UWM PRACE LITERATUROZNAWCZE VIII ISSN 2353–5164
2020 57–70

DOI: 10.31648/pl.5658
Agnieszka Stanecka
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2342-0289
Jan Kochanowski University in Kielce, Faculty in Piotrków Trybunalski
e-mail: astanecka@ujk.edu.pl

# Cielesność a przyjaźń w powieści *Swing Time* Zadie Smith

# The Body and Friendship in Zadie Smith's *Swing Time*

**Słowa kluczowe**: ciało, przyjaźń, taniec, tożsamość, balet
**Keywords**: body, friendship, dance, identity, ballet

**Abstract**

This article describes the complex relationship between two girls, the protagonists of Zadie Smith's *Swing Time* (2016). The unnamed narrator and her friend, Tracey, have been competing since childhood. They share not only the same ethnic roots (both have black and white parents), but also a passion for dancing and watching Fred Astair's films. Unfortunately, it turns out that one of the dancers, the narrator, has flat feet, which permanently affects relations between the girls. This seemingly insignificant fact appears to be destructive for their friendship. Her dysfunctional feet prevent the protagonist from following her dreams. Having given up the dancing career, the narrator begins her new journey: she goes to university and strives to discover her identity. Soon the young woman understands how meaningful and significant the relationship with Tracey was. It was not only about competitiveness and jealousy, but also about support and dependence. Therefore the narrator misses her childhood friend. This article draws attention to the issue of difficult female friendship influenced by the dysfunctionality of the body.

Od zarania wieków ciało człowieka, w szczególności ciało kobiety, budziło kontrowersje i wywoływało mieszane uczucia, począwszy od obrzydzenia, poprzez ciekawość, aż do pożądania. Postrzegane jako symbol piękna, ciało często kusiło i wyzwalało pierwotne instynkty. Według Donalda Boisverta w tradycji religijnej ciało kobiety było od dawna prezentowane jako „hańbiące, skażone i wymagające pokierowania" (Boisvert 2017: 3). Podobnie twierdzi Małgorzata Karwatowska w swoim artykule na temat ciała kobiecego i męskiego, sugerując,

że „przekonanie o nieprzyzwoitości ciała głęboko wrosło w naszą świadomość, kulturę i zachowania, stąd zaliczamy je od pokoleń jako tabu" (Karwatowska 2013: 120). Należy podkreślić, że jest to pogląd mocno zakorzeniony w kulturze chrześcijańskiej, bowiem w innych religiach ciało kobiece postrzegane jest jako źródło piękna. Monika Bakke, definiując ciało w *Encyklopedii gender*, twierdzi, że w cielesności od zawsze „upatrywano siedliska instynktów, nieczystości, zmienności, zepsucia i śmierci, a kobiety uważano za niezdolne do przezwyciężenia jego ograniczeń" (Bakke 2014: 73).

Niniejszy artykuł stawia fundamentalne pytanie o rolę, jaką odgrywa ciało w nawiązywaniu relacji i przyjaźni pomiędzy dziewczynkami i kobietami w XXI wieku. Na podstawie powieści *Swing Time* Zadie Smith zostanie zaprezentowana i przeanalizowana relacja dwóch kobiet – przyjaciółek. Czy piękno jednej z nich, a brak urody drugiej może kształtować relację, jaka rodzi się pomiędzy dziewczynkami, a potem rozwija pomiędzy dorosłymi już kobietami? Czy dysfunkcja ciała jednej z bohaterek ma wpływ na marzenia, które pozostają niezrealizowane, i plany, które pozostają niespełnione? Jaką rolę odgrywa szeroko pojęta fizyczność w kształtowaniu przyszłości zawodowej bohaterek powieści? Artykuł stawia te i podobne pytania, próbując odpowiedzieć na nie poprzez pryzmat relacji bohaterek powieści rozwijającej się w realiach współczesnego Londynu.

*Swing Time* (2016, polskie wydanie 2017) to piąta powieść Zadie Smith, a także kolejna książka traktująca o losach współczesnych, nieco zagubionych londyńczyków. Autorka pisze o swoim pokoleniu, a więc trzydziesto- i czterdziestolatkach żyjących w wielkim mieście, w świecie pozbawionym jasno sprecyzowanych wartości. Bohaterki powieści dojrzewają i podejmują kluczowe decyzje na oczach czytelnika, bowiem spotykają się i poznają jako małe dziewczynki na lekcjach baletu, a następnie czytelnik podąża za nimi do szkoły, na uniwersytet, aby w końcu przyjrzeć się ich pierwszym miłościom i pracy zawodowej.

Tracey to córka Angielki nad wyraz chętnie korzystającej z opieki społecznej i niemogącej nigdzie znaleźć pracy na stałe. Matka Tracey przedstawiona została jako kobieta, która była „biała, otyła i miała trądzik, a rzadkie blond włosy bardzo mocno ściągała do tyłu", co matka drugiej bohaterki nazywała „liftingiem z przedmieścia" (Smith 2017: 118). Ojciec Tracey pojawia się w powieści sporadycznie. Czarnoskóry przystojny mężczyzna, odsiadujący od czasu do czasu wyroki za drobne przestępstwa, w powieści zaprezentowany jest jako awanturnik ze słabością do kobiet i fantazjowania na temat swoich wątpliwych osiągnięć zawodowych. Z kolei matka drugiej, bezimiennej bohaterki, będącej w tej powieści narratorką, to walcząca aktywnie czarnoskóra

feministka, która na kartach powieści jawi się niczym nieskazitelna Nefretete: „nie potrzebowała makijażu, sztucznych rzęs, biżuterii ani drogich ubrań", ponieważ jej „sytuacja materialna, poglądy polityczne i gusta były doskonale – i bardzo świadomie – zgrane" (tamże). Wszystko w tej kobiecie wydaje się piękne. Jej mąż to chudy, cichy Anglik, zapatrzony w swoją żonę, a jeszcze bardziej w córkę.

Młode protagonistki spotkały się podczas pierwszych zajęć z baletu w przykościelnej salce i od razu poczuły magnetyczne przyciąganie, głównie z powodu zbliżonej fizyczności:

> […] z oczywistych przyczyn zwróciłyśmy na siebie uwagę, dostrzegając – jak to dziewczyny – zarówno podobieństwa, jak i różnice. Nasza skóra miała identyczny odcień – jakby wykrojono nas z jednego kawałka jasnobrązowego materiału – byłyśmy podobnego wzrostu, a i nasze piegi układały się w takie same wzory. Co prawda, ja miałam grube rysy i dość melancholijny wyraz twarzy, wydatny nos, smutne oczy i opadające w dół kąciki ust, a Tracey wesołą, okrągłą buzię – wyglądała jak ciemniejsza wersja Shirley Temple (tamże: 17).

Obie dziewczynki miały tak samo nieatrakcyjne nosy, jednak Tracey, w opinii narratorki, miała piękniejsze włosy: „długie, opadające na plecy spiralne loki, zaplecione w dwa grube warkocze" (tamże). Jednocześnie, poza jednakowym odcieniem skóry, bohaterki połączyła pasja do tańca i starych filmów z Fredem Astairem, jak również miłość do teledysków Michaela Jacksona. Dominka Byczkowska w swoim socjologicznym opracowaniu na temat tańca twierdzi, że „taniec jest jednym z tych działań, które towarzyszyły człowiekowi od początku istnienia naszego gatunku" (Byczkowska 2012: 7). Nic więc dziwnego, że to właśnie ciało, ruch i rytm stały się punktem wspólnym dla obu dziewczynek, wywodzących się z pomieszanych etnicznie domów na przedmieściach Londynu. Z kolei to, co poróżniło je już na początku powieści, to zazdrość, która wkradła się pomiędzy dzieci: zazdrość o baletki. W przypadku narratorki:

> skórzane baletki nie były tak intensywnie różowe, […], przypominały barwą brzuszek małego kociaka, a podeszwy – szary język dorosłego kocura i niestety nie miały też długich różowych atłasowych tasiemek do obwiązywania kostek, jedynie żałosne gumowe paski (Smith 2017: 22).

Uczucie zazdrości potęgował dodatkowo fakt, że Tracey miała nie tylko bardziej różowe baletki, ale co gorsza, „także tutu [specjalną spódniczkę – A. S.], choć nikt inny nawet nie pomyślał o takim stroju" (tamże). Jednak wspomniane baletki stały się zaledwie preludium do konfliktu podszytego fascynacją narratorki swoją rówieśnicą. Już zawsze jej przyjaciółka będzie lepsza, ładniejsza

i mądrzejsza. Od początku czytelnik ma wrażenie, że narratorka ma względem Tracey liczne, acz najczęściej nieuzasadnione, kompleksy. Z kolejnych stron powieści dowiadujemy się, że ciało narratorki nie jest tak doskonałe jak ciało Tracey, co u tancerki odgrywa niezwykle ważną rolę.

Joan Jacobs Brumberg w pracy zatytułowanej *The Body Project*, poświęconej zagadnieniu ciała u nastolatek, twierdzi, że jest ono dla współczesnych dziewcząt projektem, „ponieważ dostarcza ważnego sposobu samookreślenia, sposobu, aby w sposób widoczny zaznaczyć, kim się jest dla świata" (Brumberg 1998: 97). W kontekście takich rozważań jednak ciało narratorki, a zarazem bohaterki powieści zawodzi. Pewnego dnia jej matkę odwiedziła w domu nauczycielka tańca, panna Isabel, aby poinformować o swoich spostrzeżeniach dotyczących uczennicy i jej problemach z wykonywaniem figur tanecznych. Aby wyjaśnić, co ma na myśli, poprosiła o rozsypanie na balkonie mąki:

> [balkon] już po chwili wyglądał tak, jakby pokryła go cienka warstwa świeżego śniegu. […] Panna Isabel przykucnęła, by obserwować moje kroki. […] Przeszłam przez balkon, odwróciłam się i spojrzałam na swoje ślady.
> – No tak, teraz wiemy, na czym stoimy – powiedziała panna Isabel.
> Co to miało znaczyć, na czym niby stoimy? Na płaskich stopach. Nauczycielka zdjęła pantofel i dla porównania odcisnęła swoją stopę obok mojego śladu: u niej widoczne były tylko palce, kłąb palucha i pięta, u mnie cała płaska stopa (Smith 2017: 36).

Słowa nauczycielki były jak wyrok: zaprzepaściły marzenia o karierze, a co gorsza, już na zawsze odebrały narratorce wiarę w siebie i w swoje ciało. Od tej pory bohaterka powieści zawsze będzie się porównywać z Tracey i przeglądać się w niej jak w zwierciadle. Brumberg we wspomnianym już opracowaniu twierdzi, że obecnie „życie w ciele dziewczynki jest bardziej skomplikowane niż w poprzednim stuleciu" (Brumberg 1998: 195). Wynika to z „obowiązku" bycia piękną, a dotyczy to każdej części ciała. Badacz opisuje swoje studentki, które rozumiały „od najmłodszych lat, że siła ich płci była powiązana z tym, jak wyglądały – i jak »seksowne« były – a nie z ich charakterem czy osiągnięciami" (tamże). Bohaterka Smith podczas treningów szybko zauważyła różnicę między własnymi stopami a stopami przyjaciółki:

> Jej stopy o wysokim podbiciu wyglądały jak unoszące się w powietrzu kolibry. Moje były prostokątne i płaskie, stawiałam je topornie, przybierając kolejne pozycje. Czułam się jak przedszkolak, który układa drewniane klocki tak, aby leżały w stosunku do siebie pod kątem prostym (Smith 2017: 23).

Wg Małgorzaty Kity „dla aktora, gwiazdy muzycznej, modelki ciało jest naturalnym integralnym instrumentem bycia w przestrzeni publicznej – zarówno w wymiarze profesjonalnym, na scenie, jak i w tej części życia, która nie będąc profesjonalna, nie zyskuje jeszcze statusu prywatnego" (Kita 2012: 100). Bezimienna narratorka bardzo przejęła się opinią, a właściwie wyrokiem wydanym przez nauczycielkę. Dla małej dziewczynki był to jasny sygnał, że nigdy nie dorówna Tracey i nie będzie tak doskonałą tancerką jak jej przyjaciółka. Należy podkreślić za Zbigniewem Woźniakim, autorem opracowania na temat społecznego kontekstu niepełnosprawności, że poglądy związane z najmniejszą choćby ułomnością „poprzedzają setki, a nawet tysiące lat budowania i utrzymywania niezbyt korzystnego wizerunku, negatywnych poglądów, postaw i zachowań wobec osób z ograniczeniem sprawności" (Woźniak 2008: 37). Bohaterka powieści, ukształtowana przez społeczeństwo, w jakim żyje, ulega opinii otoczenia i uprzedmiotowieniu. Jej ciało podlega od tej pory ocenie.

Podobnie jak Joan Jacobs Brumberg również Chris Shilling porównuje ciało kobiety do projektu, twierdząc, że jest ono „postrzegane i traktowane jako *projekt*, »surowy materiał« na którym można pracować" (Shilling 2016: 13). W przypadku bohaterki *Swing Time* materiał okazał się wybrakowany: protagonistka nie może zrobić nic, aby poprawić swoją pozycję w szkółce baletowej. Dodatkowo brak wsparcia emocjonalnego ze strony matki wzmaga jeszcze poczucie zagubienia, osamotnienia i niedoskonałości. Od tego momentu w powieści Smith dominować będą współzawodnictwo i zazdrość, a Tracey bezlitośnie wykorzysta swoją przewagę fizyczną nad lepiej sytuowaną koleżanką. Mimo iż ułomność narratorki nie jest widoczna dla pozostałych osób, Tracey wielokrotnie wytknie przyjaciółce brak pełnej sprawności. Narratorka jednak, według kategorii klasyfikacji społecznych, jest „dopasowana kulturowo", ma bowiem „rozwinięte te cechy, które są cenione w danej kulturze, odpowiadają wartościom i normom tej kultury ułatwiając funkcjonowanie" (Chodynicka, Rycielski 2008: 52). Niestety Tracey nigdy nie pozwoli przyjaciółce zapomnieć o dysfunkcji ciała.

Na plan drugi, zupełnie nieistotny, zejdzie fakt, że narratorka jest utalentowana wokalnie. Gdy śpiewała, zamierał gwar na przerwie, ludzie palący papierosy na zewnątrz sali ćwiczeniowej przychodzili posłuchać, a małe baletnice „przerywały swoje czynności i odwracały się, żeby […] popatrzeć" (Smith 2017: 33). Tracey celowo ignorowała ten talent przyjaciółki, chociaż, podglądając ją zza kulis, widziała, jakie wrażenie wywierała ona swoim głosem na słuchaczach. Narratorka z kolei oddałaby wszystko, aby tańczyć tak jak Tracey: „Gdybym ja tańczyła tak jak Tracey, nie pragnęłabym już niczego innego", myślała dziewczynka, zdając sobie jednak sprawę, że jej zawistna przyjaciółka „nigdy nie

miała dosyć, chciała złota także w [jej] kategorii – w śpiewie i tańcu – chociaż okropnie fałszowała" (tamże: 34).

Jednak głos w powieści Smith należy do bezimiennej dziewczynki, która przedkłada talenty taneczne nad własne, wokalne i podporządkowuje w powieści całe swoje życie nieperfekcyjnemu ciału. Naomi Wolf w swoim słynnym manifeście na temat kobiecości i ciała pt. *Mit urody* twierdzi, że świat i „społeczny porządek" nie akceptują inności, która nie odpowiadałaby ideałom narzuconym przez społeczeństwo, „redukując nasze znaczenie do ujednoliconych i bez ustanku reprodukowanych »pięknych« wizerunków" (Wolf 2017: 36). Bezimienna narratorka, której wartość zostaje nieświadomie umniejszona przez nauczycielkę tańca, a świadomie przez Tracey, nie odpowiada normom ideału: jest wybrakowana i niepełna w swojej „dysfunkcji". Jej ciało nie jest gotowe na wyzwania, nie potrafi sprostać wszystkim wymogom narzucanym przez pannę Isabel w sali ćwiczeniowej. Powołując się na definicję Moniki Bakke, ciało narratorki stało się poniekąd „pasywną materią i więzieniem rozumnej i nieśmiertelnej duszy" (Bakke 2014: 73). Dziewczynka od tej pory będzie postrzegać samą siebie przez pryzmat ciała i porównywać się z Tracey, która wydaje się stworzona do tańca. Michelle Mary Lelwica w swoim opracowaniu na temat kobiecego ciała twierdzi, że „trudno wyobrazić sobie znaczące, spełnione, szczęśliwe życie w ciele, któremu brak »normalnej« formy bądź funkcjonowania" (Lelwica 2017: 59). Dla narratorki płaskostopie stało się poważnym problemem, odstępstwem od normalności. Taniec wymagał bowiem od niej wielogodzinnych ćwiczeń. Dysfunkcja stóp zaś utrudniała jej osiągnięcie kunsztu i poziomu, o którym marzyła.

Podczas jednej z wizyt w domu Tracey dochodzi do sprzeczki pomiędzy bohaterkami. Kiedy narratorka proponuje, aby poćwiczyły z Tracey figurę *triple time*, ta ostatnia krzyczy:

> Nie muszę. Ja już robię *wings*. […] Nie zdobędziesz srebrnego medalu, jak nie zrobisz *wings*, a o złocie zapomnij. I po co twój ojciec ma tam przychodzić, skoro wszystko spierdolisz? Bez sensu (Smith 2017: 63).

Okrutne słowa Tracey sprawiły, że narratorka poczuła się poniżona i bezradna: „popatrzyłam na swoje głupie stopy, które nie potrafiły zrobić *wings*. Usiadłam i zaczęłam cicho płakać" (tamże). Dziewczynka odbiera swoją niedyspozycję jako upośledzenie powstrzymujące ją od efektywnych ćwiczeń. Dominika Byczkowska twierdzi, że kontuzje lub dysfunkcje ciała postrzegane są przez tancerzy jako „wypadki", które „uniemożliwiają im realizowanie działania głównego", a niespodziewany zastój w ćwiczeniach to zaledwie „przymusowa

nieefektywna przerwa" (Byczkowska 2012: 91). Niestety, w przypadku narratorki płaskostopie miało bardziej trwały efekt, który wpłynął na jej decyzje życiowe. Podczas gdy Tracey skupi całą swoją uwagę na tańcu i na ćwiczeniach, aby w przyszłości móc zdawać do szkoły baletowej, jej przyjaciółka będzie musiała szukać innej drogi zawodowej.

W dzieciństwie, gdy dziewczynki oglądały musicale z zapartym tchem, fascynował je nie tyle wątek miłosny czy sam taniec, ile emocje, jakie wywoływali aktorzy ruchami swoich ciał. Jednak Tracey widziała, według narratorki, więcej w tańcu Freda Astairea i Ginger Rogers niż ona sama:

> zaczynała oglądać ich taniec w sposób dla mnie niedostępny, widziała wszystko – zgubione strusie pióra opadające na ziemię, niewyrobione mięśnie placów Ginger, szarpnięcie, jakim Fred musiał prostować partnerkę, kiedy przechylała się do tyłu, chociaż tracił przez to płynność ruchów i rujnował swój wyszukany styl. Dostrzegała to, co najważniejsze: lekcję tańca ukrytą w ich występie (Smith 2017: 65).

Detale tańca i profesjonalne opanowanie ruchów ciała fascynowały Tracey i pozwoliły jej z czasem na odtworzenie tańca Freda Astaira i jego partnerki. Wiele lat później dziewczynki znów zasiądą razem przed telewizorem po to, aby odkryć kolejną tancerkę, na której będzie wzorować się Tracey: Jeni LeGon. Dziewczynki, poza jej wizualnym podobieństwem do Tracey, zauważyły niezwykłe umiejętności tancerki, ale to znowu Tracey była tą, która widziała dużo więcej:

> […] potrafiła od razu wychwycić każdy zwrot akcji, emocje, jakie malowały się na twarzy Jeni, zmienność jej ruchów. Interpretowała wszystko, co zobaczyła, z wnikliwą intuicją, której ja czułam się pozbawiona, a którą – jak wtedy sądziłam – posiadała tylko Tracey. Dar ujawniający się u mnie w domu, przed naszym telewizorem, którego nie dostrzegł u niej żaden nauczyciel, nie zdołały odkryć egzaminy ani oceny, a którego być może jedynym świadectwem i zapisem pozostaną te wspomnienia (tamże: 213–214).

Narratorka podkreśla początkowo, że tylko według niej Tracey miała ów – niezauważany przez innych – niezwykły dar percepcji i umiejętność wychwycenia profesjonalnych ruchów tancerki. Jednak w drugiej części cytatu daje się zauważyć refleksja już dorosłej narratorki – kobiety, która opowiada historię dzieciństwa i dostrzega pewne niuanse, które w przeszłości były dla niej niedostępne. Okazuje się bowiem, że wspomniany dar ujawniał się być może jedynie w jej domu oraz w jej wyobraźni i nikt, poza nią samą, nie przypisywał wówczas Tracey takich niezwykłych umiejętności. Tym samym czytelnik otrzymuje

sygnał, że bezimienna narratorka, gdy patrzy z dystansu na tę sytuację, zdaje sobie sprawę, iż stworzyła sobie ideał dziewczynki, do którego nie potrafiła nigdy dorosnąć.

Narratorka, ćwicząc w dzieciństwie śpiew z akompaniatorem, często marzyła o tym, że pewnego dnia ktoś dostrzeże jej zdolności wokalno-taneczne i wówczas to ona zaimponuje Tracey:

> ktoś także ujawni mój ukryty talent – choć na pewno musiałoby upłynąć jeszcze mnóstwo czasu – a Tracey będzie siedzieć w pierwszym rzędzie Shaftesbury Theatre i patrzeć, jak tańczę, nasze role się odwrócą i wszyscy wreszcie uznają moją wyższość (tamże: 130).

Niestety, te plany pozostały niezrealizowane. Brak wiary w siebie oraz kompleksy względem przyjaciółki nie pozwoliły dziewczynce sięgnąć po swoje marzenia. Na zawsze pozostanie „bezimienną narratorką", potwierdzając swoją podrzędną pozycję względem Tracey. Jej bezimienność dodatkowo świadczy o drugoplanowej roli, którą, co należy podkreślić, sama sobie przypisała. Smith, nie ujawniając imienia bohaterki i jednocześnie czyniąc ją narratorką, pozbawiła ją szansy na odegranie istotnej roli w powieści. Czytelnik podąża więc za anonimową protagonistką, obserwując jej dojrzewanie i odkrywając jej osobowość warstwa po warstwie. Jednak pierwsze skrzypce w tej historii wciąż gra Tracey.

Mimo że Tracey dorastała szybciej niż jej koleżanki z klasy, w kluczowym momencie życia brakło jej wsparcia matki. Dziewczyna radziła sobie sama z dojrzewaniem i popełniała błędy, które sprawiły, iż matka narratorki doszła do konkluzji, że zapewne wkrótce dziewczyna zajdzie w ciążę, rzuci szkołę albo skończy w kryminale. Nie ulega wątpliwości, że „kiedy nadszedł ten czas, nie było nikogo, kto przeprowadziłby Tracey przez próg, coś jej doradził albo chociaż powiedział, że jakiś próg jest tu przekraczany" (tamże: 182). Tracey zaczęła się wyzywająco ubierać, szokując nauczycieli i koleżanki. Każdy również wiedział, iż „za pięćdziesiąt pensów można dotknąć cycków Tracey" (tamże: 183). Dziewczynka szybko nauczyła się, że jej ciało może stać się jej bronią i przepustką do bycia „akceptowaną" w grupie rówieśników.

Z czasem okazało się, że Tracey konsekwentnie spełnia swoje marzenie i wybiera się do szkoły tańca. Kiedy uzdolniona i ambitna bohaterka zaczyna intensywnie ćwiczyć i przygotowywać się do egzaminów wstępnych, jej bezimienna przyjaciółka czuje się jeszcze bardziej wyalienowana. Tracey torturuje swoje ciało ćwiczeniami każdego dnia, potwierdzając opinię Susie Orbach, która zauważa, iż w czasach współczesnych „demokratyzacja aspiracji sprawiła, że postrzegamy ciało w którym żyjemy jako ciało, które możemy, musimy

i powinniśmy doskonalić" (Orbach 2009: 167). Ambicje i marzenia Tracey były jasno określone: szkoła baletowa. Mimo iż ten poziom edukacji wydawał się poza zasięgiem ubogiej dziewczyny, ta postanowiła udowodnić samej sobie, ale także swojej bogatszej przyjaciółce, że stać ją na taki progres. Codzienne długie i męczące treningi Tracey rozdzieliły obie dziewczynki, a narratorka przyznaje, że wizja rozstania z przyjaciółką ją przerażała: „Nie byłam gotowa, nie chciałam pozwolić, żeby zniknęła z mojego życia" (Smith 2017: 203). Ponownie bohaterka oskarża samą siebie o przyczynę konfliktu z przyjaciółką: „Jakaś pokręcona logika dwunastolatki podpowiadała mi, że winne jest moje ciało. Nadal byłam patykowatym, płaskim jak deska dzieckiem, które czaiło się przy wejściu, podczas gdy Tracey tańczyła na scenie i była już małą kobietką" (tamże). Znów niesubordynowane ciało stało się przyczyną separacji przyjaciółek. Ciało narratorki nie nadążało za rozwojem fizycznym koleżanki, a więc ich edukacja, a potem drogi zawodowe tutaj się rozeszły. Co gorsza, matka narratorki nie wyraziła zgody na szkołę baletową, twierdząc, że nie należy rezygnować z nauki. Dziewczynka postanowiła więc, na złość matce, oblać skandalicznie egzamin wstępny do wybranej dla niej szkoły. W tym czasie Tracey dostała się do szkoły swoich marzeń i, w oczach swojej przyjaciółki, stała się prawdziwą gwiazdą.

Kontakty pomiędzy przyjaciółkami rozluźniły się, ale zazdrość w sercu narratorki wciąż kiełkowała. Wiek dojrzewania był czasem, kiedy dziewczyny prawie się nie spotykały:

> Rzadko ją wtedy widywałam. Pochłonęło ją nowe życie. Nie było jej przy mnie, kiedy mój ojciec w końcu się wyprowadził ani kiedy dostałam pierwszej miesiączki. Nie wiem, kiedy straciła dziewictwo ani kto, jeśli w ogóle ktoś, po raz pierwszy złamał jej serce. Kiedy ją spotykałam na ulicy sądziłam, że dobrze sobie radzi. Zawsze wisiała na ramieniu jakiegoś bardzo przystojnego młodego mężczyzny (tamże: 228).

Bezimienna bohaterka widzi swoją przyjaciółkę w momentach sukcesu: widzi urodę i wysportowane ciało, kok charakterystyczny dla tancerek, jaskrawe stroje, ale i „zaczerwienione oczy, bo bez wątpienia bywała upalona. Elektryzująca, charyzmatyczna, wyzywająco erotyczna, przez cały czas napełniona energią lata, nawet podczas mroźnej zimy" (tamże).

Protagonistka nie chciała widzieć, jak naprawdę wyglądało życie Tracey. Był to bowiem czas, kiedy dziewczyna zaczęła popadać w kłopoty. Jednak narratorka zdawała sobie sprawę, choć z bólem serca i nieustającą zawiścią, że Tracey „została tancerką, znalazła swoje plemię" (tamże: 229). W tym czasie narratorka

czuła się brzydką, bezkształtną bryłą bez figury, biustu czy choćby ciekawej osobowości. Jej cała indywidualność wydawała się ukryta w jej zdeformowanych stopach i ciele niepodatnym na zmiany, potwierdzając opinię Joan Jacobs Brumberg, że współczesne dziewczyny są „zainteresowane kształtem i wyglądem swoich ciał jako głównym sposobem wyrażenia ich indywidualnej tożsamości" (Brumberg 1998: XXI). Poszukując więc rozpaczliwie swojego miejsca w społeczeństwie, narratorka postanowiła zostać gotką, mimo że w opinii jej samej „tak kończyli ludzie, którzy nie mieli gdzie się podziać" (Smith 2017: 229). Dziewczyna zaczęła pudrować sobie twarz, nosiła dredy, używała krwistoczerwonej pomadki i przyozdabiała swoją odzież anarchistycznymi symbolami, a „świat był bólem" (tamże).

Wkrótce narratorka odkryła, że życie Tracey nabrało innego wymiaru. Wracając w środku nocy do domu, bohaterka zobaczyła swoją przyjaciółkę w delirium, w kałuży własnych wymiocin, kompletnie zaćpaną: „Rozpoznała mnie, nie mogła mówić, tylko wyciągnęła rękę i uśmiechnęła się smutno. Z nosa ciekła jej krew" (tamże: 246). Po odwiezieniu Tracey do szpitala po raz kolejny kontakt pomiędzy nimi zerwał się na następne lata. Każda z protagonistek poszła swoją drogą zawodową. Narratorka podjęła studia na medioznawstwie i dopiero na uniwersytecie poczuła się pewniej. Jej własne życie, w porównaniu z tańcem Tracey, wydawało się istotne:

> jej życie wydawało mi się dziecinne, ograniczało się w gruncie rzeczy do zabawy własnym ciałem, a ja jeśli miałam ochotę, mogłam ze stołówki pójść prosto na wykład „Dialektyka postrzegania czarnego ciała" albo tańczyć beztrosko do późna w nocy u moich nowych znajomych. […] Biedna Tracey: pobudki wczesnym rankiem, niepokój, gdy stawała na wadze, ból w podbiciu stóp, wystawianie własnego młodego ciała na opinię innych! W porównaniu z nią byłam wolna (tamże: 300–301).

Dopiero na uczelni zaczęło do narratorki docierać, że życie Tracey nie jest pozbawione wad, a jej własne ma również jasne strony. To banalne stwierdzenie wiele zmieniło, zaczęła bowiem odkrywać siebie na nowo. W oderwaniu od matki (po wyprowadzce do akademika), ale nade wszystko w odseparowaniu od Tracey i licznych kompleksów, które pojawiały się, gdy dziewczyny mieszkały blisko siebie, narratorka odkrywa swoją tożsamość. Okazuje się, że nie musi postrzegać i kategoryzować siebie jako tancerki, gotki, córki czy zawsze „wybrakowanej" przyjaciółki Tracey. Zaczyna dostrzegać swoje pasje, dzięki nowym znajomościom i pierwszemu chłopakowi odkrywa swoją seksualność i atrakcyjność. W przypadku narratorki można zastosować definicję „płynnej

tożsamości" opracowaną przez Annę Titkow w *Encyklopedii gender*, czyli „zjawiska elastycznego, kształtowanego w relacjach z ludźmi, modyfikowanego w ciągu całego cyklu życia" (Titkow 2014: 544). Bohaterka potrzebowała bowiem nad wyraz dużo czasu, aby odciąć się od wpływowej przyjaciółki i ukształtować własną osobowość, z własnymi marzeniami, problemami i celem w życiu. Można założyć, że tożsamość ludzka się nie zmienia, jednak w odseparowaniu od osoby, która wywiera ogromny wpływ na nasze życie, ujawniają się cechy osobowości, które do tej pory były uśpione bądź też stłamszone. Tak właśnie dzieje się w przypadku narratorki: po studiach zaczyna przeżywać własne życie, doświadcza miłości i rozczarowania, podejmuje pracę u znanej celebrytki, wyjeżdża w końcu do Afryki, aby pomagać tam w budowaniu szkoły, ale także poszukać korzeni swojej matki.

Jeszcze na krótki moment losy bohaterek splatają się po studiach, kiedy Tracey dostała małą rólkę na West Endzie, a jej przyjaciółka, tymczasowo bezrobotna, zatrudniła się na kilka miesięcy w teatrze w roli inspicjentki. Mimo iż znów większość czasu wypełniał narratorce bogobojny podziw dla Tracey, tym razem narratorka dostrzegła ciemniejszą stronę zawodu tancerki. Przyjaciółka stała się bowiem nie tylko świadkiem konkurencji wśród młodych i pięknych aktorek, lecz także romansów Tracey z żonatymi mężczyznami. Młode i piękne ciało Tracey najczęściej wzbudzało podziw męskiej części publiczności:

> […] najwięcej spojrzeń kierowało się na Tracey […]. Tracey przyćmiła wszystkie girlsy swoimi gibkimi nogami w trykocie, wdziękiem ruchów, naprawdę kocich i zarazem niesamowicie kobiecych, w sposób którego zawsze jej zazdrościłam, lecz nie miałam szansy odtworzyć własnym ciałem, choćby przyczepiono mi nie wiadomo ile ogonów. W tym numerze tańczyło 13 kobiet, ale tak naprawdę liczyła się tylko Tracey […]. (Smith 2017: 364).

Narratorka nie zauważa jednak, że nie liczył się kunszt jej przyjaciółki, jej warsztat pracy czy umiejętności, a jedynie jej zewnętrzność. Karwatowska w artykule zatytułowanym: *Ciało kobiece vs. ciało męskie* podkreśla, że: „Ciało kobiety ma bowiem kokietować, uwodzić mężczyzn, wzbudzać w nich pożądanie, a przynajmniej przyciągać ich uwagę" (Karwatowska 2013: 122). Uprzedmiotowienie Tracey przez męską część publiczności wydaje się integralną częścią zawodu, który dziewczyna wykonuje. Yudit Kornberg Greenberg w swoim opracowaniu na temat ciała twierdzi, iż w sztuce „estetyka, seksualność i duchowość" spotykają się w jednym i tym samym doświadczeniu (Greenberg 2018: 46). W przypadku tańca wykonywanego przez Tracey seksualność zdominowała doświadczenia estetyczne. Wielkie marzenia i wyidealizowany zawód

tancerki zostały przyćmione zgrabnymi nogami w trykotach i kocimi ruchami młodej, atrakcyjnej bohaterki. Według Karwatowskiej, „Kobieta staje się przede wszystkim obiektem »widzenia« ogarniętym z reguły męskim spojrzeniem" (Karwatowska 2013: 122), a jej talent i wysiłek, które włożyła na przestrzeni lat w nabycie konkretnych umiejętności, wydają się schodzić na drugi plan. Mało wyszukana publiczność nie docenia piękna tańca ani faktu, że − jak twierdzi Greenberg − „tancerze używają swoich ciał, aby stworzyć pomost pomiędzy światem fizycznym i duchowym" (Greenberg 2018: 71). Narratorka, obserwując i podziwiając zarazem taniec Tracey, buntuje się przeciwko niedocenieniu jej przyjaciółki i kompletnej ignorancji względem jej warsztatu tanecznego.

Kolejne spotkanie dziewcząt nastąpiło dopiero po kilku latach, kiedy narratorka przypadkowo trafiła na przedstawienie, w którym tańczyła i śpiewała Tracey. Obserwując Tracey na scenie, jej przyjaciółka była tak bardzo zazdrosna, że rozpłakała się podczas przedstawienia i upiła winem sprzedawanym w bufecie podczas przerwy. Jednocześnie była oburzona zadziwiająco krótkim biogramem przyjaciółki, który znalazła w programie przedstawienia. Jednak gdy narratorka czekała na Tracey po przedstawieniu pod teatrem, zauważyła, że samochodem podjechała po artystkę jej matka. Z tyłu auta spała dwójka małych dzieci, zapewne przyczyna mało imponującego rozwoju zawodowego tancerki.

Pod koniec powieści czytelnik dowiaduje się, jaka była cena, którą Tracey zapłaciła za swoje spełnione marzenia o życiu artystki. Kiedy jej przyjaciółka po kilku latach odwiedza ją w małym mieszkanku, okazuje się, iż Tracey ma już troje dzieci, które wychowuje sama. Każde z nich ma inny odcień skóry, każde ma innego ojca. Narratorka jest zaskoczona wyglądem Tracey: „stała przede mną zatroskana, tęga kobieta w średnim wieku, która miała na sobie spodnie od piżamy frotte, kapcie i czarną bluzę z napisem OBEY. Wyglądałam o wiele młodziej" (Smith 2017: 418). Na pytanie czy Tracey ciągle zawodowo tańczy, kobieta odpowiada: „Czy wyglądam, jakbym tańczyła? […] Wiem, że to byłam ja, ta mądrzejsza… jednak mogłabyś się, kurwa, domyślić" (tamże: 421). Okazało się, że jej matka zmarła, Tracey nie miała z kim zostawiać dzieci, miała kłopoty ze zdrowiem, a z jej kariery i imponującego ciała zostały gorzkie wspomnienia. W ostatniej scenie widzimy Tracey tańczącą na balkonie z dziećmi, tuż po tym, jak narratorka podjęła decyzję, iż musi pomóc dawnej przyjaciółce. Najprawdopodobniej, jak sugeruje autorka powieści, adoptuje jej trójkę dzieci, aby zapobiec odebraniu ich przez opiekę społeczną.

Zadie Smith w *Swing Time* w sposób nieoczywisty zaprezentowała zagadnienie kobiecej przyjaźni postrzeganej przez kult kobiecego ciała. Od małego obie protagonistki porównują się ze sobą, konkurują i pracują nad swoją

fizycznością. Od początku też jedna z nich jest skazana na porażkę, która jak to zazwyczaj w powieściach Smith bywa, nie jest oczywista. Dysfunkcja ciała narratorki wpłynęła nie tylko na relację łączącą obie bohaterki, lecz także na jej przyszłość zawodową. Okazało się jednak, że narratorka trafnie wybrała studia, a potem karierę zawodową Z kolei spełnione marzenia Tracey okazują się dla niej przekleństwem: taniec i obiecująco rozpoczęta kariera nie uchroniły jej przed porażką życiową, która w zderzeniu z problemami osobistymi i społecznymi zdominowała przyszłość protagonistki i jej dzieci. Z kolei sfrustrowana i przepełniona zazdrością narratorka nakreśla pod koniec powieści swój nowy cel: odnalazłszy swoją drogę i określiwszy swoją tożsamość, pomoże przyjaciółce, swojej „siostrze", jak ją nazywa, i uchroni jej dzieci przed rozdzieleniem z matką. W powieści Smith łatwo zauważyć, jak uwarunkowania kulturowe i oczekiwania społeczne wpłynęły na życie bohaterek. Tracey wywodząca się z niższej klasy społecznej całe dzieciństwo i młodość próbowała dowieść, że stać ją na więcej. Niestety realia, w jakich przyszło jej żyć, sprawiły, że osiągnięcie pełnego sukcesu okazało się niemożliwe. Bezimienna narratorka z kolei, reprezentująca wyższą klasę średnią, mimo pozornego zagubienia, wydaje się skazana na sukces. Czytelnik pozostaje więc z dylematem, czy na pewno los rozdaje sprawiedliwie karty w społeczeństwie brytyjskim tak mocno przywiązanym do klasowości.

## Bibliografia

**Źródła**

Smith Zadie (2017), *Swing Time*, Kraków.

**Opracowania**

Bakke Monika (2014), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Warszawa.

Boisvert Donald (2017), *The Bloomsbury Reader in Religion, Sexuality, and Gender*, Londyn.

Brumberg Joan Jacobs (1998), *The Body Project*, Nowy Jork.

Byczkowska Dominika (2012), *Ciało w tańcu*, Łódź.

Chodynicka Anna, Rycielski Piotr (2008), *Inni czy podobni? Charakterystyka osób z ograniczeniem sprawności*, Warszawa.

Greenberg Yudit Kornberg (2018), *The Body in Religion*, Londyn.

Karwatowska Małgorzata (2013), *Ciało kobiece vs ciało męskie*, „The Central European Journal of Social Sciences and Humanities", nr 13: 117–130.

Kita Małgorzata (2012), *Sprzedawanie prywatności w mediach*, w: *Język w mediach. Antologia*, red. Małgorzata Kita, Iwona Loewe, Katowice: 98–111.

Lelwica Michelle Mary (2017), *Shameful Bodies*, Londyn.
Orbach Susie (2009), *Bodies*, Nowy Jork.
Shilling Chris (2016), *The Body*, Oksford.
Titkow Anna (2014), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Warszawa.
Wolf Naomi (2017), *Mit urody*, Warszawa.
Woźniak Zbigniew (2008), *Niepełnosprawność i niepełnosprawni w polityce społecznej*, Warszawa.