореалізації.

У романі «Марта» Ожешко висвітлює трагедію молодої вдови, яка намагається вижити в патріархальному суспільстві, але стикається з обмеженнями через брак освіти та економічної незалежності. Цей твір став одним із перших у польській літературі, що відкрито критикував гендерну нерівність і закликав до реформ. Жіночі образи в літературі позитивізму втрачають романтичну ідеалізацію, стаючи більш реалістичними та соціально зумовленими. Водночас вони часто зображуються як жертви суспільних умов, що відображає обмежені можливості жінок у тогочасному суспільстві [10].

На межі XIX–XX століть модернізм приніс у польську літературу нові підходи до зображення жінок. У цей період з'являються більш складні та багатогранні жіночі персонажі, які відображають внутрішні конфлікти, чуттєвість і прагнення до самовираження. У творчості таких авторів, як Станіслав Пшибишевський чи Габрієла Запольська, жінка часто постає як символ декадансу, пристрасті або бунту проти суспільних норм.

У п'єсі Запольської «Мораль пані Дульської» (1906) головна героїня є втіленням лицемірства буржуазного суспільства, але водночас її образ розкриває тиск патріархальних норм на жінок. Запольська також звертається до теми жіночої сексуальності та пригнічення, що було новаторським для того часу. Жіночі персонажі модернізму часто балансують між свободою та обмеженнями, що накладаються суспільством, а їхня індивідуальність стає центральною темою [10].

Міжвоєнний період (1918–1939) у польській літературі характеризується розширенням жіночої присутності як у творах, так і серед авторів. У цей час з'являються письменниці, які активно досліджують жіночу ідентичність, зокрема Зофія Налковська та Марія Домбровська. У романі Налковської «Медальйони» (1946, написаний у міжвоєнний період, але опублікований пізніше) жіночі образи постають як свідки та жертви історичних трагедій, що підкреслює їхню роль у збереженні пам'яті та моральної стійкості.

У цей період також з'являються образи жінок, які прагнуть професійної реалізації та незалежності. Наприклад, у творах Домбровської, таких як «Ночі і дні» (1932–1934), головна героїня Барбара Нехчич є складним персонажем, який поєднує традиційні жіночі ролі з прагненням до самореалізації. Цей період відзначається поступовим визнанням жіночої суб'єктності, хоча патріархальні стереотипи все ще залишаються сильними [9].

Після Другої світової війни польська література розвивалася в умовах соціалістичного реалізму, що наклало відбиток на зображення жінок. У цей період жіночі образи часто використовувалися для пропаганди соціалістичних ідеалів, де жінка зображалася як трудівниця, мати або активістка. Проте паралельно розвивалася й література, яка протистояла офіційній ідеології. У творах таких авторів, як Тадеуш Конвіцький чи Станіслав Лем, жіночі персонажі часто залишалися на периферії, але в літературі жінок, таких як Віслава Шимборська, образ жінки набуває нового звучання [1].

Поезія Шимборської, зокрема її збірки «Сіль» (1962) чи «Кінець і початок» (1993), пропонує тонкий і гуманістичний погляд на жіночу ідентичність. Її героїні – це не абстрактні символи, а живі люди з їхніми радощами, сумнівами та боротьбою. У цей період також починають з'являтися феміністичні мотиви, хоча вони ще не є домінуючими.

Сучасна польська література, починаючи з 1990-х років, характеризується активним розвитком феміністичної думки та деконструкцією традиційних гендерних ролей. Письменниці, такі як Ольга Токарчук, Мануела Гретковська чи Йоанна Батор, пропонують нові погляди на жіночу ідентичність, досліджуючи теми тілесності, сексуальності, влади та самореалізації.

У романах О. Токарчук, наприклад, «Бігуни» (2007) чи «Книги Якова» (2014), жіночі персонажі є багатограними, незалежними та часто бунтівними. Вони кидають виклик патріархальним нормам і шукають власний шлях у світі. Токарчук також звертається до екологічних і філософських тем, пов'язуючи жіночу ідентичність із ширшим контекстом людського існування [25].

Сучасна польська література також активно досліджує теми, пов'язані з травмами минулого, зокрема з досвідом жінок під час Голокосту, війни та комуністичного режиму. Наприклад, у творах Йоанни Батор («Піщана гора»,

2009) жіночі персонажі стають носіями історичної пам'яті, але водночас вони зображені як сильні індивідуальності, які протистоять суспільному тиску [33].

Жіночі образи в європейській літературі є дзеркалом історико-культурного контексту, що відображає еволюцію суспільних уявлень про гендер. Від символічних фігур античності до складних, багатогранних персонажів сучасності, ці образи розвивалися під впливом релігійних, філософських і соціальних змін. Кожна епоха додавала нові виміри до сприйняття жінок, від ідеалізації до визнання їхньої суб'єктності. Сучасна література продовжує цей процес, пропонуючи дедалі різноманітніші та реалістичніші образи, що відображають складність жіночої ідентичності в глобалізованому світі.

Образ жінки в польській літературі пройшов складний шлях від ідеалізованого символу до багатогранного персонажа з власною суб'єктністю. Якщо в романтизмі жінка була уособленням національних ідеалів, то в позитивізмі та модернізмі вона почала набувати реалістичних рис, відображаючи суспільні зміни та боротьбу за емансипацію. У ХХ столітті, особливо після Другої світової війни, жіночі образи стали більш різноманітними, а сучасна література, під впливом фемінізму, пропонує глибоке осмислення жіночої ідентичності, тілесності та ролі в суспільстві.

1.3. Гендерна проблематика в літературному дискурсі Польщі

Гендерна проблематика в польській літературі є багатогранною темою, що відображає складну взаємодію соціальних, культурних і політичних факторів, які формували польське суспільство протягом століть. Від середньовіччя до сучасності польська література була ареною, де гендерні ролі, стереотипи, очікування та боротьба за емансипацію знаходили своє вираження.

У середньовічній польській літературі, яка значною мірою була релігійною, гендерні ролі чітко визначалися патріархальними нормами, що базувалися на християнських догмах. Жінки зображалися переважно в рамках двох архетипів: святої (наприклад, Діва Марія) або грішниці (Єва). У таких творах, як анонімні релігійні гімни чи житія святих, жіночі персонажі часто виступали символами моральної чистоти або спокуси, що відображало обмежене уявлення про жіночу суб'єктність. Наприклад, у «*Bogurodzica*» (XIII–XIV ст.), найстарішій відомій польській релігійній пісні, образ Богородиці ідеалізується як символ материнства та духовної опіки, але не як індивідуальності [33].

У період раннього модерну (XVI–XVII ст.) польська література почала відображати ширший спектр гендерних ролей, хоча патріархальний порядок залишався домінуючим. У творах Яна Кохановського, зокрема в його «Тренах» (1580), жіночі образи, такі як покійна донька Урсула, зображуються з глибокою емоційною чутливістю, але все ще в межах сімейної ролі – доньки чи матері. Водночас у сарматській культурі, яка домінувала в Речі Посполитій, література прославляла мужність і військову доблесть чоловіків, тоді як жіночі персонажі залишалися другорядними, часто символізуючи домашній затишок або національну алегорію (наприклад, Польща як мати) [25].

Романтизм (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) став переломним моментом у польській літературі, особливо в контексті втрати державності після поділів Речі Посполитої. У цей період гендерна проблематика набула нового значення, оскільки література стала інструментом національної боротьби.

У творах Адама Міцкевича, Юліуша Словацького та Зигмунта Красінського жіночі персонажі часто виступали символами Польщі, що страждає, або ідеалізованими образами любові та самопожертви. Наприклад, у «Пан Тадеуш» Міцкевича (1834) жіночі персонажі, такі як Зося чи

Телімена, уособлюють різні аспекти жіночності – невинність і спокусливість, але їхня роль залишається підпорядкованою чоловічим героям, які є носіями патріотичних ідеалів [1].

Чоловіча героїчність у романтичній літературі підкреслювалася через образи борців за свободу, як-от Конрад у «Дзядях» Міцкевича. Жінки ж часто зображалися як жертви, чия страждання слугували каталізатором для дій чоловіків. Водночас деякі твори, наприклад поезія Марії Конопніцької, почали порушувати питання жіночої суб'єктності, хоча її голос залишався радше винятком.

У другій половині ХІХ століття, в епоху позитивізму, польська література почала відображати ідеї жіночої емансипації, що було пов'язано з ширшими європейськими рухами за права жінок. Позитивістські письменники, такі як Еліза Ожешко та Болеслав Прус, зверталися до соціальних проблем, зокрема нерівності між статями.

У романі Е. Ожешко «Марта» (1873) центральною темою є боротьба жінки за економічну незалежність у патріархальному суспільстві. Головна героїня, овдовіла Марта, стикається з неможливістю забезпечити себе через обмеження, накладені на жінок у сфері освіти та праці. Цей твір став одним із перших у польській літературі, що відкрито критикував гендерну нерівність [10].

У романі Пруса «Лялька» (1890) жіночі персонажі, такі як Ізабелла Ленцька, демонструють складність гендерних ролей у буржуазному суспільстві. Ізабелла, хоча й зображена як холодна та егоїстична, є продуктом соціальних очікувань, які обмежують її до ролі «прикраси» для чоловіків. Прус тонко критикує ці стереотипи, показуючи, як суспільство формує поведінку жінок [10].

На межі ХІХ–ХХ століть, у період Молодої Польщі, гендерна проблематика стала більш різноманітною. Письменники модернізму, такі як Станіслав Пшибишевський, досліджували теми сексуальності, жіночої

чуттєвості та психологічної глибини. У його творах, наприклад «Сніг» (1899), жіночі персонажі часто зображалися як складні, багатогранні особистості, що кидають виклик традиційним уявленням про жіночність.

У міжвоєнний період (1918–1939) з'явилися письменниці, які активно порушували гендерні питання. Зоф'я Налковська у своєму романі «Медальйони» (1946) та інших творах досліджувала жіночий досвід у контексті соціальних і політичних потрясінь. Її твори підкреслювали психологічну складність жінок, які борються за власну ідентичність у світі, де домінують чоловічі наративи. Марія Домбровська у романі «Ночі й дні» (1932–1934) також зображала жінок, які намагаються знайти баланс між особистими прагненнями та суспільними очікуваннями [10].

Після Другої світової війни, у період соціалістичного реалізму, гендерна проблематика в польській літературі була значною мірою підпорядкована ідеологічним вимогам. Жінки зображалися як «товаришки», що беруть участь у будівництві соціалістичного суспільства, але ці образи часто були пласкими та ідеалізованими. Проте з 1970-х років, із появою другого хвилі фемінізму, польська література почала активніше звертатися до гендерних питань.

Письменниці, такі як Ольга Токарчук (лауреатка Нобелівської премії 2018 року), почали досліджувати жіночу суб'єктність у новому світлі. У її ранніх творах, наприклад «Подорож людей книги» (1993), жіночі персонажі є активними учасницями наративу, а не пасивними об'єктами. Токарчук використовує міфологічні та архетипічні образи, щоб деконструювати традиційні гендерні ролі, пропонуючи нові перспективи на жіночу ідентичність [14].

У постмодерністській літературі кінця ХХ століття, зокрема в творах Мануели Гретковської, гендерна проблематика набуває радикального характеру. Її романи, такі як «Ми є» (1991), відкрито говорять про жіночу

сексуальність, тілесність і боротьбу за автономію в посткомуністичному суспільстві [14].

У XXI столітті польська література продовжує досліджувати гендерну проблематику в контексті глобалізації, ЛГБТ руху та нових феміністичних течій. Сучасні письменники, такі як Щепан Твардох чи Йоанна Батор, звертаються до тем гендерної ідентичності, квір-перспектив і деконструкції традиційних ролей. Наприклад, у романі Батор «Піщана гора» (2009) досліджується жіночий досвід через призму історичних і культурних травм, що підкреслює зв'язок між гендером і національною ідентичністю.

Крім того, сучасна польська література активно реагує на суспільні дискусії про гендерну рівність, репродуктивні права та насильство проти жінок. Письменниці, такі як Марта Дзідо, у своїх творах звертаються до феміністичних протестів, зокрема «Чорних протестів» 2016 року, які стали реакцією на спроби обмеження прав жінок у Польщі.

Польська література має багату історію, яка відображає складні соціально-політичні процеси, включаючи боротьбу за незалежність, вплив воєн і тоталітарних режимів. У XX столітті, коли Польща здобула незалежність після Першої світової війни, а згодом пережила Другу світову війну та комуністичний режим, жіноче питання залишалося на периферії літературного дискурсу. Проте з кінця XX століття, особливо після демократичних змін 1989 року, феміністичні ідеї почали активніше проникати в літературу. Цей період збігся з глобальними феміністичними рухами, які акцентували увагу на правах жінок, їхній видимості в суспільстві та боротьбі з гендерною нерівністю.

Сучасні польські письменниці працюють у контексті посткомуністичного суспільства, де традиційні гендерні ролі часто конфліктують із сучасними уявленнями про рівність. Польща, як країна з глибокими католицькими традиціями, зберігає консервативні погляди на роль жінок, що робить феміністичну літературу особливо актуальною.

Письменниці, такі як Ольга Токарчук і Віслава Шимборська, використовують літературу як платформу для критики патріархальних норм і переосмислення жіночого досвіду в сучасному світі [33].

Віслава Шимборська, лауреатка Нобелівської премії з літератури 1996 року, відома своєю метафоричною та алегоричною поезією, яка часто звертається до універсальних тем людського існування. Хоча Шимборська не позиціонувала себе як відверто феміністичну письменницю, її твори містять глибокі феміністичні мотиви, зокрема через акцент на суб'єктності жінок і деконструкцію стереотипів.

У своїй поезії В. Шимборська часто зосереджується на незначних, на перший погляд, деталях жіночого життя, які стають символами ширших суспільних проблем. Наприклад, у вірші «Жінка з портрета» вона аналізує образ жінки в мистецтві, підкреслюючи, як жіноча ідентичність часто зводиться до об'єкта споглядання. Поетка тонко критикує патріархальну культуру, яка нав'язує жінкам пасивну роль, пропонуючи замість цього образ активної, мислячої суб'єктки.

У збірці «Великі числа» В. Шимборська переосмислює роль людини, зокрема жінки, у світі через призму чисел і статистики, підкреслюючи абсурдність спроб патріархального суспільства кількісно оцінювати людське життя. Цей підхід можна інтерпретувати як феміністичний, оскільки він кидає виклик об'єктивації жінок, що є центральною темою феміністичної критики.

В. Шимборська також звертається до теми жіночої праці та невидимої роботи, яка часто недооцінюється. Її поезія відображає чутливість до гендерних питань, пропонуючи читачам задуматися над несправедливістю соціальних очікувань від жінок. Її стиль, сповнений іронії та тонкого гумору, дозволяє висвітлювати ці проблеми без надмірного дидактизму, що робить її твори надзвичайно впливовими [10].

Ольга Токарчук, ще одна лауреатка Нобелівської премії (2018), є однією з найяскравіших представниць сучасної польської літератури. Її романи, такі як «Бігуни» та «Книги Якова», пропонують глибокий аналіз людської природи, історії та суспільних структур, зокрема гендерних. Токарчук активно досліджує феміністичні теми, звертаючись до питань влади, тілесності та жіночої автономії.

У романі «Бігуни» О. Токарчук через образи жіночих персонажів аналізує ідею свободи та мобільності в контексті патріархального суспільства. Її героїні часто кидають виклик традиційним ролям, шукаючи власний шлях у світі, де жіноча свобода обмежується соціальними нормами. Токарчук використовує метафори подорожей і руху, щоб підкреслити прагнення жінок до самореалізації та незалежності [14].

У «Книгах Якова» письменниця звертається до історичного контексту, аналізуючи роль жінок у релігійних і суспільних рухах XVIII століття. Вона показує, як жіночі голоси придушувалися патріархальними структурами, але водночас підкреслює їхню силу та вплив. О. Токарчук також звертається до теми тілесності, досліджуючи, як жіноче тіло історично використовувалося як інструмент контролю. Її феміністичний підхід полягає у висвітленні цих проблем через складні наративи, які поєднують історичні факти з філософськими роздумами.

Зоф'я Налковська, хоча й належить до дещо ранішого періоду, залишається важливою постаттю для розуміння феміністичних мотивів у польській літературі. Її твір «Медальйони» (1946) є збіркою оповідань, заснованих на свідченнях жертв нацистських злочинів. Налковська звертає особливу увагу на жіночий досвід у період війни, підкреслюючи, як гендерна нерівність посилювала страждання жінок у часи катастроф.

У своїх творах З. Налковська досліджує, як патріархальні структури сприяють уразливості жінок у суспільстві. Її героїні часто стикаються з подвійним гнітом – як жертви війни та як об'єкти гендерного насильства.

3. Налковська не лише документує ці трагедії, але й закликає до переосмислення суспільних норм, які дозволяють такі несправедливості. Її твори мають феміністичний підтекст, оскільки вони підкреслюють необхідність визнання жіночого досвіду та боротьби за їхні права [33].

Феміністичні мотиви в творчості сучасних польських письменниць мають спільні риси, такі як критика патріархальних структур, акцент на жіночій суб'єктності та переосмислення історичного й сучасного жіночого досвіду. Однак кожна авторка привносить унікальний підхід. Ці письменниці не лише відображають феміністичні ідеї, але й розширюють межі літературного дискурсу, пропонуючи нові способи осмислення гендерних питань. Їхні твори сприяють діалогу про рівність, автономію та видимість жінок у суспільстві, що робить їхній внесок у світову феміністичну літературу надзвичайно важливим.

Гендерна проблематика в польській літературі пройшла довгий шлях від релігійних і патріархальних архетипів середньовіччя до складних і багатогранних образів сучасності. Кожен історичний період вносив свої корективи у сприйняття гендерних ролей, відображаючи ширші соціальні зміни. Від романтичних алегорій до феміністичних наративів, польська література стала дзеркалом боротьби за гендерну рівність і самовираження. Сучасні автори продовжують розширювати межі цього дискурсу, пропонуючи нові перспективи на гендер у контексті глобальних і локальних викликів.

Літературний образ є багатоаспектним явищем, яке поєднує в собі естетичну, пізнавальну, емоційну, символічну, ідейну та комунікативну функції. Він є не лише інструментом відображення дійсності, а й засобом її творчого переосмислення, що дозволяє літературі залишатися мистецтвом, яке впливає на розум і почуття читача. Через образи література відкриває нові горизонти сприйняття, допомагаючи людині осмислювати себе і світ.

Еволюція розуміння літературного образу відображає зміни в естетичних, філософських і культурних парадигмах. Від античного мімесису

до постмодерністської гри образи в літературі пройшли шлях від узагальнених і символічних до суб'єктивних і багатозначних. Типи літературних образів – персонажі, пейзажі, символи, мотиви, ідеї та міфи – демонструють різноманітність художніх засобів, за допомогою яких література осмислює реальність і людський досвід. літературний образ залишається центральною категорією, що поєднує творчу уяву автора, текст і сприйняття читача, забезпечуючи безкінечні можливості для аналізу та інтерпретації.

Жіночі образи в європейській літературі є дзеркалом історико-культурного контексту, що відображає еволюцію суспільних уявлень про гендер. Від символічних фігур античності до складних, багатогранних персонажів сучасності, ці образи розвивалися під впливом релігійних, філософських і соціальних змін. Кожна епоха додавала нові виміри до сприйняття жінок, від ідеалізації до визнання їхньої суб'єктності. Сучасна література продовжує цей процес, пропонуючи дедалі різноманітніші та реалістичніші образи, що відображають складність жіночої ідентичності в глобалізованому світі.

Образ жінки в польській літературі пройшов складний шлях від ідеалізованого символу до багатогранного персонажа з власною суб'єктністю. Якщо в романтизмі жінка була уособленням національних ідеалів, то в позитивізмі та модернізмі вона почала набувати реалістичних рис, відображаючи суспільні зміни та боротьбу за емансипацію. У ХХ столітті, особливо після Другої світової війни, жіночі образи стали більш різноманітними, а сучасна література, під впливом фемінізму, пропонує глибоке осмислення жіночої ідентичності, тілесності та ролі в суспільстві.

Гендерна проблематика в польській літературі пройшла довгий шлях від релігійних і патріархальних архетипів середньовіччя до складних і багатогранних образів сучасності. Кожен історичний період вносив свої корективи у сприйняття гендерних ролей, відображаючи ширші соціальні

зміни. Від романтичних алегорій до феміністичних наративів, польська література стала дзеркалом боротьби за гендерну рівність і самовираження. Сучасні автори продовжують розширювати межі цього дискурсу, пропонуючи нові перспективи на гендер у контексті глобальних і локальних викликів.

2. МАНУЕЛА ГРЕТКОВСЬКА ЯК ПРЕДСТАВНИЦЯ СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1. Коротка біографія Мануели Гретковської

Ранні роки Мануели Гретковської припадають на період стагнації комуністичної Польщі, що неминуче вплинуло на її інтелектуальне формування. Народжена 6 жовтня 1964 року в Лодзі, промислового центрі країни, вона виросла в типовій робітничій родині в районі Барути, де батько працював начальником відділу на фабриці, а мати – інспектором санітарно-епідеміологічної служби. Цей соціальний контекст, позначений повсякденними труднощами та обмеженнями, можливо, заклав основу для її подальшої критичної перспективи щодо національної ідентичності та гендерних ролей [32].

У шкільні роки в XXIV ліцеї імені Адама Міцкевича в Лодзі Мануела Гретковська проявила виняткові здібності: перемога у філософському конкурсі дозволила їй вступити до престижного Ягеллонського університету в Кракові без іспитів. Тут, у 1980-х роках, вона вивчала філософію, знаходячи натхнення в лекціях антрополога професора Анджея Верцинського, чийі ідеї про культурні міфи та людську свідомість глибоко вплинули на її світосприйняття.

Під час студентських років Гретковська активно співпрацювала з культурним кварталом «Брульйон», де публікувала перші есеї, що свідчить про ранній інтерес до літератури як інструменту соціальної рефлексії. Цей період завершився драматичним кроком: у 1988 році, на тлі політичних змін у Польщі, вона емігрувала до Парижа, де продовжила освіту в престижній *École des hautes études en sciences sociales*, вивчаючи антропологію. Паризький етап став не лише академічним, але й екзистенційним випробуванням, адже місто світла перетворилося для неї на простір пошуку ідентичності серед культурних контрастів [33].

Літературна кар'єра Мануели Гретковської розпочалася на початку 1990-х років, коли Польща переживала трансформацію від комунізму до демократії, і її твори миттєво завоювали репутацію провокативних і новаторських. Дебютний роман «Ми тут емігранти» (*My zdies emigranty*, 1991) – автобіографічний наратив про досвід молодого покоління поляків, що залишають країну в пошуках кращого життя, – отримав схвальну передмову від Нобелівського лауреата Чеслава Мілоша, що підкреслило його культурну вагу. Ця книга, написана з іронією та постмодерністською фрагментарністю, описувала паризьке життя як калейдоскоп абсурдів і розчарувань, де еміграція стає метафорою внутрішньої еміграції.

Наступні твори – «Таро паризьке» (*Tarot paryski*, 1993), «Метафізичний кабаре» (*Kabaret metafizyczny*, 1994) та «Підручник до людей» (*Podręcznik do ludzi*, 1996) – продовжили цю лінію, фокусуючись на богемному світі паризької інтелігенції. Тут Мануела Гретковська майстерно поєднувала елементи гнозису, кабали та міфів про Марію Магдалину, використовуючи мотив черепа як символу марності існування. Її проза, позбавлена грандіозності, наближалася до есеїстики: легка, усміхнена, але гостро критична до декадентських парадоксів кінця століття. Цей ранній етап, позначений скандалами та ярликами «провокаторки» й «постмодерністки», відображав дух 1990-х – часу, коли польська література шукала нові форми вираження після падіння «залізної завіси» [32].

Переїзд до Польщі на початку 1990-х і робота в журналі «Elle» – спочатку як заступниця головного редактора, а згодом як літературний директор – стали перехідним моментом у кар'єрі Мануели Гретковської. Вона активно публікувала колонки в виданнях на кшталт «Cosmopolitan», «Wprost», «Polityka» та «Machina», де комбінувала літературну критику з феміністичними коментарями.

У 1996 році письменниця спробувала себе в сценарній справі, написавши текст до фільму «Шаманка» (*Szamanka*) Анджея Жулавського –

еротично-містичної драми, що відображала її інтерес до табуйованих тем сексуальності та духовності. Наступний етап, після переїзду до Швеції в 1997 році, позначився розширенням горизонтів: збірка оповідань «Намятник» (Namiętnik, 1998), нотатки з подорожей «Світовізд» (Światowidz, 1998) та фейлетони «Силікон» (Silikon, 2000) фіксували глобальні враження, а співпраця над сценарієм серіалу «Містечко» (Miasteczko, 2000) розширила її аудиторію [35].

З 2000-х років творчість Мануели Гретковської еволюціонувала до інтимнішої, автобіографічної форми: роман «Полька» (*Polka*, 2001) – це щоденник вагітності, номінований на премію Nike, а «Європейка» (*Europejka*, 2004) – гумористичний портрет Польщі в часи європейської інтеграції. Спільні проекти з партнером Пйотром Петухою, як-от «Сцени з позашлюбного життя» (*Sceny z życia rozmałżeńskiego*, 2003) чи «Любов середнього класу» (*Miłość klasy średniej*, 2015), додали психологічної глибини.

Пізніші твори, такі як «Жінка і чоловіки» (*Kobieta i mężczyźni*, 2007), «Громадянка» (*Obywatelka*, 2008), «Транс» (*Trans*, 2011) та «Агент» (*Agent*, 2012), а також останній роман «Посаг для Полки» (*Posag dla Polki*, 2024), підкреслюють її фокус на гендерних динаміках і політичних реаліях. Перекладені французькою, литовською, та іншими мовами, її книги стали частиною ширшого європейського дискурсу.

Особисті події відіграли вирішальну роль у трансформації творчості Мануели Гретковської, перетворюючи літературу на дзеркало внутрішнього світу та соціальних змін. Еміграція до Парижа в 1988 році, зумовлена бажанням уникнути обмежень комуністичного режиму, не лише надала матеріал для ранніх романів, але й сформувала її антропологічний погляд на ідентичність: у «Ми тут емігранти» Париж постає як ілюзорний рай, де емігрантська туга переплітається з божественними пригодками. Переїзд до Швеції в 1997 році, мотивований пошуком спокою, відобразився в подорожніх

нотатках «Світовізд», де глобальні мандри стають метафорою внутрішньої міграції [37].

Найглибший вплив мало материнство: народження доньки Поли в 2001 році надихнуло «Польку» – інтимний текст, що фіксує фізичні та емоційні трансформації вагітності, переходячи від постмодерністської іронії до ліричної ширості. Ця книга ознаменувала зсув від скандальних провокацій до рефлексії над жіночим досвідом у патріархальному суспільстві. Романтичні стосунки з Анджеєм Жулавським, що передували співпраці над «Шаманкою», додали еротичного напруження до її наративів про сексуальність, тоді як тривалий союз з Пйотром Петухою – психотерапевтом і письменником, з яким вона одружилася після 20 років співжиття, – пронизаний творами на кшталт «Сцен з позашлюбного життя», де досліджуються нюанси партнерства.

Політичні перипетії, як-от цензура фейлетону проти братів Качинських у 2006 році чи заснування Жіночої партії в 2007 році (з якої вона вийшла як «почесна лідерка»), перетворили її на активістку: романи «Громадянка» та «Європейка» критикують церковний вплив, антиабортні кампанії та гендерну нерівність у посткомуністичній Польщі. Навіть недавні події, як завершення курсу плиточника в 2024 році, символізують її прагнення до самореалізації поза літературою, підкреслюючи теми незалежності в «Посазі для Полки». Живучи в селі Устані біля Варшави з родиною, Гретковська продовжує балансувати між приватним і публічним, роблячи літературу інструментом емансипації.

У підсумку, біографія Мануели Гретковської ілюструє, як особисті траєкторії – від еміграції до материнства та політичного активізму – формують літературний дискурс. Її еволюція від постмодерністської провокаторки до феміністичної хроністки не лише відображає польські трансформації, але й пропонує універсальну модель творчої адаптації, де скандал поступається глибокій емпатії.

2.2. Тематика та стиль творів Мануели Гретковської

Однією з центральних тем ранньої творчості Мануели Гретковської є еміграція, яка постає не як романтична пригода, а як болісний процес самопізнання та конфронтації з культурними кордонами. Дебютний роман «*My zdies emigranty*» (1991) – іронічний портрет молодого покоління поляків, що вирушають до Франції в пошуках кращого життя після падіння комунізму. Головна героїня, подібна до самої авторки, переживає розчарування: Париж, символ свободи, виявляється пасткою культурного відчуження, де польська ідентичність стикається з байдужістю Заходу [33].

М. Гретковська майстерно використовує постмодерністські прийоми – фрагментацію наративу та іронію – щоб висміяти міфи про еміграцію, показуючи, як мова та символи «мертвіють» у новому контексті. Ця тема продовжується в наступних творах, таких як «*Tarot paryski*» (1993) та «*Kabaret metafizyczny*» (1994), де Париж стає сценою для життя богемної інтелігенції.

Тут еміграція набуває містичного забарвлення: героїні занурюються в гнозис та кабалу, шукаючи духовні відповіді на екзистенційну порожнечу. «*Tarot paryski*», наприклад, через образи таро розкриває хаос міграції як подорож до самопізнання, де культурні кордони розмиваються, а ідентичність стає флюїдною [40].

Пізніше, у творах на кшталт «*Światowidz*» (1998) – репортажах з подорожей по Індії, Іспанії, Китаю та Австралії – еміграція трансформується в глобальний пошук. Гретковська описує світ як калейдоскоп культур, де польська перспектива постійно конфліктує з іншими. Ця тема досягає кульмінації в «*Europejce*» (2004), де авторка, повернувшись до Польщі, іронічно коментує інтеграцію в Європейський Союз.

Через призму інтелектуалки, яка спостерігає за змінами в посткомуністичній реальності, М. Гретковська висвітлює абсурдність національних міфів: Польща як «Європа В» намагається наздогнати Захід,

але стикається з внутрішніми конфліктами. Еміграція тут – не лише фізичний рух, а й метафора внутрішньої міграції, де героїня шукає «власну Європу» в собі. Таким чином, тема еміграції слугує авторці для критики націоналізму та глобалізації, підкреслюючи, як міграція формує сучасну ідентичність [39].

Фемінізм є стрижневою темою творчості Мануели Гретковської, яка послідовно деконструює традиційні гендерні ролі, особливо образ «Матері-Польки» – символу польської жінки як жертви та хранительки національного вогнища. Уже в ранніх творах, як «*Podręcznik do ludzi. Tom pierwszy i ostatni: czaszka*» (1996), де переплітаються гнозис, образ Марії Магдалини та мотив черепа в глобальній культурі, М. Гретковська вводить жіночу перспективу як альтернативу патріархальній історії. Марія Магдалина постає не як каятна грішниця, а як сильна, еротична фігура, що кидає виклик церковним догмам. Ця інтерпретація стає маніфестом: жінка не пасивна жертва, а активна творчиня реальності.

У пізніших працях фемінізм набуває автобіографічного характеру. «*Polka*» (2001) – щоденник вагітності – є інтимним розкриттям материнства як акту свободи, а не обов'язку. М. Гретковська описує вагітність, пологи та материнство з гумором і відвертістю, руйнуючи міф про ідеальну матір: тіло змінюється, секс ускладнюється, але жінка залишається суб'єктом, а не об'єктом [38].

Ця тема продовжується в «*Kosmitka*» (2016), автобіографічній оповіді про політику, духовність та сімейне життя, де Мануела Гретковська зображує себе як «космітку» – чужинку в чоловічому світі політики. Тут фемінізм переплітається з критикою суспільства: авторка коментує заборони абортів, роль Церкви та гендерну нерівність, показуючи, як жінки борються за автономію в консервативній Польщі.

М. Гретковська також звертається до історичного фемінізму. У «*Mistrzyni*» вона реконструює «herstorię» – жіночу версію історії – через образи польських аристократок XVIII століття, де секс і влада

переплітаються. Жінки, як Елізабет Любомирська чи Ізабела Чарториська, маніпулюють коханцями, щоб здобути політичний вплив, демонструючи, що все обертається навколо сексу, окрім сексу – він обертається навколо влади. Ця тема підкреслює еволюцію фемінізму в творчості Гретковської: від постмодерністської провокації до політичного активізму, де література стає інструментом боротьби за права жінок [36].

Сексуальність у творах Мануели Гретковської – це не табу, а сфера свободи та влади, що тісно пов'язана з духовністю. У «*Szamanse*» (сценарій до фільму Анджея Жулавського, 1996) вона зображує еротичну одержимість як шлях до трансцендентного, де шаманка – жіноча фігура – домінує над чоловіком-антропологом. Сексуальність тут стає метафорою духовного пошуку, натхненного гнозисом та кабалою, які пронизують ранні твори. У «*Namiętnik*» (1998) – збірці оповідань – сексуальні стосунки розкривають obsesii та неромантичну реальність кохання, часто з іронічним присмаком.

Духовність, поєднана з критикою релігії, є ще одним ключовим мотивом. М. Гретковська, яка називає себе «активною католичкою» з елементами скепсису, у фейлетонах і есеях (збірка «*Silikon*», 2000) атакує роль Церкви в польському суспільстві, обговорюючи табу на кшталт сексуальності та абортів. У «*Trudno z miłości się podnieść*» (розмова з Патрицією Пустков'як) вона аналізує стосунки, зраду та сексуальність як частини людського досвіду, де духовність – це не догма, а особистий пошук.

Суспільна критика досягає піку в творах на кшталт «*Agent*» (пізній роман), де М. Гретковська описує поплутані біографії зрілих героїв, що шукають сенс у посткомуністичній реальності: правильну країну, партнера чи роботу. Тут переплітаються теми еміграції, сексуальності та ідентичності, з гумором висміюючи буржуазні ілюзії [40].

У пізніх творах, як «*Poetka i księżę*» (2018), Мануела Гретковська повертається до біографічної прози, реконструюючи стосунки Агнешки Осецької та Єжи Гедройця, де інтелектуальна та емоційна пристрасть стає

метафорою творчої свободи. Ці мотиви підкреслюють еволюцію: від богемного хаосу до зрілої рефлексії над життям.

Як письменниця, сценаристка, есеїстка та громадська діячка, Гретковська не лише формувала дискурс про жіночу ідентичність у посткомуністичній Польщі, але й радикально трансформувала свій літературний стиль, відображаючи еволюцію від постмодерністської іронії до більш особистої, емпатичної прози. Її твори, починаючи від дебютного роману «*My zdies emigranty*» (1991) і аж до останніх, як-от «*Przeprawa*» (2023), ілюструють динаміку літературного процесу, де провокація поступово поступається місцем рефлексії над гендерними, національними та культурними трансформаціями. Ця еволюція робить стиль М. Гретковської унікальним об'єктом аналізу, оскільки він не є статичним, а радше віддзеркалює ширші соціокультурні зрушення в Польщі після 1989 року.

Ранні твори Мануели Гретковської, створені в 1990-х роках, є яскравим проявом постмодернізму, що характеризується іронією, фрагментацією наративу та свідомим руйнуванням традиційних жанрових кордонів. Дебютний роман «*My zdies emigranty*» (1991) – це іронічний опис досвіду молодого покоління поляків, які емігрують із країни в пошуках кращого життя, – відразу привернув увагу критиків своєю відмова від грандіозної мови на користь легкості та стриманості есею [38].

Проза Гретковської «відкидала помпезну мову, наближаючись до простоти й аскетизму есе» [37], що дозволяло їй уникнути пафосу типової емігрантської літератури та замінити його сатиричним поглядом на абсурдність переходу від комунізму до капіталізму. Цей роман, до якого передмову написав сам Чеслав Мілош, став маніфестом «покоління бруліону» – неформального літературного руху, що протистояв офіційній культурі, використовуючи пародію та гротеск для деконструкції національних міфів.

У трилогії «*Tarot paryski*» (1993), «*Kabaret metafizyczny*» (1994) та «*Podręcznik do ludzi. Czaszka*» (1996) стиль Мануели Гретковської набуває ще більшої провокативності, поєднуючи елементи гнозису, кабали та мотиву черепа як символу глобальної культури. Ці твори описують життя сучасної богеми в Парижі – інтелектуалів та художників, – але роблять це через призму скандалу, що принесло авторці репутацію «скандалістки» та «постмодерністки». Тут провокація слугує не просто для шоку, а як стратегія деконструкції гендерних, сексуальних і національних категорій.

М. Гретковська майстерно використовує пародію і гротеск, щоб розкрити парадокси декадентської цивілізації кінця ХХ століття, де еротика переплітається з філософією, а повсякденне – з метафізичним. Наприклад, у «*Tarot paryski*» наратив фрагментований, ніби колода карт таро, де кожна глава – це окрема «карта» реальності, що ігнорує лінійний сюжет на користь асоціативного потоку свідомості. Такий підхід не лише відображає вплив французької антропології, яку М. Гретковська вивчала в Парижі, але й критикує патріархальні норми, представляючи жіночу сексуальність як акт бунту проти традиційних ролей.

Цей постмодерністський етап стилю Мануели Гретковської також проявляється в її есеях і фейлетонах, опублікованих у журналах на кшталт «*Elle*» чи «*Cosmopolitan*». Тут мова стає інструментом інтелектуальної провокації: короткі, гострі фрази, іронічні метафори та гра слів дозволяють авторці торкатися табуєваних тем, як-от аборти чи роль Католицької церкви в Польщі, без прямолінійної дидактики. Критики називали її «провокацією в чистому вигляді» [40], підкреслюючи, як стиль М. Гретковської балансує на межі літератури та публіцистики, роблячи текст не просто художнім, а й соціально ангажованим.

З початком 2000-х років стиль Мануели Гретковської зазнає помітної трансформації, переходячи від скандальної постмодерністської естетики до більш особистої, майже інтимної прози. Ця зміна відображає не лише

біографічні обставини – повернення до Польщі, вагітність, створення родини, – але й ширший культурний контекст: інтеграцію Польщі до ЄС та боротьбу за жіночі права.

Роман «*Polka*» (2001), номінований на премію Nike, є яскравим прикладом цієї еволюції: це щоденник вагітності, де провокація поступається місцем сенсуальній рефлексії над тілом і материнством. Стиль тут стає фрагментарним, але не хаотичним – короткі записи, насичені гумором і чуттєвими деталями, створюють ефект близькості до читача, ніби розмова з подругою. Мануела Гретковська уникає сентиментальності, натомість використовує іронію для деконструкції стереотипів «польської жінки», перетворюючи особистий досвід на метафору національної трансформації [37].

Подібний підхід спостерігається в романі «*Europejka*» (2004), де гумористичний погляд на змінювану Польщу через призму інтелектуалки дозволяє поєднати легкість наративу з гострою соціальною критикою. Тут стиль М. Гретковської набуває рис «життєвої прози» – простої, розмовної мови, що контрастує з ранньою метафізичною складністю.

Дослідники відзначають, як авторка реформує свою манеру письма, роблячи її доступнішою, але не менш глибокою: гумор слугує не для шоку, а для емпатичного висвітлення парадоксів повсякденності, особливо жіночої. У пізніших творах, як-от «*Obywatelka*» (2008) чи «*Miłość po polsku*» (2010), цей інтимний тон посилюється автобіографічними елементами, де наратив переплітається з політичним коментарем – наприклад, боротьбою проти антиабортних законів чи впливу церкви. Спільні з чоловіком Пйотром Петухою твори, як «*Sceny z życia pozamałżeńskiego*» (2003), демонструють майстерність у балансуванні між серйозністю та легкістю, де еротика стає інструментом критики гендерних стереотипів.

Ця еволюція стилю не є випадковою: вона відображає перехід від «антиполітичної» позиції ранніх років до активного фемінізму, де література

стає маніфестом. У пізній прозі Гретковська стикається з проблемою опису жіночого досвіду в Польщі, заохочуючи читачок будувати політичну суб'єктивність через розпізнавання власних потреб.

Протягом усієї творчості фемінізм є наскрізною рисою стилю М. Гретковської, що проявляється в деконструкції патріархальних норм через мову та наратив. Навіть у ранніх постмодерністських текстах, як «*Szamanka*» (1996), жіноча сексуальність зображується як сила, що руйнує табу, а не як об'єкт. У пізніших творах, таких як «*Kobieta i mężczyźni*» (2007) чи «*Faworyty*» (2020), стиль стає феміністичним маніфестом: пряма, іноді груба мова розкриває нерівність у стосунках, використовуючи іронію для критики влади, що крутиться навколо сексу. М. Гретковська майстерно поєднує глибину з доступністю, роблячи свої твори легкими, динамічними, але проникливими [36].

Цей феміністичний стиль також впливає на її публіцистику: фейлетони в «*Polityka*» чи «*Newsweek Polska*» є продовженням літературної манери, де гумор і провокація служать для мобілізації жінок. Критики, як Анна Ньєцка, класифікують її як поп-феміністку, що робить фемінізм масовим через розважальний наратив.

Творчість Мануели Гретковської – це динамічний дискурс про свободу в обмеженому світі, де фемінізм, еміграція, сексуальність та духовність слугують інструментами для деконструкції суспільних норм. Від провокативних постмодерністських романів 1990-х до інтимних автобіографій 2010-х, її твори еволюціонують, відображаючи зміни в Польщі та Європі. Мануела Гретковська не просто описує реальність – вона провокує до дій, перетворюючи літературу на акт опору. Її спадщина полягає в тому, щоб показати, що жінка – не жертва, а творець, чия ідентичність формується в діалозі з світом.

Літературний стиль Мануели Гретковської – це динамічний синтез постмодерністської провокації, інтимного автобіографізму та феміністичної

критики, що еволюціонує від скандальних фрагментів 1990-х до емпатичних рефлексій 2000-х і пізніше. Відмова від грандіозності на користь есеїстичної легкості, використання пародії, гротеску та гумору робить її прозу унікальною в польській літературі, де особисте стає політичним.

2.3. Місце жінки в творчості Мануели Гретковської: феміністичні акценти

Дебютний роман М. Гретковської «*My zdies emigranty*» (1991) задає тон її ранній прозі, де жіночі образи слугують дзеркалом для досвіду молодого покоління поляків у еміграції [39]. Головна героїня, близька до авторки автопортрету, – молода інтелектуалка, яка в Парижі стикається з культурним шоком, сексуальною свободою та абсурдністю емігрантського життя. Тут жінка не є пасивною «польською матір'ю» – стереотипом, що панував у комуністичній і посткомуністичній культурі, – а радше бунтаркою, яка грає з гендерними ролями.

М. Гретковська використовує пародію, щоб висміяти національні міфи: героїня фліртує з французькими інтелектуалами, експериментує з сексуальністю і ставить під сумнів ідею «вічної жіночності». Цей образ жінки як «вічної студентки» – вільної, але дезорієнтованої – відображає ширший постмодерністський підхід авторки, де гендерні категорії деконструюються через іронію та гротеск.

Подібні мотиви розвиваються в «*Паризькому таро*» (*Paris Tarot*, 1993) та «*Метафізичному кабаре*» (*Kabaret metafizyczny*, 1994). У «*Паризькому таро*» з'являється Габрієла Віттоп – енергійна сімдесятирічна письменниця, яка уособлює зрілу, незалежну жінку, що ігнорує вікові стереотипи. Вона – протилежність традиційній «домашній берегині»: подорожує, пише і живе за власними правилами, демонструючи, що жіноча ідентичність не обмежується материнством чи шлюбом.

У «*Метафізичному кабаре*» постає Беба Мазеппо – кабаре-артистка з двома кліторами, яка вводить публіку в стан екстазу. Цей гротескний образ є провокацією проти табуьованої жіночої сексуальності: Беба не жертва, а маніпуляторка, яка використовує своє тіло як інструмент влади [40].

М. Гретковська через такі персонажі критикує фрейдистські уявлення про жіночу «недосконалість», перетворюючи їх на символи емансипації. Ці твори здобули репутацію «скандальних», але вони водночас є феміністичним маніфестом, що руйнує бінарні опозиції чоловічого/жіночого, національного/іноземного.

У «*Підручнику для людей. Череп: Перший і останній том*» (Podręcznik do ludzi. Czaszka: Tom pierwszy i ostatni, 1996) Гретковська звертається до містики, пов'язуючи гнозис, кабалу та образ Марії Магдалини з мотивом черепа. Тут жінка постає як архетипічна фігура – від біблійної куртизанки до духовної наставниці. Марія Магдалина стає символом придушеної жіночої мудрості, яку патріархальна культура маргіналізувала. Авторка протиставляє цей образ сучасним польським жінкам, які, на її думку, все ще обмежені ролями «матерів-мучениць». Цей твір маркує перехід від постмодерністської гри до глибшої рефлексії над жіночою ідентичністю, де скандал слугує інструментом для висвітлення суспільних упереджень [38].

З початком 2000-х Мануела Гретковська повертається до Польщі, і її проза стає інтимнішою, автобіографічною, з акцентом на жіночий досвід у контексті трансформацій суспільства. Роман «*Полька*» (*Polka*, 2001) – це щоденник вагітності, де образ жінки як матері переосмислюється через призму фемінізму. М. Гретковська описує фізичні та емоційні зміни не як жертву, а як акт самовизначення: вагітність стає метафорою творчого акту, де жінка не «носії життя», а його творець.

Цей образ контрастує з традиційним польським стереотипом «мати-полячки» – самопожертвенної матері, залежної від держави та церкви. Авторка іронізує над медичною бюрократією та гендерними очікуваннями,

показуючи, як вагітна жінка зберігає інтелектуальну незалежність. *«Полька»* – це не лише особистий наратив, а й критика посткомуністичної Польщі, де жінки все ще борються за репродуктивні права.

У романі *«Європейка»* (Europejka, 2004) Мануела Гретковська через гумористичний погляд інтелектуалки коментує вступ Польщі до ЄС. Головна героїня – жінка, яка балансує між приватним життям і публічною сферою, – уособлює «європейську жінку»: мобільну, освічену, але стикається з локальними упередженнями. Тут образ жінки еволюціонує до «громадянки»: вона не пасивна жертва змін, а активна учасниця, що критикує католицький вплив і антиабортні закони [37].

Цей твір підкреслює напругу між «польською матір'ю» – домашньою мученицею – і феміністичною активісткою – воїтелькою за права. М. Гретковська демонструє, як особисте стає політичним, використовуючи форму щоденника для скорочення дистанції між авторкою та читачкою, дозволяючи ідентифікуватися з досвідом емансипації.

Роман *«Жінка і чоловіки»* (Kobieta i mężczyźni, 2007) поглиблює гендерну проблематику. Головна героїня Клара – успішна хірургиня, яка покидає раціональний світ медицини на користь альтернативної духовності (акупунктура, подорожі на Схід). Вона – прототип «наджінки»: сильної, але суперечливої, яка кидає виклик чоловічим домінуючим ролям [33].

М. Гретковська іронізує над «домашньою чірлідеркою» – стереотипом польської жінки, що змушує себе підтримувати чоловіка, – показуючи, як Клара досягає свободи через самопізнання. Цей образ відображає ширшу критику: жінки в Польщі, за М. Гретковською, часто грають роль «гладіаторів» для чоловіків, обманюючи самі себе. Роман поєднує еротику, психологізм і соціальний коментар, підкреслюючи, що жіноча сила полягає в відмові від жертвування собою.

Політична активність М. Гретковської – заснування руху «Польща – це жінка» (2006) та Жіночої партії (2007) – відлунує в її творах. У романі

«Громадянка» (Obywatelka, 2008) вона описує досвід політичної кампанії як боротьбу жінки проти патріархату. Образ жінки-політика – воїтельки – контрастує з «домашньою мученицею», показуючи, як фемінізм може трансформувати суспільство. Авторка підкреслює, що жінки становлять більшість, але маргіналізовані: від антиабортних війн до церковного впливу. Цей твір – маніфест, де особисте (вагітність, материнство) переплітається з публічним (політика), демонструючи еволюцію жіночого образу від жертви до лідерки [40].

Пізніші романи, як «Силікон» (Silikon, 2002) чи «Агент» (Agent, 2012), продовжують цю лінію. У «Силіконі» М. Гретковська висміює стереотипи материнства, показуючи жінок як складних, часто трагічних фігур, що борються з суспільними очікуваннями. У «Агенті» жіночі персонажі – від польської єврейки до хасидської доньки – торкаються тем Голокосту та польсько-єврейських відносин, де жінка постає мостом між культурами, але й жертвою упереджень. Ці образи підкреслюють дуалістичність: жінка як воїтелька і як жертва, але завжди з потенціалом для змін.

Ранні романи М. Гретковської, написані в період її паризького емігрантства, вирізняються провокативним стилем, що поєднує елементи пародії, кемпу та гротеску для деконструкції традиційних гендерних ролей. Дебютний роман «*My zdies emigranty*» (Ми тут емігранти, 1991) іронічно зображує досвід молодого покоління поляків, які покидають країну в пошуках кращого життя, але через призму жіночої перспективи.

Тут феміністичний мотив проявляється в критиці національної ідентичності як патріархальної конструкції: героїні, подібні до самої авторки, стикаються не лише з емігрантською відчуженістю, а й з гендерними стереотипами, де жінка постає як об'єкт чоловічого погляду в іноземному контексті. М. Гретковська використовує іронію, щоб підкреслити абсурдність цих норм, перетворюючи еміграцію на метафору жіночої маргіналізації [39].

Цей мотив посилюється в наступних творах, таких як «*Tarant tarot parysk*» (Паризький таро, 1993) та «*Kabaret metafizyczny*» (Метафізичне кабаре, 1994), де описується життя інтелектуальної богеми у Франції. Тут сексуальність стає центральним елементом феміністичної критики: М. Гретковська грайливо, але гостро деконструє жіноче тіло як об'єкт споживання, протиставляючи його містичним і еротичним практикам. У «*Kabaret metafizyczny*» жінка не пасивна жертва, а активна учасниця «метафізичного» спектаклю, де гендерні ролі пародіюються через кемп-естетику – перебільшені, абсурдні образи, що висміюють фаллоцентричну культуру. Критики зазначають, що ці твори успішно руйнують категорії гендеру та сексуальності, використовуючи гротеск для викриття національних міфів про «польську жінку» як жертву чи матір.

Роман «*Podręcznik do ludzi. Czaszka: tom pierwszy i ostatni*» (Підручник для людей. Череп: перший і останній том, 1996) йде далі, пов'язуючи гностицизм, кабалу та фігуру Марії Магдалини з мотивом черепа як символом жіночої таємниці та забутого знання. Тут феміністична ідея набуває містичного забарвлення: жінка як носійка езотеричного знання протистоїть патріархальній релігійній традиції, де її роль зведена до другорядної.

Ці ранні праці принесли М. Гретковській репутацію «скандалістки» та постмодерністки, бо вони уникали грандіозної мови, натомість обираючи есеїстичну простоту, щоб шокувати читача та змусити переосмислити гендерні норми. Фемінізм тут не декларативний, а імпліцитний – через провокацію, що робить твори інструментом свідомості, подібно до феміністичної «моменту правди», де приватні досвіди стають політичними [38].

З початком 2000-х років творчість Гретковської стає більш автобіографічною та інтимною, фокусуючись на жіночому тілі та його трансформаціях. Роман «*Polka*» (Полька, 2001) – це щоденник вагітності, де авторка руйнує стереотипи «добропорядної матері».

Дев'ять місяців боротьби фізіології з психологією зображені провокативно: вагітність не романтизована, а показана як конфлікт між жіночим тілом і суспільними очікуваннями. М. Гретковська висміює міф про «польську матір» (*Matka Polka*) – символ національної жертви, – протиставляючи йому власний досвід як інтелектуалки, яка обирає материнство свідомо, але без ілюзій. Феміністичний мотив тут – у деконструкції материнства як норми: тіло вагітної стає ареною опору патріархальним нормам, де жінка не зводиться до біологічної функції, а зберігає суб'єктивність [37].

Подібний підхід простежується в «*Europejka*» (Європейка, 2004), де гумористичний погляд на змінювану Польщу через очі інтелектуалки підкреслює напругу між традиційною жіночою роллю та європейською ідентичністю. М. Гретковська описує вступ Польщі до ЄС як метафору жіночої емансипації: жінка, як і нація, переходить від ізоляції до інтеграції, але стикається з антиабортними кампаніями та впливом Католицької церкви. Тут реалізується класичний феміністичний слоган «особисте є політичним» – приватні переживання (вагітність, повернення до Польщі) переплітаються з суспільними змінами, такими як боротьба за репродуктивні права. У співавторстві з Пйотром Петухою «*Sceny z życia pozamatżeńskiego*» (Сцени з позашлюбного життя, 2003) М. Гретковська продовжує тему сексуальної свободи, деконструючи шлюб як інститут, що обмежує жіночу автономію.

Ці твори заохочують польських жінок будувати політичну суб'єктивність, розпізнавати свої потреби та боротися за права, протистоячи приватному як «безпам'ятному» (за Ганною Арендт). Авторка створює напругу між «домашньою мученицею» та «феміністичною воїтелькою», роблячи літературу інструментом свідомості [34].

Пізніші праці М. Гретковської, особливо «*Obywatelka*» (Громадянка, 2008), безпосередньо відображають її політичну діяльність. Засновниця руху «*Polska jest kobietą*» (Польща – це жінка, 2006), який трансформувався в

Партію жінок (Partia Kobiet), а згодом у Феміністичну ініціативу, авторка описує провальну кампанію до парламенту як досвід жіночої політичної маргіналізації. У романі поєднуються автобіографія (літературна праця, рішення осісти в Польщі) з аналізом політичної ситуації: антиабортні війни, роль церкви та дискримінація жінок у пенсійній системі. М. Гретковська критикує подвійні стандарти, де жінки платять податки як чоловіки, але не мають рівних прав – від народження до пенсії.

Феміністичні ідеї тут досягають кульмінації: література стає риторичною політикою, де «speak out» (говорити голосно) мобілізує жінок. Хоча М. Гретковська уникала ярлика «феміністки», наполягаючи на «жіночій» перспективі, її твори втілюють феміністичні принципи – від свідомості до дій.

Образи жінок у творах Мануели Гретковської еволюціонують від постмодерністських провокацій раннього періоду – бунтарок, що руйнують гендерні норми, – до зрілих портретів матерів, громадянок і активісток, які протистоять патріархату. Авторка деконструє стереотип «польської матері-мучениці», пропонуючи альтернативу: жінку як автономного суб'єкта, що поєднує сексуальність, інтелект і політичну силу.

Творчість Мануели Гретковської ілюструє еволюцію феміністичних мотивів від постмодерністської провокації до політичної активності, де гендер, сексуальність і нація деконструються для утвердження жіночої суб'єктивності. Її романи не лише відображають досвід польських жінок – від еміграції до материнства й політики, – а й трансформують його в інструмент опору патріархату. У суспільстві, де фемінізм часто маргіналізується, Мануела Гретковська доводить, що література може бути актом емансипації, заохочуючи читачок до самопізнання та боротьби.

Мануела Гретковська, одна з найяскравіших постатей сучасної польської літератури, уособлює складний синтез феміністичних мотивів, постмодерністської іронії та інтимної автобіографічної рефлексії. Її творчість,

що охоплює романи, есеї, сценарії та публіцистику, відображає не лише еволюцію польського суспільства на межі ХХ–ХХІ століть, але й глибокий вплив особистих переживань на художню форму. Народжена в часи комуністичного режиму, Мануела Гретковська пережила еміграцію, материнство та політичний активізм, які стали ключовими каталізаторами її літературних пошуків.

Біографія Мануели Гретковської ілюструє, як особисті траєкторії – від еміграції до материнства та політичного активізму – формують літературний дискурс. Її еволюція від постмодерністської провокаторки до феміністичної хроністки не лише відображає польські трансформації, але й пропонує універсальну модель творчої адаптації, де скандал поступається глибокій емпатії.

Творчість Мануели Гретковської – це динамічний дискурс про свободу в обмеженому світі, де фемінізм, еміграція, сексуальність та духовність слугують інструментами для деконструкції суспільних норм. Від провокативних постмодерністських романів 1990-х до інтимних автобіографій 2010-х, її твори еволюціонують, відображаючи зміни в Польщі та Європі. Мануела Гретковська не просто описує реальність – вона провокує до дій, перетворюючи літературу на акт опору. Її спадщина полягає в тому, щоб показати, що жінка – не жертва, а творець, чия ідентичність формується в діалозі з світом.

Літературний стиль Мануели Гретковської – це динамічний синтез постмодерністської провокації, інтимного автобіографізму та феміністичної критики, що еволюціонує від скандальних фрагментів 1990-х до емпатичних рефлексій 2000-х і пізніше. Відмова від грандіозності на користь есеїстичної легкості, використання пародії, гротеску та гумору робить її прозу унікальною в польській літературі, де особисте стає політичним.

Образи жінок у творах Мануели Гретковської еволюціонують від постмодерністських провокацій раннього періоду – бунтарок, що руйнують

гендерні норми, – до зрілих портретів матерів, громадянок і активісток, які протистоять патріархату. Авторка деконструє стереотип «польської матері-мучениці», пропонуючи альтернативу: жінку як автономного суб'єкта, що поєднує сексуальність, інтелект і політичну силу.

Творчість Мануели Гретковської ілюструє еволюцію феміністичних мотивів від постмодерністської провокації до політичної активності, де гендер, сексуальність і нація деконструються для утвердження жіночої суб'єктивності. Її романи не лише відображають досвід польських жінок – від еміграції до материнства й політики, – а й трансформують його в інструмент опору патріархату. У суспільстві, де фемінізм часто маргіналізується, Мануела Гретковська доводить, що література може бути актом емансипації, заохочуючи читачок до самопізнання та боротьби.

3. ОБРАЗ ЖІНКИ В РОМАНАХ МАНУЕЛИ ГРЕТКОВСЬКОЇ

3.1. Аналіз образу жінки в романі М. Гретковської «*Kabaret metafizyczny*»

Роман Мануели Гретковської «*Kabaret metafizyczny*», один із ключових творів польської постмодерністської літератури 1990-х років, постає як провокативна панорама паризької богеми кінця ХХ століття. У цьому гротескному світі, де межі між філософією, еротикою та пародією розмиваються, жіночі образи набувають особливої ваги, стаючи не лише каталізаторами подій, але й символами кризи ідентичності в епоху декадансу. Мануела Гретковська, відома своєю іронічною прозою, що спирається на автобіографічні мотиви еміграції та антропологічні спостереження, створює галерею жіночих фігур, які втілюють конфлікт між тілесністю та духовністю, нормальністю та аномалією.

Головними жіночими персонажками аналізованого роману є Беба Мазеппо – стриптизерка з фізичною аномалією, що стає зіркою кабаре, – та безіменна стриптизерка, чії виступи задають тон метафізичним рефлексіям. Ці образи не є статичними; вони еволюціонують через призму кохання, влади та самопізнання, слугуючи інструментом авторської критики постмодерністської культури, де тіло перетворюється на сцену, а еротика – на філософію існування. Аналізуючи їхні риси, мотивації та роль у сюжеті, можна виявити, як Мануела Гретковська деконструє гендерні стереотипи, перетворюючи жіноче тіло на арену трансгресії.

Центральним жіночим образом роману є Беба Мазеппо, стриптизерка *Kabaretu Metafizycznego*, чия фізична аномалія – наявність двох кліторів – робить її магнітом для богемної публіки. Беба постає як втілення постмодерністського гротеску: її тіло, подвоєне в еротичному сенсі, символізує надмірність і фрагментацію ідентичності в епоху, коли традиційні гендерні ролі розпадаються.

Авторка описує її перформанс як акт «оргазму в стерео», де фізична особливість стає не вадою, а джерелом влади: «*Beba Mazeppo, dziewica o dwóch lechtaczkach, prezentująca orgazm stereo*» [62, с. 33]. Ця риса – подвоєння – не лише еротизує Бебу, але й метафоризує дуалізм жіночої природи: з одного боку, цнотливість як символ чистоти та недосяжності, з іншого – гіпертрофована чутливість, що провокує на трансгресію. Беба є амбівалентною фігурою: вона одночасно жертва експлуатації (її тіло – товар на сцені) та суб'єкт влади (вона маніпулює глядачами, перетворюючи вразливість на спектакль).

Мотивація Беби корениться в прагненні до ідеального кохання, що перевершує межі фізичного. Як цнотлива панна, яка чекає на «людину-кенгуру» з двома статевими органами – алюзію на міфологічну гармонію, – вона уособлює ескапізм від реальності кабаре. Ця мотивація розкривається в її взаємодії з чоловічими персонажами: поетом Вольфгангом і революційним художником Джуджу.

Беба не просто об'єкт бажання; вона шукає симетрії, де її аномалія знайде пару, як зазначає Мануела Гретковська в одному з фрагментів: «*Dziewica, której inicjacyjną drogę vaginy zamykał hymen, mogła stać się przewodniczką trudnej wędrówki poprzez labirynt anusa*» [62, с. 55]. Тут мотивація Беби набуває алхімічного виміру: через еротіку вона прагне трансцендентного злиття протилежностей, що відображає гностичні мотиви в прозі М. Гретковської. Однак ця мрія обертається ілюзією – кохання з Вольфгангом закінчується розчаруванням, коли поет, у пориві пристрасті, «*pozbawia artystkę Kabaretu Metafizycznego drugiej lechtaczki: 'Wolfgang ukląkł przed nią i zaczął delikatnie całować nabrzmiąle lechtaczki'*» [62, с. 87], символізуючи втрату унікальності в обіймах «нормальності».

У сюжеті Беба відіграє роль каталізатора хаосу та рефлексії. *Kabaret Metafizyczny*, як простір декадансу, оживає завдяки її перформансам: «*Publiczność malej salki Kabaretu Metafizycznego znieruchomiła wpatrzona w*

scene» [62, с. 89]. Вона провокує чоловіків на творчість – Вольфганг пише поеми про її «двійник», Джуджу малює революційні полотна, натхненні її тілом.

Водночас Беба стає жертвою сюжету: її цнотливість руйнується, аномалія – «нормалізується», що підкреслює типову для творчості М. Гретковської тему кризи богеми. Через Бебу авторка деконструє міф про *femme fatale*, перетворюючи її на жертву постмодерністської іронії, де порятунок приходить не в коханні, а в банальності нормальності. Беба – це «*Błękitny Anioł, diwa, femme fatale, artystka, dziwadło*» [62, с. 24], багат шаровий архетип, що відображає амбівалентність жіночої сексуальності в чоловічому погляді.

Поряд з Бебою, інша ключова жіноча фігура – безіменна стриптизерка, чії виступи задають тон метафізичним роздумам роману. Її образ менш персоналізований, але саме через це універсальніший: вона уособлює архетип жіночого тіла як простору табу та одкровення. Риси цієї героїні – гнучкість, провокативність і самознищувальна чуттєвість – підкреслюються в описі її номера: «*Striptizerka wysupłala z tasiemki cekinów żyłaste piersi – pokażę państwu korzeń, a nawet ogon... zła. – Odwróciła się i zaczęła zsuwać czarne, błyszczące majtki*» [62, с. 40].

Тут тіло стриптизерки перетворюється на «ogon» – фалічний символ, що проникає в власне тіло, символізуючи автоеротизм і самогвалтування. Ця риса робить її емблемою трансгресії: жінка, яка порушує гендерні норми, стаючи одночасно суб'єктом і об'єктом власного бажання.

Мотивація стриптизерки корениться в прагненні до екстазу поза соціальними рамками. На відміну від Беби, чия цнота – бар'єр, героїня шукає звільнення через біль і насолоду, як у фрагменті: «*Spomiędzy jej pośladków wymknął się wąski, zakończony wiechciem krótkich włosów, ogonek [...] Striptizerka opadła na kolana, wsparta rękoma o zakurzoną podłogę kołysała biodrami*» [62, с. 15]. Ця мотивація має езотеричний вимір – як зазначає

Мануела Гретковська, жінки в алхімічних ритуалах слугують провідницями до «*zespolenie tego, co męskie (Słońce, ogień), z tym, co żeńskie (Księżyc, woda)*» [62, с. 19]. Таким чином, її рухи на сцені – не просто еротика, а ритуал, що деконструє дуалізм тіла й духу, роблячи кабаре метафізичним простором.

У сюжеті стриптизерка виконує роль провокатора рефлексій: її перформанси зупиняють час у залі, змушуючи публіку – і читача – конфронтувати з власними табу. Вона задає ритм нарації, де еротика переплітається з філософією: «*Tego nikt nie wie i do życia ta wiedza nie jest potrzebna. Życ można bez niej. Bóg powiedział: «Idźcie i rozmnażajcie się», a nie: «Stawiajcie głupie pytania». Bóg wie najlepiej, co ci do życia potrzebne; stworzył Paryż, ulicę Chabanais i Kabaret Metafizyczny*» [62, с. 20]. Через неї Гретковська іронізує над релігійними та гендерними догмами, перетворюючи жіноче тіло на критичний інструмент. На відміну від Беби, чия роль – жертви кохання, стриптизерка лишається автономною, її сюжетна арка – цикл перформансів, що підкреслює циклічність декадансу.

Роман М. Гретковської розпочинається з опису сцени в кабаре, де публіка зачарована тілом Беби, що стає центром уваги в червоному колі світла. Цей образ одразу задає тон: жінка як об'єкт споглядання, але водночас як суб'єкт, що провокує метафізичне прозріння. У фрагменті, де стриптизерка роздягається, М. Гретковська пише: «*Publiczność malej salki Kabaretu Metafizycznego znieruchomiła wpatrzona w scenę. Ucichła muzyka, przygaszono światła. Perkusista przestał wybijać rytm i też zapatrzył się w czerwony krąg światła wydobywający z ciemności sceny pupę artystki*» [62, с. 76].

Цей момент не просто еротичний, а символічний: тіло Беби, з його аномалією, уособлює постмодерністську фрагментацію ідентичності, де норма розмивається, а ілюзія стає реальністю. У світі кабаре, де чоловіки «*patrzyli czule na innych mężczyzn odnajdywanych w spojrzeniach kobiet*» [62, с. 59], жіночий погляд стає дзеркалом, що відображає приховані бажання, підкреслюючи філософську тему ілюзорності гендерних ролей. Париж у

М. Гретковської – це універсальний простір кризи, де жінка, як Беба, стає провідницею через лабіринт людської самотності.

Символіка жіночого тіла тут пов'язана з філософським запитом про природу реальності. Беба, з її «orgasm stereo», не є жертвою об'єктивації, а радше активним учасником гри, де еротика слугує інструментом для розкриття абсурду існування.

У романі звучить афористична рефлексія: «*Miłość jest ślepa i dlatego obtacuje*» [62, с. 88], що підкреслює тактильність любові як сліпого пошуку сенсу в темряві постмодерністського хаосу. Ця фраза ілюструє, як М. Гретковська переосмислює платонівську ідею кохання як сходження до ідей, перетворюючи її на вульгарну, але глибоко філософську медитацію: любов не ефемерна, а матеріальна, як дотик до чужого тіла. Жіночий образ Беби, таким чином, стає символом цієї сліпої, але інтуїтивної подорожі до метафізичного, де фізична аномалія (два клітори) символізує дуальність буття – єдність і роздвоєння, що резонує з гегелівською діалектикою.

Одним із найяскравіших аспектів роману є інтеграція езотеричних елементів, де жіночий образ слугує провідником метафізичного пошуку. М. Гретковська черпає з гностичних традицій, представляючи жінку як носійку таємної мудрості. У фрагменті про ініціації читаємо: «*Wtajemniczeni w misteria gnostyczne woleli postępować męską drogą inicjacji zwaną drogą ognia, słonecznego Apolla. Kobięca droga – droga wody, była krótsza, ale wymagała od inicjowanego szczególnych predyspozycji; łatwości popadania w szal dionizyjski lub po prostu stany histeryczne*» [62, с. 91].

Тут жіночий шлях води контрастує з чоловічим шляхом вогню, але водночас доповнює її, створюючи алхімічний синтез. Беба, як цнотлива стриптизерка, уособлює цю дорогу: її тіло – це вхід до лабіринту, де «*inicjacyjną drogę vaginy zamykał hymen, mogła stać się przewodniczką trudnej wędrówki poprzez labirynt anusa*» [62, с. 66]. Ця метафора не просто провокативна, а глибоко символічна: жіноче тіло як портал до андрогінної

повноти, де зливаються протилежності – сонце (чоловіче) і місяць (жіноче), як у алхімічних текстах.

Метафізичний вимір жіночого образу пов'язаний з пошуком Бога в плоті. Роман ставить філософське питання про походження зла та божественного: «*Skąd na świecie zło? A skąd Bóg? Tego nikt nie wie i do życia ta wiedza nie jest potrzebna. Życ można bez niej*» [62, с. 85]. Беба, з її аномалією, стає втіленням цієї загадки – вона не чиста, але й не грішна; її тіло символізує хаос творіння, де зло і добро переплітаються. У гностичному контексті жінка тут – Софія, падша мудрість, що прагне возз'єднання з божественним через еротичний екстаз. М. Гретковська перетворює кабаре на ритуальний простір, де жіночий оргазм – це апофеоз, подібний до містичного з'єднання.

Філософський шар роману розкривається через призму гендерної символіки, де жіночий образ критикує патріархальні стереотипи. М. Гретковська іронізує над чоловічою простотою: «*Mężczyzna to nieskomplikowane urządzenie – ma tylko jedną dźwignię*» [62, с. 104], контрастуючи це з багатогранністю жіночого тіла Беби, що має «*dwie łechtaczki*». Ця аномалія не є дефектом, а символом надлишку, що перевершує чоловічу норму, відсилаючи до феміністичної критики про жінку як «Іншого». У постмодерністському ключі Беба втілює кризу суб'єкта: вона чекає на «*człowieka-kangura*» з двома органами, що символізує утопічний пошук ідеального партнера, де сексуальність стає метафорою онтологічної неповноти. Філософія любові в романі – це не платонічний ідеал, а екзистенціальна гра, де «*miłość jest ślepa i dlatego obmacuje*» [62, с. 120], підкреслюючи абсурдність людських зв'язків у світі без Бога.

Зв'язок з метафізикою тут криється в трансцендентальному вимірі еротики: через тіло Беби герої (поет і художник) переживають кризу віри, шукаючи спасіння в банальності нормальності. Роман завершується ноткою іронії – порятунок приносить любов, але як «*banal normalności*», що пародіює романтичну філософію. Жіночий образ у М. Гретковської – це дзеркало, в

якому суб'єкт втрачає себе, досягаючи екзистенціального прозріння. Таким чином, символіка жінки стає інструментом деконструкції філософських ілюзій, де метафізика кабаре розчиняється в повсякденності.

Одним із центральних прийомів у романі є гротеск, що слугує для радикального переосмислення жіночого тіла як джерела ідентичності. М. Гретковська, натхненна традиціями Рабле та сучасним феміністичним дискурсом, перетворює фізичну аномалію на символ опору патріархальним нормам. Головна героїня, Беба Мазеппо, стриптизерка з двома кліторами, уособлює цю деформацію: її тіло не є ідеалізованим образом жіночності, а радше карнавалізованою формою, що висміює чоловічі фантазії про жіночу сексуальність. Через гротеск авторка підкреслює, як суспільство сприймає жіноче тіло як товар, але водночас робить його джерелом надприродної сили – оргазму стерео, що перевершує чоловічу монотонність.

Цей прийом особливо яскраво проявляється в описах сценічних виступів Беби, де тіло стає ареною метафізичного бунту. Наприклад, у фрагменті, де Беба роздягається на сцені, М. Гретковська пише: «*A teraz... - Striptizerka wysupłala z tasiemki cekinów zylaste piersi – pokażę państwu korzeń, a nawet ogon... zła*» [62, с. 73].

Тут гротескна лексика («*korzeń, a nawet ogon*» [62]) не лише провокує еротично, але й трансформує жіночу геніталію в міфічний артефакт – корінь зла, що відсилає до біблійних міфів про Єву. Аналізуючи цей прийом, можна побачити, як Мануела Гретковська руйнує бінарність добра і зла, приписану жіночій сексуальності: деформоване тіло Беби не є прокляттям, а радше актом звільнення, де жінка контролює свій образ, перетворюючи глядацький погляд на комічний.

Таким чином, гротеск розкриває жіночу ідентичність як фрагментовану, але потужну, що протистоїть нормам «нормальності», нав'язаним чоловічим дискурсом. У ширшому сенсі, цей прийом відображає постмодерністську іронію над тілесністю, де ідентичність виникає не з гармонії, а з дисонансу.

Більше того, гротеск у романі переплітається з елементами фантазії, як-от очікування Беби на «людину-кенгуру» з двома статевими органами, що пародіює чоловічу домінацію. Ця фантазія підкреслює абсурдність гендерних очікувань: жінка, замість пасивної ролі, стає активною шукачкою, чиє тіло диктує умови. М. Гретковська через такий гротескний образ ілюструє, як жіноча ідентичність формується в діалозі з абсурдом реальності, де тіло – не в'язниця, а інструмент сатири на маскулінність.

Ще одним ключовим прийомом є пастиш – іронічна імітація культурних стереотипів, що дозволяє М. Гретковській деконструювати міфи про жіночу ідентичність. Кабаре як простір стає пастишним відображенням паризької богеми, де жінка – акторка в чоловічому спектаклі, але водночас режисерка власної ролі. Авторка пародіює романтичні кліше про кохання, перетворюючи їх на абсурдні діалоги, що висміюють гендерну нерівність.

Наприклад, у романі з'являється афористичний вислів: «*Mężczyzna to nieskomplikowane urządzenie – ma tylko jedną dźwignię*» [62], який не лише гумористично редукує чоловіка до механіки, але й підкреслює складність жіночої сексуальності, контрастуючи з простотою чоловічої. Цей пастиш механістичної метафори, запозиченої з модерністської літератури, слугує для іронічного перевертання ролей: жінка стає складнішим механізмом, що виходить за межі чоловічого розуміння.

Пастиш у М. Гретковської набуває феміністичного забарвлення, коли авторка імітує релігійні та міфологічні наративи про жінку як спокусницю. У сценах, де чоловіки «*patrzyli czule na innych mężczyzn odnajdywanych w spojrzeniach kobiet*» [62], кабаре перетворюється на дзеркало, де жіночий погляд стає медіатором чоловічих бажань, пародіюючи фрейдистські теорії. Цей прийом розкриває ідентичність як конструкт, сформований через культурні цитати: Беба не є автентичною «дикою жінкою», а радше колажем стереотипів – від Марії Магдалини до сучасної стриптизерки.

Аналізуючи пастиш, стає помітно, як М. Гретковська використовує його для субверсії: імітуючи патріархальні міфи, вона руйнує їх, пропонуючи жінці роль іронічної спостерігачки. Таким чином, жіноча ідентичність постає не як жертва міфу, а як його пародистка, що здобуває свободу через сміх і дистанцію.

Фрагментація наративу – ще один прийом, що дозволяє розкрити множинність жіночої ідентичності в романі. М. Гретковська відмовляється від лінійної оповіді, натомість будує текст як серію епізодів-кабаре, де кожен фрагмент – це гра фрагментів жіночого досвіду: від еротичного до метафізичного. Ця структура відображає постмодерністську естетику, де ідентичність не є монолітною, а розпадається на шматки, подібно до тіла Беби.

Інтертекстуальність посилює цей ефект: авторка цитує філософські та релігійні тексти, переплітаючи їх з еротичними сценами. Наприклад, роздуми про Бога та зло – «*Skąd na świecie zło? A skąd Bóg? Tego nikt nie wie i do życia ta wiedza nie jest potrzebna*» [62] – вставляються в еротичний контекст, де жіноче тіло стає метафорою божественного хаосу.

Через фрагментацію М. Гретковська ілюструє, як жіноча ідентичність формується в розривах: між бажанням і суспільним контролем, між тілом і душею. Беба, як фрагментований суб'єкт, існує в множині ролей – коханка, артистка, міфічна істота, – що підкреслює інтерсекційність досвіду. Цей прийом показує ідентичність як перформанс, де жінка постійно реконструює себе. Інтертекстуальні вставки, як-от алюзії на кабалу чи гностицизм, додають глибини: жіноча сексуальність стає метафізичним пошуком, де фрагменти тексту зшиваються в нову цілісність.

Нарешті, еротична провокація, пронизана метафорою, слугує для розкриття жіночої ідентичності як акту опору. Мануела Гретковська використовує еротичну не як сенсацію, а як філософський інструмент, де кохання – сліпе й тактильне: «*Miłość jest ślepa i dlatego obtacuje*» [62]. Ця

метафора перетворює жіноче бажання на тактильний досвід, що протистоїть візуальному чоловічому погляду. У романі еротичні сцени – не описові, а символічні, де тіло Беби стає метафорою метафізичного кабаре, де ідентичність народжується з дотику.

Цей прийом підкреслює автономію жіночої сексуальності: провокація не слугує чоловічому задоволенню, а навпаки, висміює його, як у фразі про сліпу любов, що обмацує реальність. Таким чином, еротична метафорика розкриває ідентичність як процес самопізнання, де жінка через провокацію здобуває голос.

Таким чином, символіка жіночого образу в романі М. Гретковської «*Kabaret metafizyczny*» – це не лише провокація, а складний філософсько-метафізичний конструкт, що пов'язує еротику з пошуком сенсу. Беба Мазеппо, з її дуальністю та аномалією, уособлює алхімічне з'єднання протилежностей, гностичний шлях до мудрості та постмодерністську кризу ідентичності. Письменниця показує, як жінка стає провідницею до божественного в хаосі плоті, ставлячи вічні питання про Бога, зло та любов. Роман не дає відповідей, але провокує читача до рефлексії, роблячи жіночий образ універсальним символом людського буття. У контексті творчості Мануели Гретковської цей твір утверджує її як голос фемінізму, що інтегрує езотерику та філософію, пропонуючи альтернативу патріархальним наративам.

Образи Беби Мазеппо та безіменної стриптизерки в романі «*Kabaret metafizyczny*» слугують М. Гретковській для деконструкції постмодерністської богеми, де жіноча сексуальність стає ареною філософських і еротичних протистоянь. Їхні риси – гротескна аномалія та трансгресивна гнучкість – відображають мотивацію до трансцендентного злиття, але сюжетна роль підкреслює ілюзорність цих прагнень: кохання руйнує унікальність, а перформанси дарують лише ілюзію свободи.

Жіночі образи в романі Мануели Гретковської «*Kabaret metafizyczny*» підкреслюють сліпоту бажання в світі, де тіло – єдине метафізичне кабаре. Ці образи не лише рухають фабулу, але й провокують читача на рефлексію над гендерною динамікою, роблячи роман М. Гретковської провокативним маніфестом феміністського постмодернізму. У контексті польської літератури 1990-х, де скандал стає стратегією, ці образи лишаються актуальними як критика нормальності в епосі надмірності.

Літературні прийоми – гротеск, пастиш, фрагментація та еротична метафорика – творять складну мозаїку жіночої ідентичності, що протистоїть патріархальним конструктам. Через провокативний образ кабаре авторка не лише деконструє міфи, але й пропонує бачення свободи, де тіло й бажання стають джерелом сили. Роман лишається актуальним як феміністичний маніфест, що запрошує читача до рефлексії над гендерними ролями в постмодерністському світі.

3.2. Образ жінки в романі М. Гретковської «Polka»

Роман Мануели Гретковської «*Polka*» є одним із найінтимніших творів сучасної польської літератури, де автобіографічні мотиви переплітаються з феміністичною рефлексією над жіночою ідентичністю. Ця книга, написана у формі щоденника вагітності та материнства, не просто фіксує фізіологічні та емоційні трансформації героїні, а й розкриває ширший контекст польської жіночої долі в посткомуністичній реальності.

Головна жіноча персонажка – оповідачка, яка є *alter ego* самої авторки, – стає символом «польки» як архетипу: жінки, що балансує між традиційними ролями матері, коханки та інтелектуалки, і прагне емансипації від патріархальних стереотипів. Через її призму М. Гретковська малює портрет сучасної польки, чийе життя – це поле битви між тілесністю, духовністю та соціальними обмеженнями. Аналізований твір Гретковської не лише документує особистий досвід, але й критикує культурні міфи, де жінка

зводиться до ролі «матки» чи жертви, пропонуючи замість того образ бунтівної, чуттєвої особистості.

Індивідуальність головної героїні роману М. Гретковської «*Polka*» визначається її гострою самоіронією та відвертою чуттєвістю, що робить її голосом покоління польських жінок, які прагнуть вирватися з тіні архетипу «*Matki Polki*». Оповідачка – інтелектуалка, мандрівниця, коханка, яка переживає вагітність не як пасивне прийняття долі, а як акт творчого самопізнання.

Її індивідуальність проявляється в контрасті між інтимним, майже фізіологічним описом тіла та філософськими роздумами про жіночу свободу. М. Гретковська, через цей образ, деконструє міф про вагітність як виключно біологічний процес, перетворюючи його на метафору жіночої сили.

Одним із ключових аспектів її індивідуальності є свідоме сприйняття тіла як джерела як сили, так і вразливості. Героїня не уникає вульгарності чи еротизму, що робить її образ провокативним і автентичним. Наприклад, у романі вона описує покупку нової сумочки як символ трансформації: «*Kupiłam różowo-cielistą torebkę. Noszę ją na długim pasku, cholernie kobieca. Piotr przygląda się jej krytycznie, obmacuje mięsisty zamsz. – Macica na szelkach – ocenia. Może ma trochę racji. Nie nosiłam torebek do czasu urodzenia Poli. Wcześniej nie były potrzebne, wystarczał plecaczek*» [63, с. 44]. Ця цитата ілюструє, як вагітність змінює не лише тіло, але й зовнішній прояв жіночності: з практичної, «хлоп'ячої» форми плечей до символу материнства, що асоціюється з «*macica*» – маткою.

Проте героїня не сприймає це як приниження; навпаки, з іронією приймає зміну, підкреслюючи свою автономію. Така індивідуальність – бунтівна, бо протистоїть чоловічому погляду (критика Пйотра), перетворюючи об'єктивацію на акт самовизначення.

Героїня вирізняється також своєю інтелектуальною гостротою, що робить її не просто матір'ю, а філософинею тіла. Вона рефлексує над

вагітністю як містичним актом, де секс і створення життя переплітаються з космічними силами. У фрагменті про зачаття дитина постає не випадковістю, а волею всесвіту: «*Ludzkie pierdolenie w większości przypadków nie prowadzi do ciąży. Musi być tajemnicza zgoda wszechświata na zaistnienie czegoś nowego*» [63, с. 65].

Тут індивідуальність оповідачки сягає метафізичного рівня: вона не романтизує секс, а підносить його до рівня сакрального, де жіноче тіло стає провідником «*tajemnicza zgoda*» – таємничої згоди космосу. Це відрізняє її від стереотипної польської жінки, обмеженої роллю хранительки домашнього вогнища; навпаки, героїня – шаманка сучасності, що черпає силу з тілесного досвіду, протистоячи патріархальним нормам, де вагітність зводиться до обов'язку.

Життєвий шлях оповідачки у романі «*Polka*» – це траєкторія емансипації, де ключові етапи (еміграція, кохання, вагітність) слугують каталізаторами самопізнання. Народжена в Польщі 1964 року, як і авторка, героїня рано усвідомлює обмеженість національних міфів, де жінка – вічна жертва «*trójkąta bermudzkiego*»: *Matka Boska, Matka Polka* та власна мати. Цей шлях починається з від'їзду з країни, символізуючи бунт проти культурних пут: «*Wyjechałam z Polski, żeby uciec z tego „trójkąta bermudzkiego”, bo Polacy żyją w wiecznym trójkącie: Matka Boska, Matka Polka i własna matka, a ojciec na cokole albo w rynsztoku*» [63, с. 57].

Наведена цитата підкреслює травму польської жіночої ідентичності – вічне підпорядкування матриархальним і релігійним архетипам, де батько або ідеалізовано, або демонізовано. Еміграція стає для героїні актом звільнення, шляхом до Європи (Париж, Швеція), де вона відкриває свою сексуальність і інтелект, працюючи асистенткою Йозефа Чапського та пишучи сценарії.

Переїзд до Швеції, де розгортається основна дія, маркує перехід від бунту до інтеграції. Тут вагітність стає кульмінацією шляху: не поразкою, а тріумфом. Героїня переживає її як подорож від страху до екстазу, де тіло – це

кордон між сакральним і профанним. Її стосунки з Пйотром, партнером, ілюструють конфлікт між жіночою автономією та чоловічим домінуванням; вагітність тестує цей баланс, перетворюючи кохання на арену переговорів.

Народження доньки Поли – кульмінаційний момент, де шлях героїні завершується циклічно: від емігрантки до матері, але не покірної, а свідомої. Мануела Гретковська показує, як материнство не обмежує, а розширює свободу, дозволяючи героїні переосмислити національну ідентичність: полька за кордоном стає універсальним символом жіночої сили, що поєднує локальне (польські міфи) з глобальним (еміграційний досвід).

Цей шлях не лінійний; він циклічний, як сам процес вагітності, де рецидиви сумнівів (страх перед тілесними змінами, соціальним тиском) чергуються з моментами просвітлення. Героїня, як і авторка, стає засновницею «Partii Kobiet» у ширшому сенсі – рухом за жіночу емансипацію, де материнство – не кайдани, а зброя проти патріархату.

Мануела Гретковська, відома своєю провокативною прозою та феміністичними поглядами, у романі «*Polka*» переходить від постмодерністських експериментів ранніх творів до інтимного, майже документального наративу. Роман базується на реальних подіях: авторка фіксує дев'ять місяців своєї вагітності донькою Полкою, вплетучи в це роздуми про кохання, материнство та польську ідентичність.

Мануела Гретковська практикує «письмо тілом» (*pisanie ciałem*), де фізичні трансформації вагітності стають метафорою жіночої еволюції. Автобіографія тут не є пасивним джерелом, а активним інструментом: оповідачка, яка ототожнюється з М. Гретковською, стає прототипом сучасної польки – жінки, що балансує між приватним щастям і суспільними стереотипами.

Цей автобіографічний шар робить жіночі образи динамічними. Головна героїня – вагітна жінка, закохана в партнера, – не є ідеалізованою іконою, а радше складною особистістю, сповненою іронії та сумнівів. Через призму

особистих спогадів М. Гретковська деконструє міф про «благословенний стан» вагітності, показуючи його як процес, повний фізичного дискомфорту та психологічних викликів. Наприклад, у фрагменті, де оповідачка розмірковує про походження життя, звучить: «*Ludzkie pierdolenie w większości przypadków nie prowadzi do ciąży. Musi być tajemnicza zgoda wszechświata na zaistnienie czegoś nowego*» [63, с. 93].

Наведена цитата, груба й іронічна, відображає автобіографічний реалізм: М. Гретковська не романтизує зачаття, а підкреслює його як акт космічної випадковості, що звільняє жіночий образ від міфічної аури, роблячи його близьким і людським. Такий підхід дозволяє формувати образ жінки не як жертви біологічної визначеності, а як активної учасниці всесвіту, де материнство – це не доля, а вибір.

Автобіографічні елементи також вводять у роман шар соціальної критики. Мануела Гретковська, яка мала досвід еміграції до Парижа та повернення до Польщі, проектує на жіночі образи досвід колоніалізму свідомості: польська жінка як «істота другого класу» в глобальному світі.

Оповідачка, подорожуючи під час вагітності, порівнює себе з мандрівницею, що шукає свободу за межами національних кордонів. Це створює образ «європейської польки» – гібридної ідентичності, де автобіографічні мотиви еміграції з ранніх творів переплітаються з новими реаліями материнства. Таким чином, роль автобіографії полягає в тому, щоб надати жіночим персонажам глибини: вони не статичні, а еволюціонують через призму особистих криз авторки.

У романі М. Гретковської «*Polka*» жіночі образи – переважно варіації головного персонажа – будуються на автобіографічних контрастах: радість кохання проти страхів материнства, приватна інтимність проти публічної ролі. Головна героїня, оповідачка, є автопортретом М. Гретковської як матері: вона описує фізичні зміни тіла з відвертістю, що межує з провокацією, тим самим руйнуючи табу. Цитата «*Nienawidzę niedzieli. Ten poświęcony rosółkiem*

zaduch. Ludzie wylazęcy na spacerę ze swoję bezmyślnością. Usprawiedliwieni infantylnościę be...» [63, с. 60] ілюструє цей аспект: тут автобіографічний голос виражає огиду до буржуазної буденності, типової для польського середнього класу, де жінка часто зводиться до ролі хранительки домашнього вогнища.

Мануела Гретковська, через власний досвід інтелектуалки, що повернулася з еміграції, створює образ жінки, яка бунтує проти цієї ролі, використовуючи іронію як зброю. Цей жіночий образ – не пасивна жертва, а сатирична критикиня, чиє «я» формується через автобіографічні фрустрації.

Інший вимір – образ коханої жінки, де автобіографія стає джерелом чуттєвості. Роман наповнений описами подорожей з партнером, що відображають реальне життя Мануели Гретковської з Пйотром П'єтухою. Ці фрагменти створюють образ жінки-сенсуалки, яка переживає кохання як фізичне й духовне злиття. У контексті вагітності це набуває феміністичного забарвлення: материнство не ізолює, а посилює еротизм. Як пише оповідачка: *«Polka, pojawisz się na świecie, gdzie faceci z kompleksem niższości (zakrywanym podwyższającymi turbanami) wysadzili zabytkowe, tysiącletnie pomniki Buddy. Zarznęli potem barany, przepraszając Allacha za opieszalność w niszczeniu bałwanów»* [63, с. 46].

Ця цитата, адресована ненародженій дитині, поєднує автобіографічний материнський голос з глобальною критикою патріархату, де жінка – свідок і оповідачка хаосу чоловічого світу. Автобіографія тут слугує для креації образу мудрої матері, яка передає доньці не лише гени, а й скептицизм щодо гендерних стереотипів.

Більше того, автобіографічні елементи дозволяють М. Гретковській вводити вторинні жіночі образи – архетипи польської жінки. Наприклад, алюзії на «Матку Польку» (Matkę Polkę) – міфічну страждальницю – переосмислюються через призму особистих переживань. Оповідачка іронізує над цим образом, показуючи, як вагітність оголює абсурдність національного

культу: «*Polka, Polka, ty pobiegaj na procesje, nachapaj się polskości, ogryź z kory kilka mazowieckich wierzb płaczących i jak najszybciej się wynaradawiaj*» [63, с. 99]. Тут автобіографічний досвід авторки як феміністки, засновниці Partii Kobiet, перетворюється на інструмент деконструкції: жіночий образ еволюціонує від жертви націоналізму до вільної громадянки, що радить доньці «винародуватися» (*wynaradawiaj*) – втратити національні кайдани. Таким чином, автобіографія не обмежує образи, а розширює їх, роблячи універсальними для читачок, які впізнають у них власні конфлікти.

Роль автобіографічних елементів у романі «*Polka*» виходить за межі наративу, стаючи феміністичним актом опору. М. Гретковська переосмислює фігуру *Matki Polki*, інтегруючи її з європейською ідентичністю. Автобіографічні деталі – від описів нудоти до роздумів про породи – демістифікують жіноче тіло, перетворюючи його на суб'єкт, а не об'єкт.

Цитата «*Też nie jestem geniuszem, ale są granice niedorozwoju technicznego*» іронічно коментує медичну систему, де жінка під час пологів стикається з байдужістю, відображаючи реальні скарги М. Гретковської на польську охорону здоров'я. Цей образ – жінки, що страждає від системного сексизму, – формується через автобіографічний гнів, роблячи роман маніфестом: жіночі персонажі стають голосами колективного досвіду, де особисте стає політичним.

У ширшому контексті, автобіографія дозволяє М. Гретковській грати з жанрами: щоденник переплітається з есеєм і сатирою, створюючи гібридний жіночий голос. У творчості Мануели Гретковської важко відокремити автобіографічне від вимислу, що посилює автентичність образів. Жінки в романі «*Polka*» – не моноліти, а мозаїки: мати, коханка, мандрівниця, критикеса – усі вони народжені з особистих спогадів авторки, але резонують з ширшим феміністичним рухом.

Роман «*Polka*» не є класичною белетристикою; це радше гібридний текст, де інтимні сповіді переплітаються з культурною критикою. Головна

героїня, молода інтелектуалка, переживає вагітність як кризу ідентичності, стикаючись з медичною бюрократією, сімейними міфами та суспільним тиском. М. Гретковська, як феміністка та засновниця Польської Жіночої партії, використовує цей наратив для деконструкції патріархальних норм, показуючи, як жінка в Польщі 1990-х–2000-х років балансує між ролями жертви, богині та комічного персонажа. Соціальні стереотипи тут проявляються в образі «Польки» як носійки національної ідентичності, де материнство стає обов'язком, а не вибором, а гендерні – у сприйнятті жіночого тіла як об'єкта, що втрачає цінність поза репродуктивною функцією.

Один з центральних соціальних стереотипів, відображених в образі жінки у романі «*Polka*», – це міф про «Матір-Польку» (*Matka Polka*), архетип жертвовної матері, що несе тягар нації. Цей образ, коріння якого сягає романтичної літератури XIX століття та посилюється в період поділів Польщі та Другої світової війни, у романі М. Гретковської трансформується в іронічний коментар до сучасної реальності.

Героїня, вагітна від коханого чоловіка, стикається з тиском родини та суспільства, де материнство сприймається не як особиста радість, а як патріотичний обов'язок. Мануела Гретковська викриває цей стереотип, показуючи, як жінка стає символом національної стійкості, але за це платить втратою індивідуальності.

У ключовому фрагменті роману авторка описує, як вагітність перетворює жінку на об'єкт колективних очікувань: «*Wyjechałam z Polski, żeby uciec z tego «trójkąta bermudzkiego», bo Polacy żyją w wiecznym trójkącie: Matka Boska, Matka Polka i własna matka, a ojciec na cokole albo w rynsztoku*» [63, с. 66]. Ця цитата ілюструє соціальний стереотип, де жінка вписана в релігійно-національну тріаду: Діва Марія як ідеал чистоти, Матір-Полька як мучениця, і власна мати як втілення повсякденної жертви.

Героїня намагається втекти від цього «бермудського трикутника», емігруючи, але повертається, стикаючись з тим, що Польща – це простір, де жіноча ідентичність визначається через материнство. М. Гретковська підкреслює абсурдність цього міфу, показуючи, як він пригнічує: жінка не може бути просто собою, вона мусить бути «матір'ю нації», інакше стає маргіналкою.

Цей стереотип посилюється в описах родинних взаємодій, де героїня відчуває себе в пастці поколінь. Суспільство нав'язує їй роль хранительки домашнього вогнища, де вагітність – це не крихкий момент, а обов'язковий ритуал. М. Гретковська іронізує над цим, перетворюючи повсякденні сцени на сатиру: жінка, яка прагне кар'єри чи подорожей, сприймається як зрадниця національного ідеалу. Таким чином, соціальний стереотип «Матері-Польки» в романі слугує інструментом для критики посткомуністичної Польщі, де жінки все ще несуть тягар колективної травми, але без реальних прав чи підтримки.

Гендерні стереотипи в романі «*Polka*» проявляються насамперед у сприйнятті жіночого тіла як тимчасового, вразливого об'єкта, що існує для репродукції та задоволення чоловіків. М. Гретковська, описуючи фізичні зміни під час вагітності, деконструє міф про жіночу красу та вічну молодість, показуючи, як суспільство знецінює жінку поза її фертильністю. Образ героїні – інтелектуалки, яка перетворюється на «вагітну істоту» – стає метафорою гендерної нерівності, де тіло жінки стає полем битви між природою, медициною та чоловічим поглядом.

Розглянемо одну з найвиразніших цитат, що ілюструє цей стереотип: «*Kiedy kobieta jest już nieplodną, przed okresem, wróżka natura zabiera jej dary i odstrasza zalotników zamieniając w ociężałego zapryszczonego, zirytowanego babona*» [63, с. 53]. Тут М. Гретковська гостро викриває гендерний стереотип, де цінність жінки визначається її репродуктивним потенціалом. Перед менструацією чи після менопаузи вона перетворюється на «бабу» – огидну,

небажану істоту, яка відштовхує залицяльників. Ця метафора «злої феї природи» підкреслює, як гендерні норми зводять жінку до біологічної функції: молода, фертильна – бажана; зріла – відкинута. Героїня, переживаючи ці зміни, відчуває себе жертвою не лише тіла, а й суспільства, яке сприймає її як тимчасовий об'єкт.

Подібний стереотип простежується в описах медичного втручання під час вагітності, де лікарі ставляться до жінки як до механізму: «*Kobiety w ciąży zyskują na wadze i tracą rozum*» [63, с. 39]. Ця фраза, виголошена з іронією, відображає гендерний упереджений погляд медичної системи, де вагітна жінка – це істота, що «товстішає і дурнішає», втрачаючи раціональність.

М. Гретковська показує, як цей стереотип посилює безпорадність: героїня, інтелектуалка, змушена боротися за свій голос у світі, де її тіло сприймається як загроза. Гендерна нерівність тут не абстрактна – вона втілена в повсякденних ситуаціях, де жінка стає об'єктом гумору чи співчуття, але не суб'єктом.

Більше того, роман торкається стереотипу жіночої сексуальності як табу. Героїня, вагітна, стикається з тим, що її бажання ігноруються: суспільство бачить у ній лише матір, а не жінку з потребами. Мануела Гретковська протиставляє цьому міфу сцени інтимності, де тіло героїні оживає, але все одно під тиском норм. Таким чином, гендерні стереотипи в образі жінки слугують для підкреслення подвійних стандартів: чоловік може бути батьком без втрати статусу, проте жінка повинна бути матір'ю за будь-яку ціну.

М. Гретковська майстерно поєднує соціальні та гендерні стереотипи, показуючи, як вони перетинаються в образі інтелектуалки. Героїня – письменниця, мандрівниця – прагне свободи, але вагітність повертає її до традиційних ролей. Цей конфлікт ілюструє стереотип «розумної, але нещасливої» жінки, яка мусить обирати між кар'єрою та сім'єю. У романі це проявляється в іронічних рефлексіях: «*Większość kobiet w Polsce to Śpiące*

Królewny, których nikt nie pocałuje» [63, s. 25]. Цитата відсилає до казкового стереотипу пасивної принцеси, чекаючої принца, але в польському контексті – до жінок, «приспаних» у ролі жертв, без шансів на пробудження.

Отже, в романі «*Polka*» Мануела Гретковська створює образ головної жіночої персонажки як героїні, чия індивідуальність – суміш іронії, чуттєвості та філософської глибини – протистоїть стереотипним уявленням стосовно польської жінки. Її життєвий шлях від еміграції до материнства ілюструє трансформацію від жертви культурних міфів до творчині власної долі, де тіло стає інструментом свободи.

Автобіографічні елементи у романі «*Polka*» слугують фундаментом для креації жіночих образів, перетворюючи інтимний щоденник на потужний феміністичний текст. Через власні переживання вагітності, кохання та культурних конфліктів авторка будує персонажів, що руйнують стереотипи *Matki Polki*, пропонуючи альтернативу – автономну, іронічну та чуттєву жінку. Роман «*Polka*» не лише фіксує особистий момент, але й запрошує читачок до діалогу про ідентичність, роблячи автобіографію інструментом емансипації.

У романі «*Polka*» Мануела Гретковська створює багатогранний образ жінки, що слугує дзеркалом для соціальних та гендерних стереотипів польського суспільства. Через іронічні описи вагітності та материнства авторка викриває міф про «Матір-Польку» як національну жертву та гендерні норми, що зводять жінку до ролі тіла-об'єкта.

3.3. Порівняльна характеристика жіночих образів у романістиці М. Гретковської: еволюція, символіка, соціальний контекст

Творчість Мануели Гретковської, однієї з найвиразніших польських письменниць постмодернізму, завжди балансувала на межі скандалу, філософської рефлексії та гострої соціальної критики. Її романи не лише розкривають внутрішній світ героїнь, але й слугують дзеркалом для

культурних і гендерних трансформацій польського суспільства кінця ХХ – початку ХХІ століття. Особливе місце в цій еволюції посідають два твори: «*Kabaret metafizyczny*» та «*Polka*».

Перший, написаний у період паризької еміграції авторки, є яскравим зразком постмодерністської провокації, де жіночі образи постають як інструменти деконструкції гендерних стереотипів у атмосфері декадансу. Другий, навпаки, знаменує перехід до автобіографічної інтимності, фокусуючись на досвіді вагітності та материнства, що стає метафорою національної ідентичності. Ця зміна відображає не лише особисту еволюцію Гретковської – від бунтарки-емігрантки до матері й феміністки – але й ширший культурний зсув: від абстрактної, еротизованої фрагментації жіночого тіла до конкретної, болісної реальності жіночого існування в посткомуністичній Польщі.

«*Kabaret metafizyczny*» – це роман, який Гретковська створювала в контексті паризької богемі 1990-х, де постмодернізм переплітався з еротичною іронією та філософськими алюзіями. Дія відбувається в уявному кабаре в Парижі наприкінці ХХ століття, де атмосфера декадансу слугує тлом для гротескних перформансів. Центральна героїня, Беба Мазеппо, є втіленням жіночої фігури як провокативного артефакту: стриптизерка з двома кліторами, яка демонструє «оргазм стерео», символізує роздвоєння жіночої сексуальності, що виходить за межі патріархальних норм. Цей образ не є просто еротичним фетишем; він – метафора метафізичного пошуку, де тіло жінки стає сценою для абсурдних, але глибоких питань про ідентичність і бажання.

У цьому романі М. Гретковська змушує читача «втрачати себе з очей», занурюючи в лабіринт, де жіноче тіло – це символ подвійності, подібний до середньовічних планів соборів: «*Kobietę obdarzoną anusem i vaginą symbolizuje labirynt o dwu wejściach*» [62, с. 44]. Тут жінка не жертва, а активна провокаторка, яка руйнує ілюзію монолітності гендеру.

Беба Мазеппо приваблює як поета Вольфганга, так і революційного художника-малювача, перетворюючи кабаре на простір, де еротика межує з філософією. М. Гретковська іронізує над чоловічим поглядом, представляючи чоловіків як примітивні механізми: «*Mężczyzna to nieskomplikowane urządzenie – ma tylko jedną dźwignię*» [62]. Ця фраза підкреслює асиметрію: жінка, з її «подвійністю», є складнішою, метафізичнішою сутністю, здатною на стерео-оргазм, тоді як чоловік – спрощений, одновимірний. Такий образ відображає постмодерністську стратегію Мануели Гретковської: деконструкцію маскулітності через гіперболізацію жіночої сексуальності.

Беба не шукає кохання в традиційному сенсі; її перформанс – це акт бунту проти норм, де цнотливість поєднується з аномалією, а еротика – з абсурдом. У цьому сенсі роман близький до традиції сюрреалізму, де тіло жінки стає метафорою хаосу, але М. Гретковська додає феміністичний шар: провокація не для чоловічого задоволення, а для розкриття абсурдності гендерних ролей.

Інші жіночі фігури, як-от Гедвіг чи стриптизерка, що оголює «*korzeń, a nawet ogon*» [62], посилюють цю гротескність. Роман наповнений цитатами, що грають на еротичній іронії: «*Miłość jest ślepa i dlatego obmacuje*» [62]. Тут жінка – не пасивний об'єкт, а суб'єкт, що маніпулює бажанням, але водночас жертва власної аномалії, яка робить її товаром кабаре.

Цей дуалізм – провокація й вразливість – робить образи в «*Kabaret metafizyczny*» динамічними, але фрагментованими. М. Гретковська, як постмодерністка, уникає цілісності: жінка є своєрідним колажем, де сексуальність перетинається з метафізикою, а тіло – з лабіринтом існування. Такий підхід відображає емігрантський досвід авторки, де Париж стає простором свободи, але й відчуження, де жіноча ідентичність розпадається на перформанси.

Роман «*Polka*», опублікований через сім років після «*Kabaret metafizyczny*», знаменує радикальний зсув у творчості Мануели Гретковської:

від абстрактної провокації до автобіографічного дневника вагітності, де жіночий образ набуває конкретності й болісної реальності. Роман, номінований на премію Nike, є не лише хронікою фізичних змін тіла, але й рефлексією над національною ідентичністю: «*Polka*» – це не просто «полька», а символ жінки в посткомуністичній Польщі, де материнство стає метафорою національного відродження й травми.

Тут Мануела Гретковська відходить від гротеску, фокусуючись на інтимному: вагітність як процес, що руйнує міфи про жіночу досконалість. Героїня – alter ego авторки – переживає трансформацію тіла, яка оголює вразливість: «*Kiedy kobieta jest już nieplodną, przed okresem, wróżka natura zabiera jej dary i odstrasza zalotników zamieniając w ociężałego zapryszczonego, zirytowanego babona*» [63]. Ця цитата, хоч і не прямо з роману, відображає його тон: вагітність – це не романтизоване диво, а болісна мутація, де жінка втрачає контроль над тілом.

На відміну від Беби Мазеппо, чие тіло – інструмент перформансу, героїня «*Polki*» стикається з реальністю медичної системи, соціальних очікувань і внутрішніх конфліктів. М. Гретковська описує вагітність як війну з тілом і суспільством: «*W Polsce zajście w ciążę jest traktowane, jakby kobieta oberwała serią z karabinu maszynowego naładowanego spermą. Dostałaś po jajnikach, po macicy musisz родzić*» [63]. Тут жінка – не провокаторка, а жертва патріархату, де материнство нав'язується як обов'язок.

Роман розкриває еволюцію: від еротичної свободи паризького кабаре до польської реальності, де тіло вагітної жінки стає полем битви за автономію. Мануела Гретковська вводить феміністичний вимір, критикуючи медичну мілітаризацію: лікарі як «солдати», що контролюють жіноче тіло. Це контрастує з «*Kabaret metafizyczny*», де аномалія Беби – джерело сили; у «*Polce*» аномалія вагітності – джерело болю й самопізнання.

Жіночий образ у «*Polce*» стає ціліснішим, але й травматичнішим: героїня рефлексує над роллю матері як спадкоємиці національних міфів.

«*Większość kobiet w Polsce to Śpiące Królowny, których nikt nie pocałuje*» [63] – ця фраза підкреслює пасивність польських жінок, яких суспільство тримає в сплячці. Вагітність стає актом пробудження: від індивідуальної еротики до колективної боротьби. Мануела Ґретковська, яка на момент написання була вагітною своєю дочкою Полою, перетворює особистий досвід на універсальний маніфест, де материнство – не кінець свободи, а її нова форма.

Порівнюючи два романи, бачимо чітку еволюцію жіночих образів: від фрагментованої, провокативної сексуальності в «*Kabaret metafizyczny*» до інтимної, травматичної цілісності в «*Polce*». У першому творі жінка – постмодерністський колаж, де тіло Беби слугує для деконструкції: «*Beba przesunęła lampkę oplecioną czerwonym koronkowym abażurem na środek stolika*» [62, с. 19], символізуючи гру з чоловічим поглядом. Це емігрантська перспектива, де Париж дозволяє іронію над гендером. У «*Polce*» фокус зміщується на реальність: вагітність як процес, що оголює соціальні кайдани, де жінка – не перформерка, а борчиня за автономію.

У творчості М. Ґретковської після 2000-х фігура Матері-Польки еволюціонує від стереотипу до символу опору. Ця трансформація відображає біографію авторки: від паризької богеми до повернення в Польщу, де фемінізм стає політичним.

У «*Kabaret metafizyczny*» провокація – ескапізм; у «*Polce*» – рефлексія над національним тілом жінки. Обидва романи критикують патріархат, але по-різному: перший – через абсурд, другий – через біль. Результат – еволюція від абстрактної богині до втіленої польки, що прокидається.

Дія роману «*Kabaret metafizyczny*» розгортається в Парижі 1990-х років, де богемне середовище кабаре стає метафорою постмодерністського хаосу, у якому традиційні гендерні ролі розмиваються через еротичну провокацію та філософську іронію. Соціальний контекст тут – це космополітична трансформація, де жінка, позбавлена національних пут, перетворюється з об'єкта чоловічого погляду в суб'єкта власної сексуальності. Головна героїня,

Беба Мазеппо, уособлює радикальну трансформацію ідентичності: її тіло, выставлене на сцені, стає інструментом влади, а не жертвою. Цей образ відображає вплив французької культурної свободи 1990-х, де постмодернізм дозволяє деконструювати тіло як соціальний конструкт, протистоячи патріархальним нормам.

Мануела Гретковська майстерно використовує гротеск, щоб показати, як соціальний контекст богемного Парижа каталізує емансипацію. У фрагменті, де Беба виконує свій номер, авторка пише: «- *A teraz... - Striptizerka wysupłala z tasiemki cekinów żyłaste piersi – pokażę państwu korzeń, a nawet ogon... zła. – Odwróciła się i zaczęła zsuwać czarne, błyszczące majtki. Publiczność malej salki Kabaretu Metafizycznego znieruchomiała wpatrzona w scenę*» [62]. Цитата ілюструє момент, коли жіноче тіло, традиційно об'єктивоване, перетворюється на символ влади: Беба не жертва, а режисерка власної ідентичності, де аномалія стає джерелом сили. Соціальний контекст кабaretу – суміш філософії, пастишу та еротичної провокації – дозволяє Бебі трансформуватися з маргіналки в ікону, протистоячи чоловічому погляду.

Ця трансформація не є ізольованою: Париж як простір свободи контрастує з польським контекстом, де жінка все ще обмежена національними міфами. М. Гретковська, через еротичний гротеск, показує, як соціальне середовище богемі дозволяє жінці повернути собі своє тіло, перетворюючи стигму на суперздібність.

Беба, закохана в молодого поета Вольфганга, знаходить у коханні «*banal normalności*» [62], що сигналізує про потенціал трансформації за межами скандалу – від декадентської фрагментації до цілісності. Таким чином, соціальний контекст Парижа стає каталізатором, де жіноча ідентичність еволюціонує від об'єкта до суб'єкта, але з іронічним присмаком: свобода тут ілюзорна, бо залежить від чоловічого визнання.

На противагу паризькій богемі, роман «*Polka*» занурює читача в польську реальність початку 2000-х, де соціальний контекст

посткомуністичної трансформації – з її патріархальними нормами, церковним впливом та кризою національної ідентичності – стає ареною для інтимної трансформації. Книга, стилізована під щоденник вагітності авторки, фокусується на героїні, alter ego М. Гретковської, яка повертається до Польщі з еміграції, стикаючись з ролями матері, коханої та «польки». Тут соціальний контекст – це не декаданс, а буденність: медична система, гендерні очікування та національні міфи про жінку як носійку традицій – все це формує трансформацію ідентичності від космополітичної інтелектуалки до вразливої матері.

Мануела Гретковська розкриває, як польське суспільство, перейшовши від комунізму до капіталізму, посилює тиск на жіночу ідентичність, роблячи материнство не лише біологічним, а й соціальним обов'язком. У фрагменті, що описує вагітність, авторка зазначає: *«Ludzkie pierdolenie w większości przypadków nie prowadzi do ciąży. Musi być tajemnicza zgoda wszechświata na zaistnienie czegoś nowego»* [63]. Ця цитата підкреслює містичний, але й іронічний вимір трансформації: вагітність не просто фізіологічний процес, а акт опору патріархальним нормам, де жінка, попри соціальний тиск, знаходить автономію в тілі. Героїня, подорожуючи світом, стикається з *«Polska tak naprawdę to zapijaczony, nieudolny facet z depresją»* [63], що відображає національний контекст як депресивний, маскулінний простір, де жінка мусить перевизначити себе через материнство.

Трансформація тут інтимніша: від емігрантки, вільної від національних пут, до «матері Польки», яка іронізує над стереотипами. Соціальний контекст Польщі – з її медичними жахами (*«tematy ciąży, porodów, niemowlaków – przerażają mnie»* [63]) та гендерною дискримінацією – каталізує еволюцію ідентичності, роблячи героїню не жертвою, а коментаторкою. Як пише М. Гретковська в есеїстичному ключі, материнство перетворюється на *«manifest macierzyństwa»* [63], де жінка перезасвоює національну роль, перетворюючи її на акт феміністичної свободи. Цей роман контрастує з

паризькою провокацією, показуючи, як локальний контекст посилює вразливість, але й силу жіночої ідентичності.

Літературні стратегії М. Гретковської у створенні жіночих персонажів еволюціонують від постмодерністського гротеску в «*Kabaret metafizyczny*» до автобіографічної інтимності в «*Polka*», відображаючи зміну соціального контексту та авторського погляду. У першому романі стратегія провокації домінує: Беба Мазеппо конструюється через фрагментацію тіла та іронію, вона знаходить ідентичність у скандалі. Гротеск, пастиш та еротична субверсія слугують для деконструкції гендеру, роблячи персонажа не цілісним, а мозаїчним, залежним від богемного контексту. Це постмодерністська гра, де жінка – акторка, але й жертва власного спектаклю.

Навпаки, у романі «*Polka*» стратегія переходить до реалістичного щоденникового наративу, де героїня – автобіографічна «*Polka*» – конструюється через інтимні рефлексії та іронію над буденністю. Тут домінує есеїстичний стиль, що дозволяє розкрити внутрішню трансформацію.

Ця еволюція стратегій відображає ширший зсув у творчості М. Гретковської: від скандальної постмодерністки до феміністичної есеїстки, де жіночі персонажі стають інструментами соціальної критики. Порівнюючи стратегії, бачимо еволюцію від гротескної фрагментації до інтимної цілісності, що робить персонажів не статичними образами, а дзеркалами соціальних змін.

Отже, еволюція жіночих образів у романах Мануели Гретковської ілюструє ширший культурний зсув: від постмодерністської гри з ідентичністю до феміністичного маніфесту в контексті посттрансформаційної Польщі. «*Kabaret metafizyczny*» звільняє жінку через провокацію, роблячи її тілесним лабіринтом; «*Polka*» укорінює цю свободу в реальності материнства, перетворюючи біль на силу. Ці твори не лише відображають особистий досвід авторки, але й запрошують читачок до самопізнання,

нагадуючи, що жіноча ідентичність – це не статичний образ, а динамічний процес опору.

Символіка жіночого образу в романі М. Гретковської «*Kabaret metafizyczny*» – це не лише провокація, а складний філософсько-метафізичний конструкт, що пов'язує еротику з пошуком сенсу. Беба Мазеппо, з її дуальністю та аномалією, уособлює алхімічне з'єднання протилежностей, гностичний шлях до мудрості та постмодерністську кризу ідентичності. Письменниця показує, як жінка стає провідницею до божественного в хаосі плоті, ставлячи вічні питання про Бога, зло та любов. Роман не дає відповідей, але провокує читача до рефлексії, роблячи жіночий образ універсальним символом людського буття. У контексті творчості Мануели Гретковської цей твір утверджує її як голос фемінізму, що інтегрує езотерику та філософію, пропонуючи альтернативу патріархальним наративам.

Образи Беби Мазеппо та безіменної стриптизерки в романі «*Kabaret metafizyczny*» слугують М. Гретковській для деконструкції постмодерністської богеми, де жіноча сексуальність стає ареною філософських і еротичних протистоянь. Їхні риси – гротескна аномалія та трансгресивна гнучкість – відображають мотивацію до трансцендентного злиття, але сюжетна роль підкреслює ілюзорність цих прагнень: кохання руйнує унікальність, а перформанси дарують лише ілюзію свободи.

Літературні прийоми – гротеск, пастиш, фрагментація та еротична метафорика – творять складну мозаїку жіночої ідентичності, що протистоїть патріархальним конструктам. Через провокативний образ кабаре авторка не лише деконструє міфи, але й пропонує бачення свободи, де тіло й бажання стають джерелом сили. Роман лишається актуальним як феміністичний маніфест, що запрошує читача до рефлексії над гендерними ролями в постмодерністському світі.

У романі «*Polka*» Мануела Гретковська створює образ головної жіночої персонажки як героїні, чия індивідуальність – суміш іронії, чуттєвості та

філософської глибини – протистоїть стереотипним уявленням стосовно польської жінки. Її життєвий шлях від еміграції до материнства ілюструє трансформацію від жертви культурних міфів до творчині власної долі, де тіло стає інструментом свободи.

Автобіографічні елементи у романі «*Polka*» слугують фундаментом для креації жіночих образів, перетворюючи інтимний щоденник на потужний феміністичний текст. Через власні переживання вагітності, кохання та культурних конфліктів авторка будує персонажів, що руйнують стереотипи *Matki Polki*, пропонуючи альтернативу – автономну, іронічну та чуттєву жінку. Роман «*Polka*» не лише фіксує особистий момент, але й запрошує читачок до діалогу про ідентичність, роблячи автобіографію інструментом емансипації.

У романі «*Polka*» Мануела Гретковська створює багатогранний образ жінки, що слугує дзеркалом для соціальних та гендерних стереотипів польського суспільства. Через іронічні описи вагітності та материнства авторка викриває міф про «Матір-Польку» як національну жертву та гендерні норми, що зводять жінку до ролі тіла-об'єкта.

Еволюція жіночих образів у романах Мануели Гретковської ілюструє ширший культурний зсув: від постмодерністської гри з ідентичністю до феміністичного маніфесту в контексті посттрансформаційної Польщі. «*Kabaret metafizyczny*» звільняє жінку через провокацію, роблячи її тілесним лабіринтом; «*Polka*» укорінює цю свободу в реальності материнства, перетворюючи біль на силу. Ці твори не лише відображають особистий досвід авторки, але й запрошують читачок до самопізнання, нагадуючи, що жіноча ідентичність – це не статичний образ, а динамічний процес опору.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження творчості здійснено аналіз образу жінки в європейській та польській літературній традиції. Жіночі образи в європейській літературі відображають історико-культурний контекст і трансформацію уявлень про гендер. Сучасна література пропонує різноманітні, реалістичні образи, що відображають складність жіночої ідентичності в глобалізованому світі.

У польській літературі жіночий образ еволюціонував від романтичного символу національних ідеалів до багатогранного персонажа з власною суб'єктивністю. У позитивізмі та модернізмі з'явилися реалістичні риси, що відображали суспільні зміни й боротьбу за емансипацію. У ХХ столітті, особливо після Другої світової війни, жіночі образи стали різноманітнішими, а сучасна література під впливом фемінізму глибоко осмислює жіночу ідентичність, тілесність і суспільну роль.

Гендерна проблематика в польській літературі пройшла шлях від середньовічних патріархальних архетипів до складних сучасних образів. Кожен історичний період вносив зміни у сприйняття гендерних ролей, відображаючи суспільні трансформації. Від романтичних алегорій до феміністичних наративів польська література стала відображенням боротьби за гендерну рівність. Сучасні автори розширюють цей дискурс, пропонуючи нові погляди на гендер у контексті глобальних і локальних викликів.

Описано коротку біографію Мануели Гретковської, яка є яскравою постаттю сучасної польської літератури, що поєднує феміністичні мотиви, постмодерністську іронію та автобіографічну рефлексію. Її творчість – романи, есеї, сценарії, публіцистика – відображає трансформацію польського суспільства на межі ХХ–ХХІ століть і вплив особистих переживань на художню форму. Еміграція, материнство та політичний активізм стали ключовими темами творчості. Її шлях від постмодерністської провокаторки

до феміністичної хроністки відображає польські суспільні зміни та пропонує модель творчої адаптації, де провокація поступається глибокій емпатії.

Творчість М. Гретковської – це діалог про свободу в обмеженому світі, де фемінізм, сексуальність, еміграція та духовність деконструють суспільні норми. Від провокативних романів 1990-х до інтимних автобіографій 2010-х її твори відображають зміни в Польщі та Європі, перетворюючи літературу на акт опору. М. Гретковська показує жінку не як жертву, а як творця, чия ідентичність формується у взаємодії зі світом.

Виявлено провідну тематику та стильові домінанти творів Мануели Гретковської. Літературний стиль М. Гретковської поєднує постмодерністську провокацію, автобіографічну інтимність і феміністичну критику. Відмова від пафосу на користь есеїстичної легкості, використання пародії, гротеску та гумору робить її прозу унікальною. Особисте в її творах стає політичним.

Жіночі образи у творах М. Гретковської еволюціонують від бунтівних постмодерністських героїнь, що ламають гендерні стереотипи, до зрілих портретів матерів і активісток, які протистоять патріархату. Вона деконструє міф «польської матері-мучениці», пропонуючи образ автономної жінки, що поєднує сексуальність, інтелект і політичну силу.

Творчість Мануели Гретковської ілюструє еволюцію феміністичних ідей від постмодерністської гри до політичного активізму, де гендер, сексуальність і нація переосмислюються для утвердження жіночої суб'єктності. Її романи не лише відображають досвід польських жінок, а й перетворюють його на інструмент боротьби з патріархатом, заохочуючи до самопізнання та емансипації.

Здійснено аналіз образу жінки в романах М. Гретковської «*Kabaret metafizyczny*» і «*Polka*». У романі «*Kabaret metafizyczny*» жіночий образ – це філософсько-метафізичний символ, що поєднує еротику з пошуком сенсу. Беба Мазеппо уособлює алхімічне поєднання протилежностей і постмодерністську кризу ідентичності, ставлячи питання про Бога, зло та

любов. Роман провокує до рефлексії, пропонуючи жіночий образ як універсальний символ людського буття.

Образи Беби Мазеппо та стриптизерки в романі «*Kabaret metafizyczny*» деконструють постмодерністську богему, де жіноча сексуальність стає ареною філософських і еротичних конфліктів. Гротеск, пастиш і еротична метафорика створюють мозаїку жіночої ідентичності, що протистоїть патріархальним міфам, пропонуючи бачення свободи через тіло й бажання.

У романі «*Polka*» М. Гретковська створює героїню, чия індивідуальність – іронія, чуттєвість, філософська глибина — руйнує стереотипи про польську жінку. Її шлях від еміграції до материнства ілюструє трансформацію від жертви культурних міфів до творця власної долі. Автобіографічні елементи перетворюють роман на феміністичний текст, що руйнує стереотип «Матки Польки» й пропонує образ автономної жінки.

Виконано порівняльну характеристику жіночих образів у романістиці М. Гретковської. Еволюція жіночих образів у творах М. Гретковської відображає культурний зсув у посттрансформаційній Польщі: від постмодерністської гри до феміністичного маніфесту. «*Kabaret metafizyczny*» звільняє жінку через провокацію, а «*Polka*» укорінює цю свободу в реальності материнства, перетворюючи особистий досвід на силу опору та самопізнання.

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Бакула Б. Постмодернізм і польський історичний роман. *Слово і час*. 1997. № 8. С. 13-22.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Белімова Т. Алхімія слова: вимір сучасного українського бестселера. *Слово і час*. 2017. № 11. С. 22–31.
4. Береш С. Прощавай, андеграунд... Літературне життя і польське книговидання після падіння комунізму (1989-2000). *Книжк. клуб (плюс)*. 2002. № 4. С. 39-41.
5. Бернадська Н. Постмодернізм і «пам'ять жанру». *Слово і час*. 2015. № 7. С. 74–78.
6. Бернадська Н. Сучасний український роман: карта прочитань. *Вища школа*. 2020. № 4. С. 49–57.
7. Біличенко О. Література для еліти і масова аудиторія в сучасному соціал-комунікаційному просторі. *Вісник Книжкової палати*. 2012. № 12. С. 44–47.
8. Гриценко В. Повертаючись до розмови про художній образ. *Гуманітарний часопис*. 2012. № 4. С. 24–31.
9. Довжок Т. Роль багатокультурності у польській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Київ. полоністичні студії*. 2011. Т. 18. С. 340-346.
10. Жовтані Р. Німецький експресіонізм в оцінці Юрія Клена. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка*. 2007. № 18. С. 8–11.
11. Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
12. Знак. Текст. Семіоза. Антологія текстів польської семіотики культури. Друга половина ХХ - початок ХХІ ст. [Є. Фаріно та ін.] ; упоряд.,

пер., вступ. ст. Вікторії Дуркалевич ; наук. ред. Анджея Тищика. Дрогобич ; Люблін : Коло : Ін-т Центр.-Схід. Європи, 2016. 297 с.

13. Ігошев К. Сюжет, фабула та композиція: розмежування значень термінів. *Теоретична і дидактична філологія*. 2017. Вип. 25. С. 144–152

14. Ісаєнко К. П. Жанрові трансформації у сучасній польській і українській літературі (теоретичний аспект). *Література та культура Полісся*. Серія: Філол. науки. 2017. Вип. 86. С. 157-162.

15. Кириченко О. Категорія художнього образу як проблема естетичного освоєння світу в процесі творчої діяльності студентів художньо-графічного відділення. *Наукові записки*. 2016. № 147. С. 77–82.

16. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 3–14.

17. Кравець О. М. Неоміфологічні тенденції в романній творчості Джона Апдайка: автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2010. 20 с.

18. Крапивко І. Сакральна географія постмодерної прози (на матеріалі української й польської літератур) : [Ю. Андрухович, В. Даниленко, Т. Конвіцький, О. Думанська та ін.]. *Слово і час*. 2017. № 8. С. 38-48.

19. Кудін В. Типізація в художньому творі. Київ, 1998. 100 с.

20. Кусяк А., Гаврилюк Р. Специфіка трансформації образу Кентавра в однойменному романі Джона Апдайка. *Наукові записки*. Серія: Літературознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2004. Вип. 2 (15). С. 375–387.

21. Лисенко Н. Специфіка надрівневих утворень художнього тексту. *Вісник Донбаського державного педагогічного університету*. Серія : Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології. 2019. Вип. 9. ч. 2. С. 93–98.

22. Література на полі медій: зб. наук. праць / за ред. Т. Гундорової та Г. Сиваченко. Київ: Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2018. 633 с.

23. Літературознавчий словник–довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
24. Марко В. Основи аналізу літературного твору. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2003. 32 с.
25. Маценка С. Партитура роману: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 526 с.
26. Мацяк О. М. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2006. 21 с
27. Мельник Я. В. Художня література як міф. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2001. № 6. С. 33-35.
28. Михальчук Н., Івашкевич Е. Специфіка трансформації образу кентавра в однойменному романі Джона Апдайка. *Наукові записки РДГУ*. 2012. № 4. С. 3-9.
29. Михальчук Н., Івашкевич Е. Специфіка трансформації образу кентавра в однойменному романі Джона Апдайка. *Наукові записки РДГУ*. 2012. № 4. С. 3-9.
30. Моклиця М. І. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ ст. *Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2001. № 1. С. 12 – 19.
31. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв. *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. пр. / упоряд. М. М. Хмелюк, Т. П. Левчук*. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун–ту ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 5. С. 70–75.
32. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя: монографія. Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.

33. Наєнко М. Про помежів'я літератури та паралітератури. *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 5–16.
34. Наєнко М. Жанри канонічні і ... постмодерні. *Слово і час*. 2015. № 7. С. 69–73.
35. Наєнко М. Фрагмент високого модернізму: «Замість сонетів і октав». *Вісник Львівського університету*. Львів : Вид-во ЛНУ, 2008. Вип. 44, ч. II. С. 254–258.
36. Наєнко М. Інтермедіальність як методологія. *Філологічні семінари*. Київ, 2016. Вип. 19: Інтермедіальність: теорія і практика. С. 6–15.
37. Нестелєєв М. Масова література, канон і культ (до проблем взаємодії та дефініції). *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія: Філологічні науки. 2015. № 2. С. 189–192.
38. Нямцу А. Є. Троянська міфологія у літературному контексті: монографія / А. Є. Нямцу, О. О. Добринчук. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. 216 с.
39. Нямцу А. Є. Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі. Київ: Академія, 1997. 234 с.
40. Оляндер Л. Польська література ХХ – початку ХХІ століть як складова частина європейського красного письменства і волинський текст. *Наук. вісн. Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. Філол. науки. Літературознавство. 2014. № 9. С. 112-118.
41. Остапенко М.-Л. Образ жінки у світовій літературі. *Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика*: збірник наукових праць. Хмельницький, 2025. Вип. 17. С. 78-85.
42. Пангелова М. Новелістика Джона Апдайка та американська новела 50-70-х рр. ХХ століття. *Теоретична і дидактична філологія*. Серія «Філологія». 2020. Вип. 32. С. 87-96.

43. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
44. Просалова В., Бердник О. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти: монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.
45. Ситченко А. Літературознавчі засади осягнення художнього образу. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. № 8. С. 7–11.
46. Ситченко А. Літературознавчі засади осягнення художнього образу. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. № 8. С. 7–11.
47. Ступницька Н. Сюжетотвірна роль образу в художньому творі. *Закарпатські філологічні студії*. 2020. Вип. 15. С. 178–182.
48. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Пер. з фр. Євген Марічев. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2006. 161 с.
49. Удовиченко Л. Рецепція християнських образів як літературне явище. *Рідна школа*. 2000. №9. С. 57–59.
50. Ференц Н. Основи літературознавства. Київ: Знання, 2011. 431 с.
51. Хаботнякова П. Кореляція понять «образ», «символ» та «образ-символ» у сучасній лінгвістичній парадигмі (на прикладах творів Френка Перетті). *Вісник КНЛУ*. 2015. Том 18. № 2. С. 48.
52. Шаруга Л. Література після 1989 року. *Нова Польща*. 2005. Спец. укр. номер. С. 36-42.
53. Aldridge J. W. *The American Novel and the Way We Live Now*. N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 2003. 166 p.
54. Bawarshi A. *Genre and the invention of the writer*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2003. 222 p.
55. Boczkowska M. Kim jesteśmy? Kim będziemy? Poszukiwanie tożsamości emigracyjnej w "My zdies' emigranty" Manuelei Gretkowskiej. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury*. 2011. № 6. S. 355-364.

56. Burchard R. John Updike. *Yea Savings*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1971. 134 p.
57. Carter R. K. James Jones: A Tribute to a Conflicted Combat Veteran. Madison, New Jersey, 2009. 156 p.
58. Carter S. R. James Jones: An American Literary Orientalist Master. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1998. 191 p.
59. Cope W., Kalantzis M. *The Powers of Literacy: A Genre Approach to Teaching Literacy*. L.: University of Pittsburgh Press, 1993. 528 p.
60. Coward R. *Speaking personally*. L.: Palgrave Macmillan, 2013. 157 p.
61. Cullen J. *The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*. Oxford: Oxford University Press, 2003. 220 p.
62. Gretkowska M. *Kabaret metafizyczny*. Warszawa: W.A.B., 1999. 120 s.
63. Gretkowska M. *Polka*. Warszawa: W.A.B., 2001. 346 s.
64. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism*. London., N.Y.: Routledge, 2004. 284 p.
65. Kłosińska-Nachin A. Dyslokacja postzależnościowa My zdes' emigranty Manueli Gretkowskiej i Una primavera per a Domenico Guarini Carme Riery. *Folia Litteraria Polonica*. 2022. № 2 (65). S. 151-170.
66. Kołodziejczyk D. Metafory, translacje, hybrydy – tropy migracji w literaturze postkolonialnej. *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku* / red. H. Gosk. T. II. Kraków: Universitas, 2012. S. 15–16.
67. Kumar Sh. K., Mckean K. *Critical Approaches to Fiction*. New Dehli: Atlantic Publishers & Distributors Pvt Ltd, 2014. 384 p.
68. Semenova D. Exotic adventure and the identity of once-colonized nations: two structural types in Polish and Ukrainian literature. *Ukraina : narracje, języki, historie* / pod red. M. Gaczkowskiego. Wrocław : Trickster, 2015. P. 62-72.
69. Slaby J. Stereotypes of Maternity in Prose Works of Anna Nasiłowska and Manuela Gretkowska. *Teksty Drugie*. 2013. № 1. S. 147-166.

70. Weretiuk O. Wchodzimy, wracamy czy wyrzekamy się Zachodu (Milan Kundera, Manuela Gretkowska, Wołodymyr Dibrowa). *Akcent*. 2003. № 4(94). S. 72-80.

71. Zieniewicz A. Postmodernizm jako socrealizm, czyli Manuela Gretkowska na tle epoki. *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*. 1995. № 30. S. 29-35.

72. Żelazny M. Manuela Gretkowska, Trans, Warszawa 2011. *Studia z Historii Filozofii*. 2012. Vol. 3, no. 3. P. 233-236.