

BSL

Białostockie Studia
Literaturoznawcze

23
2023

Półrocznik Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

ISSN 2082-9701

BSL Białostockie Studia Literaturoznawcze

RADA NAUKOWA:

Anna Barcz (Instytut Historii im. T. Manteuffla PAN w Warszawie)
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)
Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Stanford University)
Krystyna Jakowska (Uniwersytet w Białymstoku)
Bożena Karwowska (University of British Columbia)
Renata Makarska (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Danuta Szajnert (Uniwersytet Łódzki)
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)
Anna Wieczorkiewicz (Uniwersytet Warszawski)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Elżbieta Sidoruk (redaktor naczelny)
Elżbieta Konończuk (zastępca redaktora naczelnego)
Katarzyna Trusewicz (sekretarz redakcji)
Mariusz M. Leś
Maria Makaruk
Katarzyna Nadana-Sokołowska
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska
Jolanta Sztachelska
Szymon Trusewicz
Danuta Zawadzka

Lista recenzentów współpracujących z pismem

znajduje się na stronie: czasopisma.filologia.uwb.edu.pl/index.php/bsl/recenzenci

REDAKTOR JĘZYKOWY:

Urszula Sokólska

ADRES REDAKCJI:

15-420 Białystok, Plac Niezależnego Zrzeszenia Studentów 1, p. 57
tel. 85 745 74 61, fax 85 745 74 78
czasopisma.filologia.uwb.edu.pl/index.php/bsl, e-mail: bsl@uwb.edu.pl

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja papierowa

Pismo finansowane ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2023 (dla całości)

Poszczególne artykuły udostępniane są na licencji CC BY-SA 4.0

(Uznanie autorstwa — Na tych samych warunkach 4.0)

Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński

Redakcja: Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, Katarzyna Trusewicz

Korekta: Anna Szerszunowicz

Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski

Tłumaczenie i redakcja streszczeń: Iwona Gajko-Sieklicka

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 15-245 Białystok, ul. Ciołkowskiego 1M
wydawnictwo.uwb.edu.pl, e-mail: wydawnictwo@uwb.edu.pl

Druk i oprawa: TOTEM.COM.PL

SPIS TREŚCI

Studia i szkice

- Marzenna Cyzman-Eid** – Nie-dualizująco o płci. Uwagi wstępne 7
- Sylwia Chutnik** – Miasto nienormatywne? Społeczno-kulturowe aspekty przestrzeni miejskiej 17
- Kazimierz Adamczyk** – *Kronos*, czyli Witold Gombrowicz obnażony 29
- Joanna Głuszek** – Jedyna taka polska powieść XX wieku. O *Przygodzie w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej 41
- Tomasz Tomasiak** – Seksualność księdza (przypadek Janusza Stanisława Pasierba) 63
- Krzysztof Trojanowski** – Francuskie homobiografie w cieniu swastyki 81

W kręgu teorii literatury

- Cezary Zalewski** – Józef Tischner jako hermeneuta (literatury). Studium przypadku 101

Lektury i dyskusje

- Katarzyna Nadana-Sokołowska** – Queerowa biografia autorki *Lata leśnych ludzi*, czyli lata (leśnych) kobiet 125

Interpretacje

- Magdalena Roszczynialska** – Historia lokalna w dobie antropocenu. Geopaleontologiczna narracja *Domu ojców* Andrzeja Muszyńskiego 139
- Elżbieta Konończuk** – *Dukla* Andrzeja Stasiuka. Opowieść o miejscu, które się wydarza 157
- Roman Bobryk** – „I tutaj będę spędzał kwarantannę...”. Berlin czasu pandemii w tomie *Ręka pszczelarza* Tomasza Różyckiego 167

Maria Świątkowska – Czasoprzestrzeń defektywna. O relacjach chorowania, czasu i przestrzeni w narracjach (auto)patograficznych na przykładzie <i>Mięcha</i> Anety Żukowskiej	179
Julia Dynkowska – Przestrzeń rozłożona w czasie – przypadek <i>Here</i> Richarda McGuire’a	205
Joanna Nowakowska-Ozdoba – Wenecja – miasto skazane na zagładę w opowieści Diny Rubiny <i>Vysokaâ voda veneciancev</i>	217
Anna Naplocha – Prowadzenie dziennika obserwacji jako forma pisania biografii zwierząt. Casus <i>Nakarmić wilki</i> Marii Nurowskiej	227
Elżbieta Sidoruk – „Czekam na siebie z pięknym bukietem kwiatów...”. Autobiograficzny wymiar opowiadania <i>We młynie, we młynie, mój Dobry Panie</i> Sławomira Mrożka	251

Pogranicza

Armina Kapusta – Tekst, czas a przestrzeń – kontinuum relacji. Obraz Zagrzebia i Dubrownika w <i>Księdze podróży Ewliji Czelebiego</i> , <i>Cyklopie</i> Ranka Marinkovicia i sadze <i>Pieśń lodu i ognia</i> George’a R.R. Martina	277
Aleksandra Korpysz-Wiśniewska, Monika Popecka – Podróże śladami utworów literackich – doświadczenia turystów	299
Noty o autorach	319

LIST OF CONTENTS

Studies and Essays

- Marzenna Cyzman-Eid** – Speaking on Sex/Gender in a Non-dualizing Way: Preliminary Remarks 7
- Sylwia Chutnik** – A Non-normative City? Socio-Cultural Aspects of Urban Space 17
- Kazimierz Adamczyk** – *Kronos*, that is Gombrowicz Uncovered 29
- Joanna Głuszek** – The Only Such Polish Novel of the 20th Century: On Aniela Gruszecka's *Przygoda w nieznanym kraju* 41
- Tomasz Tomasiak** – The Priest's Sexuality (Janusz Stanisław Pasierb's Case) 63
- Krzysztof Trojanowski** – French Homobiographies in the Shadow of Swastika 81

In the Realm of Literary Theory

- Cezary Zalewski** – Józef Tischner as a Hermeneutic (of Literature): A Case Study 101

Readings and Discussions

- Katarzyna Nadana-Sokołowska** – A Queer Biography by the Author of *Lato leśnych ludzi*, or Season of (Forest) Women 125

Interpretations

- Magdalena Roszczyńska** – Local History in the Anthropocene Era: Geopaleontological Narrative of Andrzej Muszyński's *Dom ojców* 139
- Elżbieta Konończuk** – Andrzej Stasiuk's *Dukla*: A Story about a Place that Happens 157
- Roman Bobryk** – "And Here I shall be Spending the Quarantine...": Berlin During the Pandemic in the Volume *Ręka pszczelarza* by Tomasz Różycki 167

Maria Świątkowska – On Relationships Between Time and Space in Illness Narratives: a Case Study of Aneta Żukowska’s <i>Mięcho</i>	179
Julia Dynkowska – Space Spread over Time: the Case of <i>Here</i> by Richard McGuire	205
Joanna Nowakowska-Ozdoba – Venice – a City Doomed to Destruction in Dina Rubina’s Short Story <i>Vysokaâ voda veneciancev</i>	217
Anna Naplocha – Writing an Observation Journal as a Form of Writing Animal Biographies: the Case of <i>Nakarmić wilki</i> by Maria Nurowska	227
Elżbieta Sidoruk – “I am waiting for myself with a beautiful bouquet of flowers...”: The Autobiographical Dimension of Sławomir Mrożek’s Short Story <i>We młynie, we młynie, mój Dobry Panie</i>	251

Borderlands

Armina Kapusta – Text, Time and Space – a Narrative Continuum: the Image of Zagreb and Dobrovnik in <i>Evlija Czelebi’s Book of Travels</i> , Ranko Marinković’s <i>Cyclops</i> and George R.R. Martin’s Saga <i>A Song of Ice and Fire</i>	277
Aleksandra Korpysz-Wiśniewska, Monika Popecka – Travelling in the Footsteps of Literary Works: Tourist Experiences	299
Authors’ Biographical Notes	319

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Marzenna Cyzman-Eid

Instytut Literaturoznawstwa
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
e-mail: mcyzman@umk.pl
ORCID: 0000-0002-5530-2351

Nie-dualizująco o płci. Uwagi wstępne

Nie-dualizujący sposób mówienia to koncepcja austriackiego filozofa Josefa Mitterera szeroko obecnie dyskutowana i problematyzowana przede wszystkim w obszarze języka niemieckiego¹. To z tradycji niemieckiego radykalnego konstrukttywizmu wyrasta bowiem Mitterer, choć jego filozofię trudno uznać za jedną z wersji koncepcji fundatora tego nurtu Ernsta von Glasersfelda czy tym bardziej różnych odmian biokonstrukttywizmu spod znaku Humberta Maturany². Mittererowi udało się bowiem stworzyć taką filozofię, która choć ufundowana na radykalnie konstruktivistycznych zało-

¹ J. Mitterer, *Tamta strona filozofii. Przeciwko dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1996; tenże, *Ucieczka z dowolności*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 2004; tenże, *On Interpretation*, „Constructivist Foundations” 2013, Vol. 8, No. 2, special issue: *Non-dualism. A Conceptual Revision?*, eds. A. Riegler, S. Weber, s. 143–147; tenże, *Paradoksy Nowego. O płynnym stanie rzeczy*, przeł. B. Balicki, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, nr 1 (15), s. 21–29. Różnym aspektom nie-dualizującego sposobu mówienia zostały poświęcone dwa numery „Constructivist Foundations”: „Constructivist Foundations” 2008, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, eds. A. Riegler, S. Weber, „Constructivist Foundations” 2013, Vol. 8, No. 2, special issue: *Non-dualism. A Conceptual Revision?*, ed. A. Riegler, S. Weber. Najpełniejsze jak dotąd ujęcie filozofii Mitterera w monografii M. Cyzman, *Nieznośna płynność rzeczy. Dyskurs, retoryka, interpretacja w nie-dualizującym sposobie mówienia*, Toruń 2015.

² E. von Glasersfeld, *An introduction to radical constructivism*, w: *The Invented Reality: How Do We Know What We Believe We Know? (Contributions to Constructivism)*, ed. P. Watzlawick, New York, s. 17–40; <http://www.vonglasersfeld.com/070.1>; tenże, *Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning*, Falmer Press, London 1996; H. Maturana, F. Varela, *Autopoiesis and Co-*

zeniach poznawczych, w równym stopniu czerpie inspiracje z ustaleń neo-pragmatysty Richarda Rorty'ego, a w wielu punktach jest także porównywalna – choć tu niewątpliwie nie można założyć żadnych pośrednich czy bezpośrednich wpływów – z rozważaniami Stanleya Fisha³. Mitterer sytuuje się raczej w poznawczej niszy, swobodnie przemieszczając się pomiędzy różnymi subwspólnotami konstruktywistycznej proweniencji, w żadnej z nich jednak nie znajdując do końca adekwatnego miejsca. Udaje mu się uniknąć zarówno pułapek ontologicznie zorientowanego realizmu, jak i epistemologicznie ukierunkowanego konstruktywizmu, nie o epistemologię, i nie o ontologię w ścisłym bowiem sensie w nie-dualizmie chodzi. Choć bywa on odczytywany jako tego typu koncepcja i choć niewątpliwie niesie za sobą określone ontologiczne implikacje, prymarnie jest propozycją nowego słownika, słownika w Rortiańskim sensie, nieopartego na założeniu kategoryjalnej różnicy między opisem a przedmiotem.

Dystynkcja ta, którą Mitterer określa mianem paradogmatu, funduje bowiem dyskurs jako jego niekwestionowalna podstawa, niepodawana w wątpliwość. Można różnie rozumieć relację między językiem a światem, na sposób realistyczny czy idealistyczny, tego jednak, że owa różnica istnieje, nie poddaje się refleksji. W konsekwencji dominujący dyskurs, dualizujący w terminologii Mitterera, rozporządza dwiema płaszczyznami – płaszczyzną opisu, na której orzeka się o przedmiocie określone właściwości, i płaszczyzną przedmiotu, ku której każdorazowo są skierowane deskrypcje. Jest ona bowiem na opis odporna, niezmienna i stabilna. Dwudzielność ta wydaje się nie mieć większego znaczenia, gdy dyskursy biegną w sposób zgodny, gdy jednak pojawia się w nich konflikt w związku ze starciem dwu niezgodnych opisów, to, co dane na płaszczyźnie poza dyskursem, owa „tamta strona” dyskursu, zaczyna odgrywać rolę istotną jako instancja używana w charakterze rozstrzygającym konflikt. Prowadzi to do sytuacji patowej i wstrzymuje swobodny ruch deskrypcji, jednocześnie wprawiając w ruch

gnition. *The Realization of the Living*, Dordrecht 1980. Obie wersje konstruktywizmu Mitterer poddaje krytyce, por. J. Mitterer, *(Radical) Constructivism – What Difference Does It Make?*, „Constructivist Foundations” 2008, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, s. 160–162.

³ Mam tu na myśli podobieństwo względem koncepcji S. Fisha sformułowanych w l. 80. Por. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, przeł. K. Arbiszewski i in., red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2008. Później bowiem amerykański badacz zaczął esencjalizować i używać kategorii prawdy odnośnie do tekstu, przy czym kwestią do dyskusji jest to, czy radykalnie zmienił poglądy, czy też przeinterpretował swe wcześniejsze idee. Por. M. Cyzman, *Ile jest Fisha w Fishu? Pytania na marginesie Stanleya Fisha „Profesjonalnej poprawności”*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 293–310.

argument siły i aktualizując przemoc symboliczną. Tylko w taki sposób da się bowiem zadeklarować prawdę, stoi za nią przemoc, władza i chęć dominacji. Wyliczając szereg środków retorycznych używanych w dyskursie dualizującym w celu pokonania oponenta, jak „my” inkluzywne czy depersonalizowanie własnego stanowiska, Mitterer obnaża nieracjonalność z racjonalnością kojarzonego dualizującego dyskursu⁴. Formułuje alternatywę, ów nie-dualizujący sposób mówienia, który nie zakłada ani nie wyodrębnia „tamtej strony”. Opis zaczyna się „od” przedmiotu, który jest opisem *so far*, kontynuowanym i zmienianym za pomocą opisu *from now on*. Nie-dualista mówi bowiem „od” przedmiotu, a nie „o” przedmiocie, kierując swe akty opisywania w stronę zmiany, a nie ku obiektowi w celu ustabilizowania ciągu deskrypcji i poszukiwania tej, która w najbardziej adekwatny sposób do niego przystaje. Obiekt i opis funkcjonują bowiem łącznie na jednej płaszczyźnie, płaszczyźnie dyskursu, mającego tu wymiar koordynujący nasze całościowo rozumiane zachowania⁵. Nie chodzi tu o to, że świat redukuje się do opisów, zdanie „jem opis jabłka” jest równie absurdalne na gruncie nie-dualizmu, jak i dualizmu, lecz o to, że ponieważ nie da się w sposób nie-opisowy przedmiotu ująć i ponieważ zawsze znajdujemy się w sytuacji opisywania, wszystkie argumenty, jakie możemy sformułować wobec przedmiotu – przedmiotu i opisu łącznie ujętych dla ścisłości – mają, jak przekonuje Mitterer w tekście *O interpretacji*, charakter argumentacyjny, a nie transcendentnie immanentny. Przedmiot zmienia się wraz z opisem, w nieustannym ruchu deskrypcyjnym, w obrębie którego możliwe są jedynie tymczasowe ustabilizowania. W ten sposób austriacki filozof zdaje się presuponować inne od tradycyjnego rozumienie samego obiektu, które można porównać z koncepcją obiektu jako procesu Siegfrieda Schmidta (lub może lepiej procesu zamiast obiektu, to ostatnie pojęcie jest bowiem zawsze uwikłane w ontologiczne konotacje). Nie-esencjalnie ujęty przedmiot rozgrywa się w dyskursie w sposób performatywny poprzez kolejne akty opisywania⁶.

⁴ Retoryka nie-dualizująca najpełniej jak dotychczas została opisana w książce M. Cyzman, *Niezdolna płynność rzeczy*, s. 141–151. Por. także M. Cyzman, *On the Non-Dualizing Rhetoric. Some Preliminary Remarks*, w: *Realism – Relativism – Constructivism. Proceedings of the 38th International Wittgenstein Symposium in Kirchberg*, ed. Ch. Kanzian, S. Kletzl, J. Mitterer, K. Neges, Series: Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society – New Series 24, Berlin 2017, s. 17.

⁵ Rozumienie języka w sposób całościowy, jako „zachowania językowego”, wywodzi się z koncepcji H. Maturany. Na gruncie polskim tę koncepcję najpełniej wykorzystał Adam Skibiński, autor projektu systemowo-konstruktywistycznej nauki o języku i poznaniu. Wywiódł ją z dokładnej analizy zarówno pism Maturany, jak i Glasersfelda, por. A. Skibiński, *Homo Significus. Autorozprawa o poznaniu – języku*, Warszawa 2003.

⁶ Trudno tu o bardziej szczegółowy opis filozofii Mitterera. Szersze objaśnienia, problematyzacje i kontekstualizacje, zob. M. Cyzman, *Niezdolna płynność rzeczy*.

Wstępnie tu naszkicowane założenia dyskursu nie-dualizującego mają daleko idące konsekwencje na poziomie jego retoryki, w sytuacji konflikto-wej nie jest już bowiem możliwe powołanie się na „tamtą stronę”, do sytuacji sporu o rozstrzygnięcie w ogóle zaś nie dochodzi, ponieważ obie strony dokonują wspólnie wysiłku dopasowywania opisów, w wyniku którego można przedmiot-opis tymczasowo i lokalnie ustabilizować lub też przystać na brak możliwości takiego dopasowania, równie tymczasowy i lokalny, w przyszłości bowiem prawdopodobnie będzie można odnaleźć jakieś nowe opisy⁷.

Nowa retoryka nie-dualizującego dyskursu staje się źródłem inspiracji dla przedstawicieli wielu różnych nauk, jak ekonomia czy historiografia⁸. Badacze wypróbowują możliwość innego mówienia o problemach tradycyjnie w nich identyfikowanych. Wydaje się ona także funkcjonalna w mówieniu o płci, w sensie *sex* i *gender*, kobiecej czy męskiej podmiotowości, jako taki sposób konstruowania aktów dyskursywnych, który obywa się bez przemocy i nie prowadzi do patu. Dwoje badaczy, austriacki filozof Martin Weiss i polska filozofka Aleksandra Derra⁹, podjęło wątek płci i kobiecości właśnie w kontekście nie-dualizmu, i choć obrane przez nich perspektywy opisu są różne, u Weissa bardziej epistemologiczna, u Derry – retoryczna, to oboje dostrzegają zasadnicze zbieżności między dyskursem Judith Butler i nie-dualizującym sposobem mówienia, oboje też wykazują, jak mówić o interesujących problemach w taki sposób, by osiągnąć porozumienie i móc sfunkcjonalizować poczynione ustalenia dla celów politycznych, społecznych i dodatkowo praktycznie je wyzyskać.

Wspomniani badacze dostrzegają, że Judith Butler w *Gender Trouble*, a zwłaszcza w *Bodies that Matter*, aktywizuje taki tryb wypowiedzi, który wydaje się zbieżny z nie-dualizującym sposobem mówienia, choć niewątpliwie nie ma między nimi żadnych genetycznych zależności. Sposób, w jaki Butler postrzega pojęcie *sex/gender*, jej performatywne ujęcie podmiotu, to, jak ujmuje dyskurs, wydaje się uzgadniać z Mittererowską nie-dualizującą retoryką.

Butler, podobnie jak austriacki filozof, jest nie-esencjalizująca w tym sensie, że nie zakłada, iż kategoria płci czy kobiecości jest oparta na trwałych,

⁷ Jest to jedno z trudniejszych zagadnień nie-dualizującej retoryki, por. M. Cyzman, *Nieznośna płynność rzeczy*, s. 117–151.

⁸ Por. wspomniane dwa tematyczne numery „Constructivist Foundations”, gdzie zostały pomieszczone tego typu prace.

⁹ A. Derra, *Non-dualizing Way of Speaking and the Female Subjectivity Problem*, „Constructivist Foundations” 2008, Vol. 3, No. 3, s. 208–213; M. Weiss, *Non-dualistic Sex. Josef Mitterer's Non-dualistic Philosophy in the Light of Judith Butler's (De)Constructivist Feminism*, „Constructivist Foundations” 2008, Vol. 3, No. 3, s. 183–189.

niezmiennych, stabilnych i ponadczasowych podstawach¹⁰. Mitterer ucieka od lokowania stałych i niezmiennych znaczeń w rzekomo od języka niezależnym obiekcie, podkreślając jednocześnie, że filozofia podejmowała od zawsze desperacką próbę ucieczki od przygodności, ucieczki z dowolności, tak by nie była ona domeną mniemań, lecz pewników. Wyodrębnienie się „tamtej strony dyskursu” i jej sfundamentalizowanie jako instancji rozstrzygającej, w imieniu której przemawiają jej autoryzowani reprezentanci na poziomie dyskursu, służy właśnie uodpornieniu dyskursu na dowolność. Nie niweluje jej jednak i nie rozwiązuje konfliktów, wprost przeciwnie, dodatkowo je napędza, i to każdorazowo w powiązaniu z przemocą. Jak słusznie zauważa Martin Weiss, Butler nie zakłada dystynkcji *sex* – w sensie płci biologicznej, a *gender* – w sensie jej społeczno-kulturowego obrazu, tym samym więc uruchamia nie-dualizujący tryb wypowiedzi, w którym nie wyodrębnia się „tamtej jego strony”, bo *sex* jest w równym stopniu co *gender* zdeterminowana i wyinterpretowana kulturowo i w tym samym stopniu podlega konstrukcji. *Sex* nie jest zatem obiektywnym faktem, danym poza opisem, jak sugerowaliby jeszcze esencjalizujący badacze, lecz jako już dana wraz z opisem rozwija się i zmienia w efekcie powtarzalnych performatywnych praktyk właściwych danym wspólnotom interpretacyjnym. Jest tu zatem tak, jak twierdzi w dwu swych książkach austriacki filozof – próba eksterytorialnego ujęcia obiektu automatycznie pozbawia go owej eksterytorialności, poza-dyskursywności, może bowiem zostać sformułowana i wyrażona jedynie w obrębie dyskursu. Istnieje o tyle, o ile będzie działać się w dyskursie. Aby nie popaść w pułapkę rozumienia nie-dualizmu jako totalnego anarchizmu semantycznego czy interpretacyjnego, należy mieć na uwadze to, że opisy podlegają kulturowemu osadzaniu się, stanowiąc nierzadko bardzo stabilne konstrukcje, niejako tymczasowe esencje, odporne na zmiany. Nie-dualista wszak, obcując z tego typu opisami-przedmiotami, będzie i tak dostrzegał ich przygodność i tymczasowość, a w związku z tym będzie też bardziej gotowy na wycofywanie własnych opisów i negocjowanie tych sformułowanych przez innych uczestników dyskursu czy ewentualnego sporu.

Butler zdaje się zatem – mniej lub bardziej konsekwentnie, w zależności od fazy jej pracy badawczej – podążać (nieintencyjnie oczywiście) za nie-dualizującą logiką. Kategorie takie jak kobiecość, męskość, czy też bardziej od nich ogólna płęć, są ustawicznie rozgrywane w dyskursie, podlegają ciągłym stabilizacjom i destabilizacjom, są – posługując się sformułowaniem Ludwika Flecka – siecią w ciągłej fluktuacji. Nie może być zatem tak, że za ich

¹⁰ J. Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York 1993; też, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.

kształt odpowiada na przykład natura, na którą można się powołać jako na instancję rozstrzygającą spór, na przykład o społeczne role kobiety. W takim przypadku nie zakłada się „tamtej strony dyskursu”, a w związku z tym to zmienny ruch deskrypcji powoduje lokalnie zwartościowane kształtowanie się kobiecości. Dzięki temu też możliwe jest założenie, że nie ma jedynej odpowiedzi na pytanie o interesujące kategorie. Dyskurs biegnie bowiem w wielu różnych kierunkach, obsługuje i wyznacza różne wspólnoty interpretacyjne, w których w zgoła różny sposób można odpowiedzieć na pytanie o *sex/gender* czy kobiecość. Austriacki filozof obserwuje zmienny ruch deskrypcji, widzi, że żadna z nich nie jest ani bardziej uprzywilejowana, ani też bardziej od innych zasadna, Butler mówi natomiast o długotrwałym procesie, w którym pewne praktyki są powtarzane i utrwalane. W ten też sposób, podobnie jak Mittererowi, badaczce udaje się uniknąć usytuowania w sposób jednoznaczny w obrębie naiwnie pojętego konstruktywizmu. Nie jest bowiem tak, że pojęcia te są ustanawiane w sposób arbitralny, na mocy czyichś autonomicznych decyzji. Kształtują się one raczej w wyniku dopasowywania opisów w określonym kontekście pragmatycznym.

Ani Mitterer, ani Butler nie popadają ponadto w pułapkę jakiegoś utopijnego i absurdalnego panlingwizmu, żadne z nich bowiem nie głosi prymatu języka nad obiektem. Autor *Tamtej strony filozofii* wprost mówi o tym, że deskrypcja nie konstytuuje obiektu, lecz że go zmienia jako opis *so far* w opis *from now on*. Autorka *Gender Trouble* z kolei mówi o ustawicznym procesie materializacji, o kształtowaniu się obiektu w wyniku powtarzalności określonych praktyk, usiłując uwolnić dyskurs od opresji poza-tekstowej i przemocowej referencji. W nie-dualizującym sposobie mówienia, ustanawianym przez Mitterera i wdrażanym przez Butler, chodzi bowiem w moim mniemaniu o to, że obiekt jako proces jest serią wydarzeń komunikacyjnych¹¹, zgodnie z dynamicznym ujęciem dyskursu, a w związku z tym ani teza, że punktem wyjściowym jest przedmiot, ani też teza, że jest on produktem finalnym opisywania, nie wydają się właściwe. Oboje uruchamiają tu myślenie poza-ontologizujące, w którym obiekt jest uwolniony od tradycyjnie mu przypisywanego, metafizycznego jeszcze, sensu, i jest centrum naszych operacji kognitywnych i lingwistycznych.

Pytanie o relację pierwszej deskrypcji do obiektu jest niespecyficzne dla nie-dualizmu, rozwija się poza jego logiką, choć istotna wydaje się i na jego gruncie kwestia pierwszego opisu. U Mitterera nie jest ona w wystarczający sposób wyjaśniona, choć można przyjąć, że – jako konstruktywista z uwagi

¹¹ Koncepcję procesu zamiast obiektu sformułował S. Schmidt, *From Objects to Processes. A Proposal to Rewrite Radical Constructivism*, „Constructivist Foundations” 2011, Vol. 7, No. 1, s. 1–9.

na założenia – zakłada osadzanie się opisów i ich względną stabilizację, która tworzy pewien ich punkt wyjściowy. Butler z kolei wskazuje na już znaturalizowane normy, konstytuowane w efekcie powtarzania praktyk performatywnych. Owa wyjściowa baza dla dyskursu nie jest nigdy jego punktem zerowym, bo tworzą ją przygodne, choć w określonej wspólnotce już ustabilizowane przekonania, przesady, poglądy na temat tego, co jest rzeczywiste czy obiektywne. Jest to coś, czego, jak Weiss wskazuje, doświadczamy jako stabilnego znaczenia, jako faktu, realnego stanu rzeczy nie w sensie jego poza-dyskursywności, lecz w sensie jego kulturowego osadzenia.

Nie-dualizujący sposób mówienia to propozycja, która pomyślana jest jako rodzaj ufundowanej na założeniu braku kategoryjnej różnicy między opisem a przedmiotem retoryki praktycznej. Stanowi on – jak presuponuje w swych rozważaniach Butler i jak trafnie zauważa komentująca je Derra – bardziej funkcjonalny i bardziej racjonalny sposób rozwiązywania trudnych kwestii społecznych i politycznych wiążących się z płciowością, kobiecością czy męskością¹². Oto zatem kilka wskazań końcowych:

- dyskusje, które operują interesującymi mnie kategoriami, nie opierają się w nie-dualizującym sposobie mówienia na określonej teoretycznej podstawie, która miałyby je modelować i ukierunkowywać;

- mówienie o płci nie wymaga założenia mocnego i podzielanego przez wszystkich pojęcia płci, jest tym, co wspólnie kształtujemy w dyskursie, co widzimy w kontekście aktualnie pojawiających się problemów i z uwagi na założony tu i teraz kontekst społeczny i kulturowy;

- uzgodniony punkt wyjścia jako warunek *sine qua non* racjonalnej dyskusji bynajmniej nie oznacza założenia wspólnego pojęcia płci, za owe wspólne przesłanki dyskursu mogą bowiem posłużyć inne deskrypcje, na które jego uczestnicy w danym momencie się zgadzają;

- jeśli wspólnie będziemy poszukiwać dopasowań między różnymi deskrypcjami, jeśli będziemy otwarci na inne opisy i w większym stopniu gotowi do wycofywania tych przez nas dotychczas wykonanych, przy nadrzędnym założeniu, że słownika, w ramach którego funkcjonujemy, nie fundują dualizujące przesłanki, to w ogóle nie dojdziemy do sytuacji sporu o rozstrzygnięcie – tego bowiem nie zakłada nie-dualizm;

- te deskrypcje, które wykonujemy, i te rozwiązania spornych kwestii, które wspólnie przyjmujemy, są tymczasowo ustabilizowane, służą określonym praktycznym celom tu i teraz istotnym, nie podlegają sfundamentalizowaniu, są – jak pisze Mitterer – „ostatnim stanem rzeczy”, takim, który – dodam – tkwi cały czas w gotowości do zmiany;

¹² A. Derra, *Non-dualizing Way of Speaking and the Female Subjectivity Problem*, s. 212–213.

– uwolnienie dyskursu od opresji owego zewnątrz, któremu dodatkowo przydziela się moc rozstrzygania sytuacji konfliktowych, pozwala na swobodny przepływ opisów, ale i umożliwia skupienie się na problemach praktycznych;

– pytanie o istotę pojęcia, z gruntu dualizujące, wyzwala szereg kwestii problematycznych i pragmatycznie nieistotnych, należy bowiem ustalić, skąd np. czerpać ową istotę płci, z religii, natury czy jeszcze skądś indziej, jej ustalenie automatycznie dualizuje dyskurs, doprowadza do sytuacji, w której opisy są uniwersalizowane, podczas gdy sensowne i bardziej poręczne jest założenie ich lokalności i okazjonalności;

– taki sposób ujęcia kategorii płci oznacza niewątpliwie większą odpowiedzialność za wykonywane opisy, nie można już bowiem zepchnąć odpowiedzialności na „tamtą stronę” wszelkiego poznania;

– uwalnia jednak, jak sugeruje Butler, od dyskursu podszytego lękiem i ustawiczną obawą o wykluczenie, które wyzwala mocne założenie i sfundamentalizowanie pojęcia płci – jeśli bowiem założymy jej przygodność i tymczasową stabilizację, to nie będziemy się bać o utratę samoidentyfikacji jako naturalnego i z góry danego faktu, w większym też stopniu będziemy przyzwalać na Inność.

Bibliografia

- Butler Jugith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Butler Judith (1993), *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge.
- Cyzman Marzenna (2013), *Ile jest Fisha w Fishu? Pytania na marginesie Stanleya Fisha „Profesjonalnej poprawności”, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 293–310.*
- Cyzman Marzenna (2015), *Nieznosna płynność rzeczy. Dyskurs, retoryka, interpretacja w nie-dualizującym sposobie mówienia*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Cyzman Marzenna (2017), *On the Non-Dualizing Rhetoric. Some Preliminary Remarks*, w: *Realism – Relativism – Constructivism. Proceedings of the 38th International Wittgenstein Symposium in Kirchberg*, ed. Ch. Kanzian, S. Kletzl, J. Mitterer, K. Neges, Series: Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society – New Series 24, Berlin: De Gruyter, s. 17–30.
- Derra Aleksandra (2008), *Non-dualizing Way of Speaking and the Female Subjectivity Problem*, „Constructivist Foundations”, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, eds. A. Riegler, S. Weber, s. 208–213.

- Fish Stanley (2008), *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, przeł. K. Abriszewski i in., Kraków: Universitas.
- Glaserfeld Ernst von (1984), *An introduction to radical constructivism*, w: *The Invented Reality: How Do We Know What We Believe We Know? (Contributions to Constructivism)*, ed. P. Watzlawick, New York: Norton, s. 17–40; <http://www.vonglaserfeld.com/070.1>.
- Glaserfeld Ernst von (1996), *Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning*, London: Falmer Press.
- Maturana Humberto, Varela Francisco (1980), *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht – Boston – London: D. Reidel Publishing Company.
- Mitterer Josef (1996), *Tamta strona filozofii. Przeciwno dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Mitterer Josef (2004), *Ucieczka z dowolności*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Mitterer Josef (2008), *(Radical) Constructivism – What Difference Does It Make?*, „Constructivist Foundations”, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, eds. A. Riegler, S. Weber, s. 160–162.
- Mitterer Josef (2013), *On Interpretation*, „Constructivist Foundations”, Vol. 8, No. 2, special issue: *Non-dualism. A Conceptual Revision?*, eds. A. Riegler, S. Weber, s. 143–147.
- Mitterer Josef (2013), *Paradoksy Nowego. O płynnym stanie rzeczy*, przeł. B. Balicki, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1 (15), s. 21–29.
- Schmidt Siegfried (2011), *From Objects to Processes. A Proposal to Rewrite Radical Constructivism*, „Constructivist Foundations”, Vol. 7, No. 1, s. 1–9.
- Skibiński Adam (2003), *Homo Significus. Autorozprawa o poznaniu – języku*, Warszawa: Wydawnictwo Imex-Graf.
- Weiss Martin (2008), *Non-dualistic Sex. Josef Mitterer's Non-dualistic Philosophy in the Light of Judith Butler's (De)Constructivist Feminism*, „Constructivist Foundations” Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, eds. A. Riegler, S. Weber, s. 183–189.

Speaking on Sex/Gender in a Non-dualizing Way: Preliminary Remarks

Abstract

The article analyzes Judith Butler's discourse on sex/gender and refers to the philosophical concept of the non-dualizing mode of speaking proposed by the Austrian philosopher Josef Mitterer. In the opinion of the author, Butler non-intentionally seems to use the non-dualizing rhetoric when discussing sex/gender differentiation, especially when she considers the performative understanding of gender. According to the non-dualizing logic, there is no difference between sex and gender for both are the product of social and cultural practices. Sex, gender, femininity are notions which

are not stable, constant and coherent. They cannot be treated as objective and independent from the discourse. The conclusions coming from both conceptions may have significant pragmatic consequences in social and political practices, allowing formulation of less oppressive statements on sex/gender.

Keywords: non-dualizing mode of speaking, sex, gender, discourse, Josef Mitterer, Judith Butler

Sylwia Chutnik

Centrum Badań nad Kulturą Warszawy

Uniwersytet Warszawski

e-mail: sylwia.chutnik@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0108-3189

Miasto nienormatywne? Społeczno-kulturowe aspekty przestrzeni miejskiej

Pytanie postawione w tytule artykułu s krywa obawy o współczesne rozumienie przestrzeni miejskiej. Z jednej strony warto mieć na uwadze rozwój studiów miejskich korzystających interdyscyplinarnie z takich dziedzin jak architektura, urbanistyka czy socjologia, z drugiej zaś kulturoznawcze analizy miasta, w których określa się je jako pejzaż miejski o cechach krajobrazu¹ bezpośrednio związany z dynamiką: ruchem, drogą, przemieszczaniem się. Jak zauważa Lucyna Nyka w artykule poświęconym koncepcji przestrzeni miejskiej jako pejzażu: „Krajobraz miejski możemy postrzegać jako kategorię, poprzez którą możliwe jest zrozumienie i kształtowanie nowego rodzaju ładu przestrzeni – przestrzeni rozumianej dynamicznie i odbieranej z perspektywy drogi”². Dynamikę rozumiem tu jako proces, zmianę inicjowaną przez użytkowników przestrzeni czy, jak proponował Michel de Certeau, przechodni, którzy w codziennej praktyce przemieszczania się pozbawiają się miejsca, stając się stale nieobecniymi. Spacerowanie jako podstawowy

¹ Połączeniu różnych dziedzin nauki przy interpretacji przestrzeni poświęcony jest choćby tom *Przestrzeń, filozofia, architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999 czy Bohdana Jałowickiego, Marka S. Szczepańskiego, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2010.

² L. Nyka, *Przestrzeń miejska jako krajobraz*, „Czasopismo Techniczne” 2012, z. 1-A2: Architektura, s. 53.

akt poznawania miasta prowokuje do nieustannego szukania miejsc, które za chwilę można porzucić, zmienić na bardziej nam przyjazne lub zwyczajnie ciekawsze³.

Mając na uwadze tę (pozorną, bo przecież nie dla wszystkich, o czym później) wolność przemieszczenia się, przestrzeń miasta mogłaby być nie-normatywna dla użytkowników i użytkowniczek, ponieważ samo pojęcie normy byłoby niestałe, a na pewno nie opresyjne. Jeśli tylko takim miałyby się stać, to przecież można by było w każdej chwili po prostu przenieść się w inną jego część. Anonimowość miasta i pożytki z bezcelowego wałęsania się były inspiracją literacką od kiedy tylko Charles Baudelaire wprowadził figurę niespiesznego przechodnia na paryskim bruku. W polskiej literaturze mógł być nim choćby Stanisław Wokulski, bohater *Lalki* Bolesława Prusa, który uciekał od miłości do Izabeli Łęckiej. Aby ukoić swoje zranione serce stał się *flâneurem* przechadzającym się po ulicach. Obserwował architekturę, patrzył w oczy ludzi ruchliwego miasta. „Ten Paryż wygląda, jakby wszyscy mieszkańcy czuli potrzebę komunikowania się jeżeli nie w kawiarniach, to za pomocą ganków”⁴, konstatował Wokulski. Trochę go to drażniło, szukał samotności, a wszystko wokół niego „wre i kipi, i szumi i pryska”⁵. Chodząc po placach i zaułkach, poczuł, że nikt nie zwraca na niego uwagi. Jest anonimowy: „Po jednogodzinnym pobycie na ulicy stał się zwyczajną kroplą paryskiego oceanu”⁶. Co daje taka samotność w tłumie? Bezkarność, samowystarczalność, wolność. Cokolwiek zrobimy, zrobimy to dla siebie. Będziemy odpowiedzialni za to, czy przekąsimy coś w kafejce na rogu czy zasiądziemy w restauracji. To my zdecydujemy, czy przejdziemy wzdłuż kramów nad Sekwaną, czy raczej pójdziemy na spacer do jednego z rozległych ogrodów. Wolność tymczasowa i pozorna? Być może. Ale czy wolność dostępna dla wszystkich? Wokulski na wózku lub z inną ograniczoną możliwością poruszania się nie miałby szans na pełne zwiedzanie Paryża i prawdopodobnie żadnego innego miasta na świecie.

³ Ciekawie analizuje to Marta Olszewska w artykule *O przestrzeni: na progu doświadczenia*, „Anthropos. Czasopismo Naukowe przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego” 2010, nr 14–15, s. 12–26. W ramach kulturoznawczej refleksji bliska jest mi również koncepcja „włóczęgi” Rebeci Solnit [zob. R. Solnit, *Zew włóczęgi*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018]. Autorka uważa, że przemieszczanie się nie jest niewinne, a może być emancypacyjne lub polityczne. Swoje uwagi opiera na analizie koncepcji *flâneura*, klasycznych filozofach oraz marszach alterglobalistów.

⁴ B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1974, s. 14.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 15.

Chodzenie to wolność

„Cała różnorodność życia otwiera się przed nami, gdy poruszamy się pieszo”⁷, pisał duński architekt Jan Gehl. W swej książce *Miasta dla ludzi* opisywał proste rozwiązania urbanistyczne, które mają uzdrowić przestrzeń i sprawić, że mieszkańcy zaczną czerpać przyjemność z bycia miastowymi. Ulica odzwierciedla bowiem liniowy ruch stóp człowieka, prowokuje do poruszania się. Skłania do błędzenia, zwiedzania. Prowadzi przed siebie, niby w naturalnym rytmie. Idealnie zaprojektowane miasto powinno zachęcać do tego typu eksploracji, prowokując „parterowe” zwiedzania. Chodzi tu o takie zestawienie atrakcyjnych sklepów, kawiarni czy galerii, aby można było na nie patrzeć. Przeciwnością takiego planowania parterowego są mury czy ciągi komunikacyjne przy biurkach.

I znowu pojawia się pytanie: kto może skorzystać z parteru i dla kogo jest on zaprojektowany?

Ciekawe wnioski prowokuje zestawienie moich pytań z tym, co proponuje Elżbieta Rybicka. Według niej przestrzeń miejska rozumiana jest jako pole walki, które: „nie jest nieruchomym obiektem, statyczną przestrzenią, ale dynamicznym członem relacji, ujmowanym perspektywicznie w procesach i praktykach zapominania, wypierania, upamiętniania, a więc zderzania się rozmaitych konfliktowych strategii”⁸. Zdecydowanie wcześniej wspomniany dynamizm miasta prowokuje zderzenia i ciągle negocjacje tego, co nazywamy normą. Wtedy jednak wolność poruszania się, porzucania miejsc i znajdowania nowych staje się co najmniej grą, a częściej wręcz walką z normatywnymi. Nie wiadomo tylko, czy samo wkroczenie nienormatywnego ciała w ruch rozsądza standardy, czy raczej jest z nimi w nieustannym dialogu.

Perspektywa genderowo-queerowa pozwala na pełniejszą analizę związku pomiędzy przestrzenią miejską a człowiekiem dzięki nie tylko zwróceniu szczególnej uwagi na postrzeganie płci i seksualności, ale i samej przestrzeni jako konstruktu społeczno-kulturowego, a także poszczególnych grup społecznych i kwestii ich potrzeb. Tym samym podkreślić można różnorodność, problematyzując i kategoryzując oczekiwania względem metropolii jako miejsca do życia i możliwości spełniania swoich potrzeb. Interesuje mnie przestrzeń miejska jako scena działań performatywnych, które – dzięki potencjałowi emancypacyjnemu – mogą stanowić próbę wyswobodzenia się z heteronormy. A może i heterociała?

⁷ J. Gehl, *Miasto dla ludzi*, przeł. S. Nogalski, Kraków 2014, s. 19.

⁸ E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, z. 5, s. 203.

W niniejszym tekście chciałabym przyjrzeć się temu, na ile grupy społeczne istniejące poza normą cielesną czy seksualną korzystają z miasta i w jaki sposób ich miejskie praktyki przenikają się z praktykami normatywnymi. Swoją analizę opieram na teorii dotyczącej performatywności zachowań i ich kulturowych konsekwencji.

Prawo do miasta, prawo do kroków

Odzyskiwanie prawa do miasta, rozumianego za Davidem Harveyem jako pokonanie ograniczeń strukturalnych istniejących w podejściach do danego miejsca czy przestrzeni⁹, jest jednym z ważniejszych momentów w działalności osób nieheteronormatywnych. Jak podkreślają redaktorzy i redaktorki we wstępie do pierwszego tęczowego przewodnika po Warszawie, *HomoWarszawy*:

Małymi kroczkami wydeptywanymi najpierw w stołecznych barach i szaletach, a obecnie na Paradach Równości pokazujemy, że istniejemy i nie jesteśmy dziwowiskiem [...] nasze nie-istnienie wiązało się z ukryciem, obawą przed napiętnowaniem. [...] Dawniej nawet, gdy osoba LGBT pojawiała się w przestrzeni publicznej, heteroseksualna większość dokładała starań, by skutecznie zepchnąć ją w cień¹⁰.

Chodzenie jest tu dosłownie rozumiane jako „wydeptywanie” widzialności i podkreślanie tego, że osoby nieheteronormatywne korzystają z miasta, starając się być w nim na własnych zasadach (stąd przykład szaleatów).

Myślenie o przestrzeni publicznej jako wykładni istnienia łączy się z definicją Harveya, który podkreśla, że:

Prawo do miasta jest czymś o wiele szerszym niż prawo dostępu jednostki lub grupy do zasobów, które zawiera miasto: jest prawem do zmiany i wynajdywania miasta na nowo takim, jakim go pragniemy. Jest też, co więcej, prawem bardziej kolektywnym niż indywidualnym, ponieważ wynajdywanie miasta na nowo w sposób nieunikniony zależy od sprawowania kolektywnej władzy nad procesami urbanizacji¹¹.

Prawo to odnosi się więc nie tylko do istnienia w przestrzeni miejskiej, ale też sankcjonuje szerszą walkę emancypacyjną i obywatelską. Wolność do

⁹ D. Harvey, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, przeł. A. Kowalczyk i in., Warszawa 2012.

¹⁰ *HomoWarszawa. Przewodnik kulturalno-historyczny*, red. Y. Kostrzewa i in., Warszawa 2009, s. 9.

¹¹ D. Harvey, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, s. 10.

tworzenia i przekształcania samych siebie i naszych miast jest, zdaniem Harveya, jednym z najcenniejszych i jednocześnie najbardziej lekceważonych spośród praw człowieka¹². To już nie tylko figura aktywnego, przyjmującego strategię przechodnia czy beztroskiego *flâneura*, ale wojownika o wolność i prawo do konstruowania normatywności na własnych zasadach¹³. Te nieco militarne i konfliktowe określenia wpisać należy w ciąg odtwarzanych gestów, praktyk codziennych i sposobów poruszania się po przestrzeni miejskiej.

Jedną z ciekawszych strategii przyjmowanych przez grupy i osoby indywidualne jest nie tylko odzyskiwanie pamięci i wpisywanie jej w przestrzeń (przykładem jest choćby wspomniany homo-przewodnik), ale właśnie odgrywanie codziennych praktyk miejskich zarówno w przestrzeni otwartej, jak i zamkniętej. Performatywność tego rozwiązania rozumiana jest, za Judith Butler¹⁴, jako stawanie się i powtarzanie określonych działań. Pewne zjawiska istnieją bowiem tylko w akcie ich wykonywania i muszą być powtarzane, aby zaistnieć¹⁵. Tak, jak co roku powtarzane są Marsze Równości na ulicach miast Polski. Tak, jak cyklicznie powtarzane są występy *drag queen* czy *drag king*¹⁶ w przestrzeniach barów. W przypadku codziennych praktyk życia społecznego efekt performatywnego przekraczania norm i większościowych zasad nie tylko przedstawia czy podtrzymuje rzeczywistość, ale i ją zmienia. Aktywny podmiot w procesie, o którym pisała Julia Kristeva¹⁷, powoduje początkowy wyłom w normie, aby następnie przekształcić ją lub choćby jej fragment w przestrzeń buntu – niewątpliwie jednego z elementów procesu emancypacji w mieście.

¹² Tamże.

¹³ Więcej o subwersywnym aspekcie chodzenia piszę w tekście *Jestem wtedy, kiedy krzyczę. Poetyka radykalnego spaceru*, w: *Poetyki protestu. Materiały z konferencji naukowej (on line) na Wydziale Polonistyki UW w dniach 6–7 marca 2021*, red. D. Ulicka, P. Sidorowicz, A. Pniewska, M. Kopicik, K. Kulpa, Warszawa 2021.

¹⁴ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.

¹⁵ Jak pisze Ewa Domańska, we współczesnej humanistyce przestaliśmy czytać rzeczywistość jak tekst, a zaczęliśmy postrzegać ją jako zbiór odtwarzanych gestów i performance'ów: „Wy różniłabym następujące cechy »zwrotu performatywnego«: nastawienie na sprawczość i zmiany wywoływane w rzeczywistości, rozszerzenie rozumienia sprawczości na byty nie-ludzkie (post-humanistyczne oblicze idiomu performatywnego), interdyscyplinarność czy antydyscyplinarność badań oraz wyjście poza metaforę świata rozumianego jako tekst w kierunku metafory rozumienia świata jako wielości performatywnych działań i jako performance'u, w którym się uczestniczy” [E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 52].

¹⁶ *Drag queen* – odgrywanie „kobiecości” przez ubieranie się, zachowanie (zwykle na scenie) kobiety przez mężczyzn. *Drag king* – odgrywanie „męskości” przez kobiety.

¹⁷ Zwraca na to uwagę na przykład Małgorzata Muszyńska w tekście *Ku rekonstrukcji koncepcji podmiotu według Julii Kristevej*, „Podstawy Edukacji” 2010, nr 3, s. 149–172.

Zaistnienie silnego podmiotu interaktywnie działającego na rzecz sprawczości można przedstawić i zanalizować na przykładzie fragmentu dokumentu *The Examined Life* Astry Taylor¹⁸ z udziałem Judith Butler, która spaceruje ulicami San Francisco z Sunaurą Taylor, malarką z niepełnosprawnością i aktywistką na rzecz praw zwierząt¹⁹. Wspólnie zastanawiają się nad sytuacją osób z dysfunkcjami ruchowymi w przestrzeni miejskiej, skupiając się w dużej mierze na współzależnościach: międzyludzkiej, teoretycznej współzależności teorii queer i teorii niepełnosprawności oraz współzależności oporu i reformy. Ich rozmowa to część filmu zrealizowanego w 2008 roku, który składa się z ośmiu spacerów po ulicach amerykańskich metropolii, w których czołowi współcześni filozofowie (między innymi Slavoj Žižek, Peter Singer czy Martha Nussbaum) opowiadają o nowych ideach dotyczących kultury.

Butler krąży w rozmowie wokół tematów, które zajmują ją od lat, na przykład kwestii nienormatywnego ciała, tu: w kontekście przestrzeni miejskiej. Spacerując przed kamerami z Sunaurą Taylor, odtwarza perfomatywnie jedną z najbardziej popularnych praktyk miejskich: spacer. Jak pisze Małgorzata Buthner-Zawadzka, trudno jest znaleźć potwierdzenie koncepcji żeńskiego odpowiednika *flâneura* inną niż rozumiana przez Waltera Benjamina dość jednoznacznie: jako pracownica seksualna²⁰. Nie można jednak pogodzić się z faktem, że kobieta nie miałaby możliwości swobodnego spacerowania po mieście bez celu, „wchodząc w tłum niby do olbrzymiego zbiornika elektryczności”²¹, tak jak robił to choćby malarz Constantine Guys u Charlesa Baudelaire’a. Buthner-Zawadzka zwraca również uwagę na problematykę kobiecego przechodnia i wskazuje kontrowersje wokół tego zagadnienia. Według wielu badaczek swobodne, nieskrępowane korzystanie z przestrzeni miejskiej nie może być kobiecym doświadczeniem, między innymi przez kwestie poczucia bezpieczeństwa, męskiego oka obserwującego kobiece ciało (opisane na przykład przez Laurę Mulvey²²) czy sposób projektowania. Warto również zwrócić uwagę na zmieniające się obyczaje względem zamkniętych przestrzeni centrum handlowego, które stały się dla kobiet zastępczą sferą

¹⁸ *The Examined Life*, reż. Astra Taylor, Kanada 2008.

¹⁹ W Polsce ukazała się jej książka *Bydlece brzemień. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt* (przeł. K. Makaruk, Warszawa 2021), w której Taylor stawia tezę, że bez wyzwolenia istot nieludzkich nie da się walczyć z dyskryminacją osób z niepełnosprawnością, ponieważ obie grupy zniewalane są przez antropocentryczny system.

²⁰ M. Buthner-Zawadzka, *Warszawa w oczach pisarek*, Warszawa 2014. Chodzi głównie o rozdział II „Feministyczny spacer po metropolii”.

²¹ Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, tłum. J. Guze, Wrocław 1961, s. 201.

²² L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Kraków 2010.

przechadzania się. Jednak konsumpcjonizm wpisany w sieć sklepów zaprzecza idei *flâneura* jako bezcelowego przechadzania się po ulicach i bycia „botanikiem chodnika” (jak pisał o tym Charles Baudelaire)²³.

Pytania, które rodzą się przy okazji klasycznej już figury niespiesznego przechodnia, to kwestia jego przezroczystości. Czy może nim być zatem osoba nienormatywna (kobieta, z niepełnosprawnością, nie hetero)? Jest to jednak temat zbyt szeroki, aby rozwinąć go w niniejszym artykule.

Kto chodzi i jak

Butler z Taylor rozprawiają w przestrzeni publicznej o tożsamości – lesbijskiej i osoby na wózku – oraz o własnych ciałach, nastawionych na komentarze czy oceny. Chodzenie może być przecież wywrotowe, może być wychodzeniem sprawiedliwości. Powtarzalność spaceru jest miejską praktyką odnalezienia się w przestrzeni. Może być niebezpieczne: wiedzą o tym kobiety, które zapuszczają się po zmroku w podejrzane rejony, wiedzą o tym mężczyźni, którzy poruszają się zbyt „kobieco”. W filmie Butler przytacza przykład chłopca, który został zamordowany przez grupę osób na ulicy właśnie dlatego, że według nich poruszał się nie do końca „męsko”. Ta opowieść mogłaby być ilustracją tezy Butler o polityce powierzchni ciała oraz kontroli granic kulturowej płci. Powierzchnia ciała, zewnętrzna część włącza się w dyskurs i jest przez niego definiowana. Istnieje względem niego. Jest normatywna na tyle, na ile zostanie tak oceniona. Jest pasująca, na ile zostanie zaakceptowana. Jest łatwa do okiełzania nawykami, o ile nie rzuca się w oczy²⁴.

Wiedzą o tym wszyscy ci, którzy nie mają zdrowego, unormowanego ciała. Na przykład Sunaura opowiada o tym, że kiedy była mała, to z powodu sparaliżowanej lewej strony ciała dzieci wołały za nią, że chodzi jak małpa. Cóż z tego, pyta retorycznie Butler: czy jest coś złego w tym, że pochodzimy od zwierząt? Czy jednak osoba, która ma nienormatywną sensomotorykę i każdego dnia powtarza gesty animalistyczne, nie oswaja nawyku świadomie konstruowanego?

I tu dochodzimy do bardzo interesującego punktu, o którym wspomniałam na początku: analiza działań performatywnych zahacza o potrzeby osób z niepełnosprawnościami, a także o kwestię niewidzialności w przestrzeni

²³ Tamże.

²⁴ O napięciu między patrzeniem na nienormatywne ciało a tożsamością pisze Rosemarie Garland Thomson w *Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. K. Ojczyńska, Warszawa 2020.

publicznej i braku podmiotowości, która nie jest „wychodzoną”, jak chciałaby Butler. Okazuje się, że wątki splatają się ze sobą, a znaczenia nachodzą na siebie w przestrzeni miasta rozumianego właśnie jako konstrukt kulturowy.

Przytoczę tu przykład organizacji Swiss Charity, która stworzyła manekiny oparte na ciałach osób z niepełnosprawnościami, aby w ten sposób uczcić Dzień Osób z Niepełnosprawnością oraz żeby podnieść świadomość tego, że nikt nie ma normatywnego ciała. Organizacja pracowała z osobami cierpiącymi na skoliozę, ze skróconymi kończynami i osobami na wózkach²⁵. Każdy dostał swój manekin doskonale odzwierciedlający kształt ciała, a następnie, ku radości wszystkich, manekiny te zostały ustawione w witrynie sklepu mieszczącego się na głównej ulicy handlowej w Zurychu. W filmie dokumentującym tę akcję²⁶ ważne są dla mnie dwa momenty: pierwszy, w którym modele dotykają gotowych manekinów – dotykają niejako siebie i ciała, które dotychczas było dla nich polem negocjacji przestrzennych i estetycznych. Drugi moment, w którym stojące w witrynie manekiny stanowią swego rodzaju performance i kiedy modele patrzą na nie zza szyby. Trochę jak na siebie w nowym kontekście, a trochę niczym zainteresowany przechodzień, który w typowy dla siebie sposób podziwia wystawy sklepów. Bez konsekwencji, bez poczucia wyobcowania.

Zwykle przyjmuje się, że obserwowanie witryn sklepowych jest wręcz klasycznym elementem postawy *flâneura*, ale praktykują to również seniorzy i seniorki, którzy mają problem z poruszaniem się. Kiedy są już zmęczeni lub cierpią z powodu zdrętwiałych nóg, wówczas przystają obok witryn udając, że je oglądają: w ten sposób zapewniają sobie alibi i mogą spokojnie ukryć chore ciało przed oczami innych na ulicy. Praktykują to również osoby, które czują się zagrożone na ulicy – wykorzystują wtedy odbicie w szybie jako lustro, w którym widzą potencjalne zagrożenie.

²⁵ W tym miejscu warto dodać, że w Polsce podobna kampania – co prawda nie z witrynami, a billboardami – została przeprowadzona przez firmę „Adrian” produkującą rajstopy. Na serii zdjęć ilustrującej hasło „Adrian kocha wszystkie kobiety” z 2015 roku przedstawione były różne kobiety, które dotychczas nie były obecne w przestrzeni miejskiej w roli modelek czy bohaterek kampanii społecznych lub medialnych: osoby uzależnione, o niestandardowych wymiarach, po mastektomii, seniorki i kobieta na wózku (piosenkarka Monika Kuszyńska). Billboardy zostały powieszony w całym kraju, a kampania odbiła się echem w doniesieniach medialnych. Więcej informacji na stronie firmy: <https://adrian-rajstopy.pl/pl/content/4-o-nas> [dostęp 11.11.2021].

²⁶ Film dokumentujący akcję w reżyserii Alaina Gsponera, zrealizowany przez inicjatora kampanii Pro Infirmis Executive Board w 2013, https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=E8umFV69fNg [dostęp 11.11.2021].

Ciało bez ram

Cała rozmowa przedstawiona w filmie z Judith Butler krąży również wokół zależności i asysty. Każdy jej potrzebuje: pytanie tylko, w jakim stopniu. Idąc z zajętymi dłońmi prosimy o pomoc przy otwarciu drzwi do klatki schodowej tak, jak osoby bez rąk proszą o ich przytrzymanie. Nasze ciała mogą być zdrowe *tymczasowo*, a kwestia asysty pojawia się zarówno w okresie dzieciństwa, jak i starości. Zależność rozumiana być może zatem jak element społeczny.

Ciała pozbawione ram, a tym samym przyjętych przez społeczeństwo zasad, stają się niepokojące, czasami zwierzęce, o czym mówiliśmy wcześniej. Wymykają się nawykom, tworząc nowe: Sunuara, idąc do kawiarni, przetransportowuje kubek z kawą w ustach, ponieważ nie ma dość sprawnych rąk. Aby przejechać nieco wyższe krawężniki, odpycha się jedną nogą, trochę jakby jeździła na deskorolce. Ciała nieheteronormatywne muszą również walczyć z barierami: bardziej mentalnymi niż architektonicznymi²⁷.

Można by spierać się, czy jest to świadomość, zależność od ciała, czy wypadkowa jego wielu dysfunkcji. Być może dla wielu osób ciało nie jest konstruktem: jest biologią. Jednak w znormatywzonej przestrzeni miejskiej każde zaistnienie tego typu zachowania jest interwencją: czy tego chcemy, czy nie. Z normą się nie dyskutuje – od normy się odstaje.

Swobodne poruszanie się osób z niepełnosprawnością w przestrzeni nie jest neutralne i nieświadome. Nie będzie takie, dopóki norma określać będzie to, co jest oczywiste, a co wykraczające i oznaczone jako specjalne. W takim razie każdy gest czy nawyk podważający normę musi zostać uświadomiony. Sunaura świadomie wybrała San Francisco do mieszkania ze względu na dobrą, przyjazną infrastrukturę. Porusza się w nim świadomie, zdając sobie

²⁷ Przykładem mogą być kontrowersje wokół sesji przygotowanej dla amerykańskiego domu handlowego Debenhams i ich katalogu w sezonie wiosna/lato 2013. Pojawiły się tam modelki i modele o różnych ciałach, które zazwyczaj nie prezentują mody. Jak wyjaśniała współtwórczyni sesji Caryn Franklin w rozmowie z BBC: „Chcieliśmy zaprezentować wszystkie rozmiary oraz typy klientów, których bierze pod uwagę Debenhams. Wybrałam modelki, które mają być inspiracją poprzez swoją wyjątkowość. Uwielbiam patrzeć, jak ubrania uzupełniają wygląd oraz osobowość kobiet i mężczyzn. Kocham też sesje zdjęciowe, na których nie fotografuję identycznych, chudych modelek. Uważam, że w mediach powinny się pojawiać modelki o różnych kształtach oraz w różnym wieku. Inaczej moglibyśmy fotografować manekiny” [http://www.nie-pelnospawni.pl/index.php/kultura-sztuka/4218-niepelnosprawne-modelki-w-katalogu-debenhams-zdjecia, dostęp 11.11.2021]. Więcej informacji na temat kampanii i osób w niej występujących: http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2304574/The-Paralympian-amputee-glamorous-gran-size-18-swimwear-model-stars-new-Debenhams-campaign.html [dostęp 11.11.2021].

sprawę, że pomimo niwelowania przez władze lokalne barier architektonicznych jej chęć do spacerowania jest wciąż ingerencją. Jej *flânerowanie* jest obwarowane zasadami i odstępstwami od przyzwyczajzeń większości mieszkańców. Jest też ograniczone architektonicznie, a tym samym nie może w pełni korzystać z różnorodności, o której wspominał Jan Gehl.

Skupiłam się na przykładzie z filmu *The Examined Life*, ponieważ wydał mi się znamienny w wielość znaczeń i poziomów interpretacji. Posługiwanie się jednostkowym przykładem nie musi być rozumiane jako spojrzenie na rzeczywistość „od szczegółu do ogółu”, ale równoległe prowadzenie narracji. Jak mówi sama Butler, to, co widzimy na ulicach, to formy mnogiej performatywności. Każdy z nich ma swoją własną historię, która jest jednak połączona z historią innych, co sprawia, że z jednej strony możemy ją postrzegać jako indywidualne doświadczenie, ale łączyć ją również z innymi i tworzyć zbiorcze narracje²⁸. Narracje te opowiadają o próbach stawiania się wobec norm w krajobrazie miejskim i ich dynamicznego redefiniowania.

Przestrzeń miejska posiada potencjał emancypacji. Z jednej strony może być klatką norm i zasad, z drugiej daje szansę – dzięki powtarzalności nowych gestów niemieszczących się w dotychczasowej normie – na wyswobodenie się i znalezienie swojego miejsca.

Miasto jako konstrukt kulturowy zaskakująco łączy grupy wykluczonych i daje możliwość wspólnej platformy na działania subwersywne, łamiące schemat. Dzięki dynamice powtarzalności istnieć może poza normą lub zostawać z nią w niekończącym się dialogu.

Bibliografia

- Baudelaire Charles (1961), *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Buthner-Zawadzka Małgorzata (2014), *Warszawa w oczach pisarek*, Warszawa: IBL PAN.
- Butler Judith, Athanasiou Athena (2003), *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge: Polity Press.
- Butler Judith (2008), *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Chutnik Sylvia (2021), *Jestem wtedy, kiedy krzyczę. Poetyka radykalnego spaceru*, w: *Poetyki protestu. Materiały z konferencji naukowej (on line) na Wydziale Polonistyki UW w dniach 6–7 marca 2021*, t. 1, red. D. Ulicka i in., Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 27–42.

²⁸ J. Butler, A. Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge 2003.

- Domańska Ewa (2007), „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 48–61.
- Garland-Thompson Rosemarie (2020), *Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. K. Ojrzyńska, Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Gehl Jan (2014), *Miasto dla ludzi*, przeł. S. Nogalski, Kraków: Wydawnictwo RAM.
- Harvey David (2012), *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, przeł. A. Kowalczyk, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Jałowiecki Bohdan, Szczepański Marek (2010), *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Kostrzewa Yga i in. [red.] (2009), *HomoWarszawa. Przewodnik kulturalno-historyczny*, Warszawa: Abiekt.pl.
- Mulvey Laura (2010), *Do utraty wzorku. Wybór tekstów*, Kraków: Ha!Art.
- Muszyńska Małgorzata (2010), *Ku rekonstrukcji koncepcji podmiotu według Julii Kristeovej*, „Podstawy Edukacji”, nr 3, s. 149–172.
- Nyka Lucyna (2012), *Przestrzeń miejska jako krajobraz*, „Czasopismo Techniczne”, z. 1 – A/2: Architektura, s. 49–54.
- Olszewska Marta (2010), *O przestrzeni: na progu doświadczenia*, „Anthropos. Czasopismo Naukowe przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego”, nr 14–15, s. 12–26.
- Prus Bolesław (1974), *Lalka*, t. 2, Warszawa: PIW.
- Rewers Ewa [red.] (1999), *Przestrzeń, filozofia, architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Rybicka Elżbieta (2011), *Pamięć i miasto. Palimpsest vs pole walki*, „Teksty Drugie”, z. 5, s. 201–211.
- Solnit Rebecca (2018), *Zew włóczęgi*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Taylor Sunaura (2021), *Bydłecze brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, przeł. K. Makaruk, Warszawa: Wydawnictwo Filtry.
- <https://adrian-rajstopy.pl/pl/content/4-o-nas> [dostęp 11.11.2021].
- <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2304574/The-Paralympian-amputee-glamorous-gran-size-18-swimwear-model-stars-new-Debenhams-campaign.html> [dostęp 11.11.2021].
- <http://www.nie-pelnosprawni.pl/index.php/kultura-sztuka/4218-niepelnosprawne-modelki-w-katalogu-debenhams-zdjecia> [dostęp 11.11.2021].

Filmy

- Gsponer Alain [reż.] (2013), *Because who is perfect? Because who is perfect?*, https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=E8umFV69fNg [dostęp 11.11.2021].
- Taylor Astra [reż.] (2008), *The Examined Life*, Kanada: Sphinx Production.

A Non-normative City? Socio-Cultural Aspects of Urban Space

Abstract

The article addresses the theme of performativity in the context of the norms of urban space. Drawing on an analysis of several cases of non-normative bodies, it raises the question of the emancipatory power of the city and its potential for new narratives within the social and cultural realms. A body with a disability, a queer body, breaks out of the majority and moves differently. It is exposed to threats but also seeks a new possibility of existence. Walking as a fundamental act of exploring the city can also have an emancipatory significance.

Keywords: non-normativity, performativity, city, gender, anthropology of the body

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Kazimierz Adamczyk

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: kazimierzadamczyk@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6126-4235

Kronos, czyli Witold Gombrowicz obnażony

A jeśli dzieło literackie istotnie ukazuje twarz autora, niechże to będzie jego prawdziwa twarz, a nie gęba zniekształcona grymasem pychy, próżności lub samoubóstwienia.

Józef Wittlin, *Pisma pośmiertne*¹

Udostępniony czytelnikom w 2013 roku, *Kronos* stał się faktem społecznym. Napisałem „społecznym”, a nie „literackim”, gdyż literackość tego dzieła wzbudziła spory wśród najwybitniejszych znawców twórczości. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż *Kronos* należy do pism pośmiertnych w tym znaczeniu, iż autor nie przeznaczył go do druku, chociaż uczynił wzmiankę o możliwej publikacji w przyszłości: „ale tej reszty – bardziej prywatnej wolę – nie zamieszczać. Nie chcę narażać się na kłopoty. Może kiedyś... Później”². Nie pozostawił jednak takiego testamentowego rozporządzenia. Być może, powinniśmy – jak czynią wydawca książki oraz jej interpretatorzy – zaufać słowom Rity Gombrowicz. Wdowa po pisarzu twierdzi, iż mąż kazał jej w wyjątkowy sposób strzec tego brulionowego zapisu i w razie pożaru ratować właśnie jego karty³.

¹ J. Wittlin, *Pisma pośmiertne*, w: tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posłowie J. Zieliński, Kraków 2000, s. 711.

² W. Gombrowicz, *Dziennik (1953–1956)*, Paryż 1971, s. 7.

³ R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, w: tegoż, *Kronos*, Kraków 2013, s. 5.

Czy *Kronos* jest pismem pośmiertnym także w znaczeniu, jakie temu słowu nadaje Józef Wittlin? Autorowi *Soli ziemi* i słynnej *Apologii Gombrowicza* chodziło o zapis każdej linijki ze świadomością śmierci, czyli *in articulo mortis*⁴. Czy tak należy patrzeć na zapiski, udostępnione szerokiej publiczności przez Ritę Gombrowicz i krakowskie Wydawnictwo Literackie? Przedmiotem refleksji w niniejszym tekście jest *Kronos* „nagi”, pozbawiony zdjęć i przypisów, które przeobrażają suche notatki Gombrowicza w nieomal realistyczno-obyczajową powieść, tyle tu informacji o ludziach, polityce, epoce i pośrednio erotycznych obyczajach. Z pewnością jest w tekście widoczna perspektywa śmierci, obecna zresztą i w *Dzienniku*, ale czy sama jej obecność czyni z *Kronosu* wielką literaturę i w ogóle literaturę, jeśli wiemy, czym ona jest? A właśnie między innymi o literackość pośmiertnej książki Gombrowicza toczył się spór. Oczywiście, można wskazać inne uzasadnienia wydania *Kronosu*. Mogą nimi być po prostu względy finansowe i chęć podtrzymania obecności dzieła pisarza na czytelnicznym rynku.

Ukazanie się książki w roku 2013 poprzedzone było starannie wyreżyserowaną przez Wydawnictwo Literackie akcją promocyjną. Konsekwentnie budowano atmosferę skandalu, a w innym wymiarze – oczekiwania na arcydzieło. Nic zatem dziwnego, że natychmiast po publikacji stał się *Kronos* książką rozchwytywaną i szeroko komentowaną⁵. Pojawiło się mnóstwo naprędce pisanych recenzji, internetowych świadectw lektury, a w końcu głosów uznanych znawców pisarstwa autora *Dziennika*. Pierwszeństwo naukowego komentarza należy się oczywiście profesorowi Jerzemu Jarzębskiemu, autorowi *Posłowania* do nieznanego do tej pory dzieła Gombrowicza.

Aby uzmysłwić nadzieje i lęki związane z publikacją *Kronosu* zaryzykują metaforę posiłkującą się astronomiczną wyobraźnią. Otóż pośmiertne dzieło Gombrowicza przybyło do nas z daleka, z krainy niebytu, przywołane przez grawitacyjne siły polskiej/światowej gombrowiczologii. Taka kosmiczna podróż – trwała *nomen omen* – lat czterdzieści i cztery. Pojawienie się książki zaowocowało eksplozją recenzji i artykułów. Ale można na to interpretacyjne wzmoczenie spojrzeć inaczej, mniej optymistycznie z punktu widzenia całości dzieła pisarza. W tym ujęciu *Kronos* okaże się zapisem niebezpiecznym, destrukcyjnym dla arcydzielnego dorobku artysty, swoistą czarną

⁴ J. Wittlin, *Pisma pośmiertne*, s. 710.

⁵ Wnikliwy i wyczerpujący przegląd recenzji *Kronosu* oraz strategii promocyjnej Wydawnictwa Literackiego przedstawiła Anna Spólna w artykule: „...jeśli nie zachwyca”. *Głosy recenzentów po publikacji „Kronosu” w świetle genologii i teorii odbioru*, w: *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, red. K. Ćwikliński, A. Spólna, D. Świtkowska, Radom 2015. W tym miejscu chciałem podziękować dr Annie Spólnej za udostępnienie mi maszynopisu jej referatu. W niniejszym artykule odwołuję się do wersji drukowanej jej tekstu.

dziurą pochłaniającą wszystkie jego opowiadania, powieści, dramaty, wspomnienia i felietony. Także wszelkie poświęcone mu krytyczne opracowania i książki.

Ukazanie się *Kronosu* drukiem zawdzięczamy przede wszystkim Ricie Gombrowicz, wdowie po pisarzu. To ona udostępniła Wydawnictwu Literackiemu karty zapisane odręcznym pismem męża. Wolno przypuszczać, iż decyzja nie była dla niej łatwa, skoro czyni ona uwagę, iż nie można czytać *Kronosu* bez *Dziennika* pisarza wydanego przez paryski Instytut Literacki, natomiast tenże arcydziennik można czytać bez *Kronosu*⁶. Te słowa Rity Gombrowicz zawierają w istocie dwie opinie. Pierwsza mówi nam o suplementowym wobec *Dziennika* charakterze tej pośmiertnej publikacji, ale w słowach wdowy po pisarzu odczytuję również skrywany niepokój, a nawet lęk spowodowany niepewnością, jaki wpływ udostępniona teraz czytelnikowi książka będzie miała na późniejszą recepcję twórczości jej męża. Szkopuł w tym, że dla wielu lektura *Kronosu* będzie pierwszym spotkaniem z literackim dorobkiem Witolda Gombrowicza. Współczesny rynek kultury żywi się plotką, skandalem, erotyką. I mogą nie wystarczyć zabiegi krytyków wskazujące na literackość *Kronosu*, powtarzane zaklęcia, iż tak naprawdę nie ma na tych kartach żadnej erotyki i niczego skandalizującego. To można stwierdzić dopiero po przeczytaniu książki. Zresztą, skandaliczność jest umowna, co szokować może jednych czytelników, dla drugich jest nudnym zrządzeniem. Sformułujmy tę opinię także w języku poetyki. Otóż wspólny podmiot autorski wszystkich dzieł Witolda Gombrowicza będzie mieć teraz także elementy wizerunku autora *Kronosu*, co może mieć znaczenie dla czytelniczej konkretyzacji jego utworów.

Jaki zatem jest *Kronos*? Spróbujmy go opisać, starając się wyzbyć na razie wszelkich pokus interpretacyjnych. Spojrzenie na tekst okiem nieuprzedzonym nie jest bynajmniej łatwe. Redaktorzy Wydawnictwa Literackiego zrobili wiele, by ten rodzaj lektury maksymalnie utrudnić czytelnikowi. Powinniśmy zatem na chwilę zapomnieć o słowach Rity Gombrowicz i rekomendacjach Jerzego Jarzębskiego. Musimy również zapomnieć o obszernych redakcyjnych przypisach, których objętość przerasta tekst główny. Rozszyfrowują one nazwiska znajomych pisarza, jego lektury, informują o nękających go chorobach. Gombrowicz nie objaśnia bliżej tego rodzaju odnotowanych faktów. Jest jeszcze jedna przeszkoda uniemożliwiająca nam obcowanie z samym tekstem, utrudniająca swoistą redukcję, czyli pozbycie się tego wszystkiego, czym wydawca wzbogacił zapiski Gombrowicza. Chodzi mi o bogaty

⁶ R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, s. 12.

materiał ikonograficzny, który zawłaszcza naszą wyobraźnię. Nie myślę tu tylko o zdjęciach podobizn samego pisarza, ale w jeszcze większym stopniu o fotografiach kamienic, w których mieszkał, ulic, którymi wędrował, kawiarni, w których pił kawę. A także o zdjęciach panoramy i fragmentów Buenos Aires, ze świetnym kadrem z Retiro, legendarnego miejsca „grzesznych” uciech. Zdjęcie to przepełnia nostalgia, podobnie jak słynna fotografia cygańskiego skrzypka na węgierskiej ulicy, stanowiąca istotną osnowę eseju Rolanda Barthesa *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Jak zatem przedrzeć się do autorskiego tekstu *Kronosu* – ostatniego literackiego dzieła Gombrowicza, a może tylko notatek pisanych na prywatny użytek?

Kronos nie jest zapisem szczególnie trudnym, piętrzącym interpretacyjne kłopoty, dopóki sami nie pogrążymy się w szaleństwie teoretycznoliterackich dyskursów i nadawania tekstowi znaczeń. *Kronos* to notatnik buchaltera, obejmuje pracowite wyliczenie: stanu finansów autora, opublikowanych przez niego dzieł, ich recenzji oraz omówień. Znajdziemy tu ponadto – jak już wspomniałem – setki imion i nazwisk, wyliczenie aktów płciowych, opis przebiegu chorób, ich kuracji. Można nawet odnaleźć w tych zapiskach swoiste fabuły odzwierciedlające rosnący prestiż Gombrowicza jako pisarza, ale i nieunikniony proces starzenia się ciała. Temu pierwszemu odpowiada konsekwentnie narastająca objętość not dotycząca finansów pisarza, przekładów jego dzieł i poświęconym im recenzji. Temu drugiemu, coraz więcej informacji o lekach, przypadłościach zdrowotnych utrzymanych w trybie meldunku, malejąca liczba informacji o aktach seksualnych, a w końcu spowodowane ciężką chorobą opóźnienie w prowadzeniu zapisków. I to jest cały niemal *Kronos*. Piszę „niemal”, bo pojawia się jeszcze tu szczególny wątek intymny. Jest nim relacja pisarza z Ritą, odnotowana w tym samym, właściwym księgowemu, stylu i kilka zdań o rodzinie pozostającej w kraju. Przy czym – moje wyróżnienie fabuł należy już do porządku interpretacji. Słowem, są to zapisy, chociaż początkowo szokujące w swej otwartości, dość monotonne. Wydaje się zatem, że Rita Gombrowicz słusznie twierdzi, iż czytanie pośmiertnego dzieła jej męża bez *Dziennika* wydawanego przez paryski Instytut Literacki ma ograniczony sens.

Jako autor *Dziennika*, *Testamentu*, *Wspomnień polskich* oraz *Kronosu* Witold Gombrowicz zrealizował trzy warianty tekstu autobiograficznego. *Dziennik* według Tomasza Kunza – autora tekstu *Autobiografia w trzech odsłonach*⁷ – służyć ma autokreacji. Jest w nim miejsce na eksperyment artystyczny i obecność tradycyjnej narracji autobiograficznej. *Wspomnienia polskie* i *Testament* urucha-

⁷ T. Kuntz, *Witold Gombrowicz, Autobiografia w trzech odsłonach*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2014, Nr 2(3).

miają strategię retrospekcji i w największym stopniu zbliżają się do tradycyjnej autobiografii. *Kronos* zaś nazywa Kunz osobistym pismem użytkowym, przypominającym kalendarium czy inwentarz. Badacz wyraża przekonanie, iż *Kronos* to zapis całkowicie odrębny, niemieszczący się we wskazanych wcześniej odmianach pisarstwa autobiograficznego. Wzajemna nieprzystawalność wspomnianych tekstów, ich przynależność do różnej klasy zjawisk, ma potwierdzić przekonanie Kunza, iż w przypadku Gombrowicza nie możemy mówić o żadnej spójnej wizji podmiotu, należy natomiast dostrzec „odkrywaną pustkę” wbrew pragnieniu odkrywania „mocnej obecności”⁸. Zatem mamy tu do czynienia – dopowiedzmy – z podmiotem postmodernistycznym, pozbawionym twardego „ja”. W ten sposób Gombrowicz staje się pisarzem diagnozującym kondycję ponowoczesną, a jego pisarstwo jej znakomitą egzemplifikacją.

Należy zauważyć, że chociaż mówimy o trzech różnych strategiach, to w każdym przypadku rozważane jest tu pisarstwo autobiograficzne, o czym, dobitnie, świadczy tytuł artykułu Kuntza. Zakłada ono czytelnika zewnętrznego – co widoczne jest zwłaszcza w utworach opublikowanych za życia Gombrowicza. Zauważmy, iż nie mówilibyśmy o ich autobiografizmie, gdyby nie były również adresowane do autora. Zasadnicza odmiennność *Dziennika*, *Testamentu*, *Wspomnień polskich* od *Kronosu* zauważalna jest w pobieżnej nawet lekturze tych tekstów. Różnią się one długością poszczególnych zapisów, rodzajem narracji, zasadami kompozycji i przede wszystkim stylem. Nie mniej, każdy z tych utworów pełni także funkcję autokomunikacyjną.

Przywołajmy kilka cytatów najczęściej pomijanych w studiach o *Dzienniku* Gombrowicza. W drugim tomie pisarz notuje:

Wzrastająca moja wrażliwość na kalendarz. Daty. Rocznice. Okresy. Z jaką pilnością oddaję się teraz tej buchalterii dat. Tak, tak... dlaczegoż nie zapisywałem każdego dnia mego od chwili, gdy nauczyłem się pisać? Miałbym dzisiaj wiele tomów, wypełnionych tymi zapiskami, i wiedziałbym, co robiłem dwadzieścia siedem lat temu, o tej samej godzinie. Po co? Życie przecieka przez daty, jak woda przez palce. Ale przynajmniej pozostałoby coś... ślad jakiś...⁹

Autokomentarz ten można odnieść zarówno do *Dziennika*, jak i do *Kronosu*. Oczywiście, stylistyka tego zapisu odbiega od suchego, sprawozdawczego języka pośmiertnie wydanego dzieła Gombrowicza. Pisano o *Dzienniku*, iż jest domeną sztuczności, parodii, gry z czytelnikiem, a jego podmiot uważano za bohatera literackiego, przybierającego rozmaite maski.

⁸ Tamże, s. 15.

⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik (1957–1961)*, Paryż 1971, s. 31.

Uznano diariusz autora *Ferdydurke* za arcydzieło literatury i wyzwanie dla czytelnika. To jeden z wierzchołków opisanego przez Małgorzatę Czermińską „trójkąta autobiograficznego”¹⁰. Taka lektura pomija w zupełności inne wyzwanie wpisane w arcydziennik Gombrowicza. Jest nim wyzwanie sygnalizowane w przytoczonym wyżej cytacie. Jest nim pytanie o możliwość uchwycenia, przemylenia śladu autorskiego podmiotu, owego „ja” Gombrowicza zagrożonego przez kreujący go świat zewnętrzny i struktury mentalne, co znakomicie uchwycił już przed prawie pięćdziesięciu laty Konstanty Jeleński w artykule opublikowanym tuż po śmierci pisarza¹¹. Także ten wysiłek wpisany jest w *Dziennik*. Zwracałem na to uwagę przed laty¹², kontynuując myśl celnie wyłożoną w następującym stwierdzeniu Małgorzaty Szpakowskiej:

„Ja” Gombrowicza – przy wszystkich zbieżnościach z „ja” egzystencjalistów – jest jednak nieporównanie bardziej konkretne. Przede wszystkim, nie jest to żadne „ja w ogóle”, lecz *explicite* i *implicite* – Witold Gombrowicz. Z własną biografią, z własnymi fobiami, z własną żarliwością i z własnym ciałem¹³.

Dopowiedzmy, posiłkując się słowami Józefa Wittlina, dziennikowe „ja” obdarzone jest „prawdziwą twarzą”, a nie gębą zniekształconą grymasem pychy, próżności lub samoubóstwienia. Ten sposób myślenia o *Dzienniku* Gombrowicza został, w dobie fascynacji teoretycznym konceptem śmierci autora, zepchnięty na margines badań literackich. Powrót wygnanego autora, dokonujący się między innymi za sprawą studiów genderowych, kulturowych, postkolonialnych i etnicznych, każe znowu popatrzeć na podmiot Gombrowiczowskich tekstów autobiograficznych jako na podmiot cielesny, homoseksualny i poddany biologicznemu procesowi starzenia się. W próbach rekonstrukcji takiego podmiotu przydatne jest dostrzeżenie wpisanego w literacki *Dziennik* również dziennika osobistego. Teoretycznym konceptem, scalającym fikcyjną, literacką kreację bohatera *Dziennika* i jego tożsamość z konkretnym, cielesnym Witoldem Gombrowiczem jest idea podmiotu sylleptycznego zdefiniowana przez Ryszarda Nycza¹⁴.

Kronos pisany był w tym samym czasie, co dziennikowe zapisy publikowane w paryskiej „Kulturze”. Kolejny fragment z *Dziennika* – trochę co

¹⁰ Odwołuję się tu do książki M. Czermińskiej, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

¹¹ K. Jeleński, *Dramat i anty-dramat*, „Kultura” (Paryż) 1969, nr 9.

¹² K. Adamczyk, *Dziennik jako wyzwanie: Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*, Kraków 1994.

¹³ M. Szpakowska, *Gombrowicz uporządkowany*, „Twórczość” 1986, nr 11/12, s. 71.

¹⁴ R. Nycz, *Tropy „Ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996.

prawda wystylizowany – można uznać za głos pisarza odnoszący się do obu tekstów. Gombrowicz w pierwszym tomie diariusza zwraca się wprost do dopiero co rozpoczętego dzieła: „Piszę to wszystko w moim pokoiku i muszę już kończyć, gdyż kolacja czeka na mnie w pensjonacie Las Delicias. Żegnaj więc chwilowo, dzienniczku mój, wierny psie mej duszy – ale nie wyj – pan twój wprawdzie wydała się, ale powróci”¹⁵.

Wróćmy jednak do *Kronosu*. W jego lekturze ujawniają się przeciwstawne stanowiska. Dla Aleksandra Fiuta *Kronos* jest tekstem literackim pisany z pełną świadomością jako utwór przeznaczony do druku. Dowodów autor artykułu *O Kronosie*¹⁶ wylicza sześć. Po pierwsze, Gombrowicz zawsze gra z czytelnikiem i trudno sobie wyobrazić, by nagle odsłonił swoją prawdziwą twarz, w istnienie której nie wierzył. Po drugie, pisarz przywiązywał ogromne znaczenie do tych zapisanych kart, prosił żonę, by w razie pożaru przede wszystkim je ratowała. Po trzecie, pisarz nadał notatkom wieloznaczny tytuł. Po czwarte, podjął trud rekonstrukcji swojego życia, sięgając aż do lat dzieciństwa. Po piąte użył fragmentu *Kronosu* „w formie ważnego cytatu” w *Dzienniku*, po szóste zakładał w przyszłości jego druk. Chodzi tu o cytowane już zdanie ze *Słowa wstępnego* do tomu pierwszego. Fiut zwraca uwagę na fascynację Gombrowicza *Dziennikiem* André Gide’a, a zwłaszcza nurtującym francuskiego pisarza problemem szczerości. Skoro jest ona niemożliwa, zamienia się pod piórem w sztuczność, to i *Kronos* będzie grą z czytelnikiem, któremu pisarz wyznaczył trzy role: detektywa, miłośnika i *voyuera*¹⁷. W całym tym obszernym wywodzie nie pojawi się Witold Gombrowicz jako czytelnik *Kronosu*, niedoceniona pozostaje autokomunikacyjna funkcja zapisu, owa pogoń za śladem własnej egzystencji.

Odmiernym torem podąża refleksja Jerzego Jarzębskiego. Dla autora *Gry w Gombrowicza i Kariery autentyku* pośmiertne dzieło Gombrowicza również jest dziełem literackim, tyle, że jego literackość wyraża się paradoksalnie w wysiłku oczyszczenia języka notatek, uczynienia go zupełnie przeźroczystym, w dążeniu do odsłonięcia nagiego faktu i nagiej egzystencji, odrzuceniu wszystkiego, co sztuczne. Pojawia się w refleksji tego uczonego Gombrowicz, który jest bardziej czytelnikiem niż autorem tekstu. Zatem podkreślony tu zostaje jego autotematyczny wymiar¹⁸.

¹⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik (1953–1956)*, s. 23.

¹⁶ A. Fiut, *Uwagi o Kronosie*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.

¹⁷ Tamże, s. 175.

¹⁸ Zob. zapis dyskusji *Jaki Gombrowicz po „Kronosie”*, w: *Gombrowicz z przodu i z tyłu...*, s. 416. Pierwodruk „Odra” 2015, nr 5, s. 38–47, opr. W. Pestka, tłum. z francuskiego A. Kühnl-Kinel. Wersja zmieniona.

Liczne są opinie reprezentujące stanowisko radykalnie odmienne, kwestionujące literackość *Kronosu*. Nazywany jest on notatkami, kalendarium życia, kroniką wydarzeń, surowcem pierwotnym, pisarstwem użytkowym. Według Michała Głowińskiego, opublikowany w 2013 roku tekst nie realizuje cech gatunkowych dziennika¹⁹. Najradykalniejszy sąd formułuje Jerzy Franczak, który uważa *Kronos* za utwór marginalny i nic niewnoszący do twórczości Gombrowicza²⁰. Tezy tego ostatniego badacza spotkały się z atakiem Michała Pawła Markowskiego, szarżującego z mocnym oskarżeniem o drobnomieszczaństwo takiego ujęcia, co ma chyba wystraszyć wszystkich tych, którzy pytają o sens publikacji *Kronosu*. Dodajmy, iż Markowski mówi o zasadniczej „gatunkowej, funkcjonalnej i egzystencjalnej” odmienności obu tych autobiograficznych tekstów Gombrowicza²¹.

Należę do tych wątpiących. Ani bowiem nie uważam *Dziennika*, ani tym bardziej *Kronosu* za dzieła jedynie literackie, a istniejącego w nich podmiotu za kreację fikcyjną, podobną bohaterowi *Trans-Atlantyku*, jak pisał kiedyś mistrz Fiuta i Jarzębskiego, profesor Jan Błoński²². Dziennik jest specyficznym gatunkiem, odmiennym od innych form twórczości literackiej, z czego Gombrowicz doskonale zdawał sobie sprawę. Stawia bowiem przed diarystą lustro, zmuszając do autorefleksji. Oczywiście, autor może starać się ignorować tę właściwość diarystycznego przekazu. Możliwy jest, jak wiemy, także dziennik absolutnie fikcyjny, realizujący zamiast paktu autobiograficznego pakt fantazmatyczny. Nie jest to jednak przypadek Gombrowicza. Nie bez powodu emigranci czytali jego *Dziennik* jako dziennik osobisty²³. Możemy oczywiście zarzucać im nieprzygotowanie do odbioru tak artystycznie rewolucyjnego dzieła. Gombrowicz ich zresztą prowokował, przedstawiając w trzecim tomie historyjkę o kupnie luksusowej willi i domniemanym ojcostwie syna Mulatki. Niemniej jednak, taka lektura była powszechna, bo tekst w jakiś dramatyczny sposób nie przekreślał jej możliwości. *Dziennik* jest dziełem pisarza Witolda Gombrowicza, który przecież na serio rozlicza się z polskimi mitami, polskim zaściankiem i komentuje swoją własną twórczość.

¹⁹ *Zrobieni w Gombrowicza. Rozmowa z Michałem Głowińskim*, rozmawiała A. Gromnicka, „Wprost” 2013, nr 26.

²⁰ J. Franczak, *Operacja „Kronos”*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 20.

²¹ M. P. Markowski, *Mieszczanstwo kontratakuję*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 24, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/mieszczanstwo-kontratakuj-19633>.

²² J. Błoński, *O Gombrowiczu*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 215.

²³ Zob. W. Gombrowicz, *Karpie w prozku*, „Wiadomości” (Londyn) 1968, nr 14.

Autor *Wspomnień polskich*, jak i inni słynni diaryści: Lechoń, Herling-Grudziński, Wat, zwracają uwagę na autokomunikacyjny wymiar dziennika. *Kronos* wydobywa tę funkcję diarystycznego zapisu. Notatki te, comiesięczne sprawozdania z pracy pisarskiej, życia erotycznego, przebiegu rozmaitych chorób, wydatków i honorariów, są przede wszystkim adresowane do samego siebie. Ślady swojej egzystencji pozostawia Gombrowicz zarówno w *Dzienniku*, jak i w *Kronosie*. Rita Gombrowicz pisze o *Kronosie*, iż jest on „upartym poszukiwaniem podstaw własnego istnienia. Gombrowicz sięgał pamięcią najdalej jak mógł, by odkryć swą przeszłość. Poszukiwał wiedzy o sobie samym, by posłużyć się nią przy pisaniu *Dziennika*”²⁴. Ekspozycja przez krytyków literackości tego „pośmiertnego” dzieła autora *Pornografii* wydaje mi się zabiegiem wynikającym z przywiązania generacji wspomnianych badaczy do ich wcześniejszych ujęć zarówno dzieł Gombrowicza, jak i ich ogólnego poglądu na literaturę jako domenę sztuczności.

O ciężar dowodów na literackość *Kronosu*, wskazanych przez Fiuta, można się spierać, nie są one rozstrzygające. Po pierwsze, autor nie zdecydował ostatecznie o publikacji swego tekstu (nie zostawił takiej dyspozycji), po drugie, Gombrowicz poszukiwał możliwości utrwalenia choćby śladów swojej egzystencji tak w *Dzienniku*, jak i w *Kronosie* (tu bardziej radykalnie). Ostatecznie te brulionowe zapiski były w pełni zrozumiałe tylko dla niego. Gombrowicz może prowadzić tu radykalną rozgrywkę z samym sobą. Po trzecie, żądanie ratowania zapisków w ewentualnym pożarze nie oznacza jeszcze zamiaru udostępnienia ich czytelnikom. Wzmiankowanie w *Dzienniku* istnienia jakiś innych not o charakterze prywatnym nie determinuje kształtu tych zapisów w ewentualnej publikacji po wielu latach. *Kronosa* można czytać także jako materiał dla niepowstałej nigdy autobiografii²⁵. No i argument literackości tytułu nadanego notatkom przez pisarza. To prawda, jest wieloznaczny, do końca nie wiemy, czy rzeczywiście chodzi o mitologicznego Kronosa, zjadającego własne dzieci (utwory pisarza?), czy Chronosa – boga czasu, niszczącego w tym przypadku przede wszystkim ciało Witolda Gombrowicza. Ale czy rzeczywiście nadanie tytułu luźnym zapiskom zasadnie otwiera pole dla interpretacyjnych pomysłów zagarniających cały tekst? Oczywiście w powyższych zdaniach sam „bawię się” jego tytułem, ale tylko tytułem.

²⁴ R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, s. 16.

²⁵ *Kronos* zaprezentowany czytelnikom w roku 2013 wraz z tak rozbudowanymi przypisami i materiałem zdjęciowym uległ radykalnemu przekształceniu. Notatki, których sens w dużej mierze dostępny był tylko Gombrowiczowi, zaistniały w przestrzeni publicznej jako autobiografia pisarza, której walorem jest przede wszystkim mówienie wprost o przypadkach ciała, falach pożądania i doznaniu starości.

Kronos istnieje w przestrzeni publicznej, wśród czytelników. Wraz z pracą wykonaną przez autorów przypisów i redaktorów wydawnictwa stanowi istotną wartość dla badaczy, także tych, których interesuje erotyczna buchalteria pisarza i jego nieheteronormatywność. Tylko co te zanotowane suchym stylem księgowego informacje wnoszą do naszej wiedzy o literackim dziele Gombrowicza?

Ponowić chcę pytanie: czy *Kronos* nie okaże się czarną dziurą wchłaniającą literackie arcydzieła pisarza? Czy jego odmienna strategia nadawcza, nawet jeśli dostrzeżona, rzeczywiście nie pozwala na szukanie we wszystkich autobiograficznych tekstach Gombrowicza twarzy pisarza? Czy będzie to twarz, o jakiej mówi Józef Wittlin? A jeśli lekturę dzieł Witolda Gombrowicza czytelnik zacznie od *Kronosu*? Może pomieszczony w *Dzienniku* opis wyprawy pisarza do Retiro jest wystarczająco wymownym literackim świadectwem, odsłaniającym jego seksualne preferencje? Być może trzeba będzie Gombrowiczowi jako autorowi *Kronosu* przyznać palmę pierwszeństwa, ażeby znowu mógł powiedzieć: „ja byłem pierwszy”. Tym razem te jego „bardziej prywatne” zapiski inaugurowałyby w polskim piśmiennictwie emancypacyjny nurt literatury nieheteronormatywnej.

Zapewne ma rację Anna Spólna, zauważając, iż Gombrowicz został klasykiem i jest to powód, by interesował nas każdy aspekt jego biografii i twórczości. Niemniej, zakończę ten tekst drastycznym pytaniem i doprawdy nie o przesady tu chodzi. Czy rzeczywiście informacje o fizjologicznym przebiegu jego chorób wenerycznych, o tym, że leczył syfilis, miał „owrzodzone jaja” i „ciekło mu z członka”, wzbogacają naszą wiedzę o twórczości Witolda Gombrowicza? Albo w innym porządku, czy odsłaniają dramat jego egzystencji? Dzisiaj odpowiedzi jeszcze nie znamy. Udzielą jej przyszłe pokolenia badaczy, pod warunkiem, że będą czytać nie tylko *Kronosa*.

Bibliografia

- Adamczyk Kazimierz (1994), *Dziennik jako wyzwanie: Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*, Kraków: Oficyna Wydawnicza PAROL.
- Błoński Jan (1984), *O Gombrowiczu*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czermińska Małgorzata (2000), *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków: Universitas.
- Ćwikliński Krzysztof, Spólna Anna, Świtkowska Dominika [red.] (2015), *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, Radom: Wydawnictwo UTH.
- Fiut Aleksander (2015), *Uwagi o Kronosie*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 166–179.

- Franczak Jerzy (2013), *Operacja „Kronos”*, „Tygodnik Powszechny”, nr 20, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/operacja-kronos-19378>.
- Gombrowicz Witold (1971), *Dziennik (1953–1956)*, Paryż: Instytut Literacki.
- Gombrowicz Witold (1971), *Dziennik (1957–1961)*, Paryż: Instytut Literacki.
- Gombrowicz Witold (2013), *Kronos*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz Rita (2013), *Na wypadek pożaru*, w: W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jeleński Konstanty (1969), *Dramat i anty-dramat*, „Kultura” (Paryż), nr 9, s. 46–58.
- Kuntz Tomasz (2014), *Witold Gombrowicz, Autobiografia w trzech odsłonach*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”, nr 2(3), s. 15–32.
- Markowski Marek Paweł (2013), *Mieszczanństwo kontratakuję*, „Tygodnik Powszechny”, nr 24, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/mieszczanstwo-kontratakuj-19633>.
- Nycz Ryszard (1996), *Tropy „Ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa: Wydawnictwo Sempet.
- Spólna Anna (2015), *„...jeśli nie zachwyca”*. *Głosy recenzentów po publikacji „Kronosu” w świetle genologii i teorii odbioru*, w: *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, red. K. Cwiikliński, A. Spólna i D. Świtkowska, Radom: Wydawnictwo UTH.
- Szpakowska Małgorzata (1986), *Gombrowicz uporządkowany*, „Twórczość”, nr 11/12, s. 70–111.
- Wittlin Józef (2000), *Pisma pośmiertne*, w: J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posłowie J. Zieliński, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Kronos, that is Gombrowicz Uncovered

Abstract

Witold Gombrowicz's *Kronos* was published forty-four years after the writer's death. Announced as a literary sensation, it caused numerous discussions and disputes. It was referred to as an outstanding literary work, but the logic of the publishing of private writings was also undermined. The aim of the article is to present the most important views on the novel. The author argues that, in fact, we are dealing with two texts that require different reading strategies, namely the author's private notes and the book entitled *Kronos* which has been transformed into a novel by the editorial apparatus of footnotes and iconographic material. The author reflects upon the auto-communicative dimension of all Gombrowicz's texts and the chronology of reading his books. In other words, he asks what will happen to the reception of Gombrowicz's books if the contemporary reader will read *Kronos* as first.

Keywords: émigré literature, Witold Gombrowicz, private diary, homosexuality, reception

Joanna GłuszekWydział Filologiczny
Uniwersytet w Białymstoku

Jedyna taka polska powieść XX wieku. O *Przygodzie w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej

„Literatura, której nie ma” – tak nazywa Wojciech Śmieja literaturę homoseksualną¹ w ogóle, ale polską – w szczególności². German Ritz uważa, że polska literatura queerowa jest zawoalowana jak „bodaj żadna inna literatura homoseksualna Europy i Ameryki. Ta dyskrecja umożliwia jej jednak wejście do kanonu, a tam jej udział jest większy niż w przypadku większości porównywalnych literatur”³. Mowa oczywiście o litera-

* Joanna Głuszek zmarła przedwcześnie 14 stycznia 2023 roku w wieku 32 lat. Była absolwentką filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantką na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, aktywistką i wolontariuszką, współorganizatorką pierwszego Marszu Równości w Białymstoku.

¹ Termin „literatura homoseksualna” cechuje się niejednoznacznością: czy jest to literatura pisana przez osoby homoseksualne, czy o nich, czy dla nich? Czy brać pod uwagę także dzieła, które w ogóle nie skupiają się na seksualności (a co dopiero – nieheteronormatywnej)? Czy można do niej zaliczyć tę pisaną przez heteroseksualnych twórców? Czy można i czy powinno się z niej wyróżnić literaturę lesbijską? W końcu: czy możemy używać określenia „literatura homoseksualna” w ogóle, gdy mówimy o literaturze przedemancypacyjnej? Niezależnie od tych zasadnych wątpliwości termin przyjął się i używają go teoretycy i literaturoznawcy, m.in. Ewa Chudoba (*Literatura i homoseksualność. Zarys problematyki genderowej w kanonicznych teksach literatury światowej i polskiej*, Kraków 2012) czy Wojciech Śmieja (*Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej literaturze homoseksualnej*, Kraków 2010).

² W. Śmieja, *Literatura, której nie ma*, s. 6.

³ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania. Polska literatura homoseksualna*, przeł. A. Kopacki, w: tegoż, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 60.

turze z tzw. okresu przedemancypacyjnego, której swoisty kod, jak dowodzi Ewa Chudoba, ma swoje źródła w kulturze antycznej i stosowany był przez wieki, choć czas jego ostatecznego uformowania się badaczka datuje na wiek XIX oraz przełom wieków XIX i XX⁴. To dzięki znalezieniu sposobu interpretacji tego „maskowania” udało się odzyskać dla *queerstory* literaturę o mężczyznach kochających mężczyzn (proza Iwaszkiewicza, Białoszewskiego, Andrzejewskiego, Gombrowicza, Lechonia, Strykowski, refleksje krytyczne Tadeusza Boya-Żeleńskiego), tej o kobietach kochających kobiety jest natomiast bardzo niewiele. Szczególne miejsce na polce „literatury, której nie ma” zajmuje polska literatura saficka – czy raczej jej zauważalny brak. Jedną z nielicznych polskich wypowiedzi na temat miłości kobiecej jest przedmowa Ireny Krzywickiej do polskiego wydania powieści *Źródło samotności*⁵ Radclyffe Hall (1933). Jeden tekst krytyczny i to do tłumaczenia powieści zagranicznej. W literaturze pięknej z pewnością zwraca uwagę *Poganka* Narcyzy Żmichowskiej (z powodu dwuznacznej relacji autorki z Pauliną Zbyszewską, która miała zainspirować stosunki między bohaterami, w książce jednak kobietą i mężczyzną), badacze zastanawiają się też nad wątkami sugerującymi nieheteronormatywność w *Dziewczętach z Nowolipek* Poli Gojawicyńskiej⁶.

Należy wspomnieć też o Zofii Nałkowskiej, która jako pierwsza wplata do swoich dzieł stosunkowo łatwe do odczytania aluzje i sceny, ukazujące się w całej dwuznaczności także oku niewtajemniczonego widza: opowiadanie *Inne* (1907) przedstawia niby-erotyczną przyjaźń dwóch uczennic szkoły z internatem; w *Wężach i różach* z 1914 roku Raissa Benoni, a potem także główna bohaterka, Marusia, zafascynowane są *femme fatale* Modestą Uhnińską („Jestem w niej zakochana – odkryła Marusia – zakochana, prawie jak mała

⁴ Elementy szyfru to m.in. wątki platońskie i motyw Androgyne (podkreślanie duchowości relacji), odwołania do par antycznych (Achillos–Patroklos, Dawid–Jonatan, Sokrates–Alkibiades, Safona–Mnasidika) i do niepartnerskich związków starszego mężczyzny z młodszym (*paidierastii*) lub Dorów (plemienia, które miało ją „wprowadzić” do Hellady), a także mity o Narcyzie czy o Zeusie porwijącym Ganimedesa, a także topoty arkadyjskie; znamienne mogą okazać się też cechy bohatera: upodobania lub uzdolnienia artystyczne (muzyczne, poetyckie); nerwowość, neurotyczność, szaleństwo; choroba, demoniczność; „kobiecość” w przypadku mężczyzny i „męskość” (i, co ciekawe, lubieżność) w przypadku kobiety. Warto przypomnieć te elementy, bo wiele z nich odnajdziemy w dalszej części omówienia. Por. E. Chudoba, *Literatura i homoseksualność*, s. 9.

⁵ Tytuł znany też w tłumaczeniu: *Studnia samotności*. W tym brzmieniu przywołuje go I. Filipiak w wywiadzie: I. Filipiak, *Poszukiwanie lustra. Rozmowa z Izabelą Filipiak o lesbijskich i literaturze lesbijskiej*, rozm. R. Kulpa, B. Warkocki, <http://kobiety-kobietom.com/prasa/art.php?art=738&nadtytul=Przeg1%B1d%20prasy%20LGBT&t=Poszukiwanie%20lustra.%20%20%20%20%20Rozmowa%20z%20Izabel%20Filipiak%20o%20lesbijskach%20i%20literaturze%20lesbijskiej> [dostęp 15.06.2014].

⁶ Tamże.

Raissa⁷). W powieści *Księżę* (1907) Janina Obojańska zakochana jest w młodym mężczyźnie, Rosławskim, kuzynie głównej bohaterki, Alicji – Obojańska pyta Alicję, czy zna słynną *Amie complainte* z *Pieśni Bilitis* Pierre'a Louÿsa, po czym kobiety powtarzają scenę pocałunku z tego dzieła (jedna używa drugiej swoich ust, by ta mogła wyobrazić sobie, że całuje ukochanego mężczyznę). Można uznać, że rekonstrukcja pocałunku Selenis i Bilitis w wykonaniu Alicji i Janiny jest najodważniejszą sceną z lesbijskim podtekstem w polskiej literaturze przedemancypacyjnej. Izabela Filipiak mówiła w jednym z wywiadów, że długo, długo nic – i dopiero Nałkowska...⁸ i dodać należy, że jeśli chodzi o sceny tak bezpośrednie, to i po Nałkowskiej – długo, długo nic.

Mimo jednak braku odważnych scen z lesbijskim podtekstem jest jedna powieść, której w rzeczonym wywiadzie Filipiak nie wymieniła, o której nieco zapomina polska myśl historycznoliteracka i której tytuł nieczęsto pojawia się przy polskiej *queerstory*, a która stanowi jedyną taką pozycję w polskiej literaturze pierwszej połowy XX wieku: *Przygoda w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej⁹. Pojawia się prawie trzydzieści lat po *Księżciu*, w 1933 roku. Jest to dzieło w całości poświęcone skomplikowanej relacji między dwiema kobietami, z których jedna zakochuje się i zostaje odrzucona przez drugą, zaskakujące otwartością oraz poziomem refleksji teoretycznej na temat kobiecej nieheteroseksualności, a mimo to wśród nie tak licznych na jego temat studiów wątek homoerotyczny często się bagatelizuje. Moim celem jest przypomnienie tej ciekawej pozycji i przekonanie czytelnika, że to pierwsza w Polsce powieść saficka.

W książce można wyróżnić przede wszystkim dwie ściśle ze sobą sprzężone sfery: tę poświęconą sztuce oraz relacjom głównej bohaterki, Klary Lubomskiej, z Julią Bielską. Załączkiem akcji jest spotkanie bohaterek. Poznanie trzydziestoletniej Julii z niewyjaśnionych powodów okazuje się dla Klary – przedwcześnie owdowiałej, bezdzietnej, czterdziestoletniej artystki-rzemieślniczki, bohaterki zamkniętej w sobie, introwertycznej i wycofanej – niesamowitym przeżyciem. Zazwyczaj oschła, cyniczna mizantropka zachwyca się delikatną urodą, zgrabnymi ruchami i miłym usposobieniem młodszej kobiety. Gdy natomiast Bielska wypowiada się z entuzjazmem o kilimach Klary, artystka czuje nić porozumienia. Julia nawet nie musi pytać, czy to projekty Klary – już poznaje charakterystyczną grę kolorów, co sprawia autorce tka-

⁷ Z. Nałkowska, *Węże i róże*, Warszawa 1977, s. 49.

⁸ I. Filipiak, R. Kulpa, B. Warkocki, *Poszukiwanie lustra*.

⁹ Wszystkie cytaty na podstawie wydania: A. Gruszecka, *Przygoda w nieznanym kraju*, Kraków 1957. Uwspółcześniłam pisownię.

niny ogromną przyjemność. Scena tym ważniejsza, że chwilę potem krytycy bezlitośnie wykpiwają „niemodne” dzieło Klary, nie wiedząc, że przysłuchuje się temu jego twórczyni. Jak zauważa Dagmara Wachna, Klara odczuwa sztukę tak głęboko w sobie, że nie potrzebuje żadnych widzów – do czasu, gdy pojawia się Julia i budzi w Lubomskiej potrzebę zrozumienia, potrzebę akceptacji i uwielbienia dla jej sztuki¹⁰. „Julia staje się dla niej wyzwalającym twórczy impuls katalizatorem, pośrednikiem do własnego talentu, zarazem animatorem i odbiorcą obrazów inspirowanych jej obecnością”¹¹.

W powieści wiele opisów brzmi dla czytelnika znajomo, budząc silne skojarzenia z Virginią Woolf. Nie jest to zbieg okoliczności. Okrzyknięta „polską Virginią Woolf” przez krytykę literacką¹² Aniela Gruszecka rzeczywiście знаła fragmenty dzieł angielskiej artystki i w istocie się nią inspirowała. Poza autorstwem wspomnień z dzieciństwa *W słońcu* z 1913 roku oraz książek dla dzieci publikowanych pod pseudonimem Jan Podolski, Gruszecka była też zdolnym teoretykiem literatury (i całkiem dobrym tłumaczem). Opublikowała trzy teksty teoretyczne na temat współczesnej powieści: *O powieści* (1927), *Stare i nowe w powieści współczesnej* (1933, czyli rok ukazania się *Przygody...*) oraz *Klasyfikacja a życie na terenie powieści* (1934). Gruszecka wymienia nazwisko Virginii Woolf jako odkrytej niedawno pisarki i omawia jej niezwykłą technikę narracyjną na podstawie powieści *Do latarni morskiej* z 1927 roku. W *Starym i nowym w powieści współczesnej* pisze o osiągnięciach Woolf: „nowością jest wyrażanie rzeczy, których się dotąd nie umiało wyrazić, bo się nie umiało spostrzec”¹³. Ma na myśli Woolfowskie „chwile istnienia”, epifaniczne momenty zawieszenia, „nagłe wstrząśnienia światem”, jak je nazywa Gruszecka – słowami, które są jakby wyjęte z *Pani Dalloway*. To bardzo ważne w świetle (zwłaszcza najnowszych) odczytań powieści Woolf, kładących nacisk na relację Klarysy i Sally oraz eksponujących ich pocałunek na tarasie, będący dla Klarysy taką „chwilą istnienia”¹⁴. Inspiracje tymi wątkami

¹⁰ Por. D. Wachna, *Sposoby widzenia sztuki w „Węzach i różach” Zofii Nałkowskiej oraz „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5, s. 539–540.

¹¹ Tamże, s. 551.

¹² G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*. Przewodnik, Gdańsk 2000, s. 103–104.

¹³ A. Gruszecka, *Stare i nowe w powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny” 1933, nr 132, s. 68. Podaję za: A.Z. Majewska, *Między teorią a praktyką. O „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, w: *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. E. Graczyk i in., Kraków 2011, s. 168.

¹⁴ Zob. np.: U. Terentowicz-Fotyga, *Semiotyka przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Lublin 2006, tu: rozdz. II, Momenty bytu: „Pani Dalloway” i „Do latarni morskiej”, s. 41–70. Ze źródeł anglojęzycznych: H. Alley, *“Mrs. Dalloway” and Three of Its Contemporary Children*,

Pani Dalloway wyraźnie widać w *Przygodzie*... Także współcześni Gruszeckiej krytycy od razu zauważyli podobieństwo myśli obu pisarek i wskazywali na to, że „zarówno w tematyce psychologicznej, jak i w sposobach ekspresji są tu rzeczy całkowicie nowe, przypominające stopniem subtelności i odkrywczości takie autorki obce, jak Virginia Woolf lub Dorothy Richardson, a niespotykane jeszcze w beletryście polskiej”¹⁵.

Zdaniem Gruszeckiej zdobycze narratorskie, takie, jak mowa pozornie zależna i strumień świadomości Woolf oraz psychoanaliza Freuda i jego następców dały prozie nowe możliwości. Otwierają one widok na „zupełnie nowe procesy psychiczne dziania się”¹⁶. Gruszecka pisze narracją trzecioosobową, lecz z punktu widzenia Klary, często wplatając w treść pierwszoosobowe monologi bohaterki, które są cennym źródłem informacji na temat jej osoby i uczuć. Stąd wiemy, że choć już w salonie artystycznym swojej protektorki, pani Godziemby-Nowickiej, Klara zwraca uwagę na Julię, to dopiero gdy przypadkiem spotka ją pewnego dnia na plantach, rozwinie się w niej niespodziewanie silna fascynacja. To właśnie ten rozdział *Przygody*... nosi tytuł *Spotkania w nieznanym kraju*, sugerując nam, gdzie szukać znaczenia „nowego kraju”. Lubomska spaceruje samotnie, zamyślona, wyraźnie przygnębiona, być może borykając się z początkiem depresji, której ogniwem jest niewiara w swoją pracę i ogólna rezygnacja. Klara pyta samą siebie, czy nie pomógłby jej wyjazd – ten pomysł dodaje jej sił. Podróż to swoisty leitmotiv powieści, powracający jak subtelny refren. Gdy głos pani Bielskiej wyrывa Klarę z zamyślenia, widzi ona Julię jako punkt pośrodku pustki, który wszystko inne ściąga do siebie. Julia koncentruje teraz całą jej uwagę, w sercu rozbudza ciepło. To ciepło, to wspomnienie, które ją rozrzewnia, to obraz Bielskiej w salonie u Godziemby. „Cóż to jest? Co to było” – pyta siebie Klara. „To w niej jest coś, ona ma coś takiego w sobie, przez co ja...

„Papers on Language and Literature” 2006, Vol. 42, No. 4; K. Haffey, *Exquisite Moments and the Temporality of Kiss in “Mrs. Dalloway” and “The Hours”*, „Narrative” 2010, Vol. 18, No. 2; R.E. Lane, *The Inscrutable “Mrs. Dalloway”*, „The Common Room: The Knox College Online Journal of Literary Criticism” 2002, Vol. 5, No. 2, http://departments.knox.edu/engdept/commonroom/Volume.Five/number_two/rlane/index.htm [dostęp 1.06.2014]; J. Schiff, *Rewriting Woolf’s “Mrs. Dalloway”: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott, and Lanchester*, „Critique” 2004, Vol. 45, No. 4; Virginia Woolf: *Lesbian Readings*, red. E. Barrett, P. Cramer, New York 1997, http://books.google.pl/books/about/Virginia.Woolf.html?id=JNQyMMwYVCwC&redir_esc=y [dostęp 15.06.2014].

¹⁵ L. Piwiński, „Przygoda w nieznanym kraju”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 15, s. 3. Podaje za: A. Z. Majewska, *Między teorią a praktyką*, s. 169.

¹⁶ A. Gruszecka, *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny” 1934, nr 141, s. 65–66. Podaje za: A.Z. Majewska, *Między teorią a praktyką*, s. 167.

co dla mnie..." [s. 132]. Nie umie powiedzieć, co dokładnie się stało i co się odmieniło, ale już rozpoznaje w sobie załączki fascynacji. Pani Bielska pyta tylko, czy mogą pójść kawalek razem, i idą wspólnie do zakrętu – niby nic, ale ten moment staje się dla Klary czymś niesamowitym.

Następujący zaraz potem rozdział książki nosi kolejny znamieny tytuł: *Akcent rzeczywistości* – bo Klara fiksuje się na temacie swojego wspomnienia. Najważniejsze staje się pytanie o realność i wagę spotkania; tego, czy rzeczywiście do niego doszło i czy zaszło dokładnie tak, jak to pamięta bohaterka oraz czy było tak samo ważne dla tej drugiej? „Czy to było, czy tego nie było?” – pyta siebie sama Klara. – „Ten czar, który się zabarwił kolorami wiosennego zmięzchu, to niewiadome, które przyszło tak blisko” [s. 133]. Poza spotkaniem realnym, czasoprzestrzennym, Klara doznała spotkania metafizycznego, duchowego: poczuła bliskość. Nagle wszystko nabiera barw. Kolory w duszy Klary, które rozbudziła Julia, malują krajobraz dokoła niej – metafora tym ważniejsza, że bohaterka jest przecież artystką, właśnie barwa stanowi narzędzie jej pracy. Kobieta nie ma pewności, co jest prawdą, co ułudą; jej analityczny umysł snuje refleksję dalej: gdyby to była nieznaną rośliną, jakieś fizyczne objawy w polu magnetycznym – miałyby się przynajmniej co zbadać, miałyby się w ręku materiał, który można obserwowwać. „Ale tu? Jak powtórzyć?” [podkr. – J.G.].

W interpretacji Marzeny Bonieckiej właśnie ta refleksja Klary okazuje się kluczowa – bohaterka nie ma żadnego namacalnego dowodu spotkania, pozostaje tylko echo¹⁷. Badaczka zwraca uwagę, że chwila spotkania staje się czasem poza czasem, przypominając moment zawieszenia w *Pani Dalloway*. Jako taki, moment ten łatwo ulega oderwaniu od rzeczywistości i poddaje się mitologizacji – tak się dzieje też w tym wypadku. W umyśle Klary najważniejszym celem staje się powtórzenie tej chwili i ponowne wyzwolenie drżenia, w które wprowadziła ją młoda kobieta, a także upewnienie się, czy dla Julii to spotkanie także jest spotkaniem duchowym.

Klara pyta kolejne osoby o adres pani Bielskiej, pierwszy raz od dawna pojawia się na przyjęciu towarzyskim. Ma szczęście, bo gospodyni informuje, że Julia ma się zaraz pojawić. „Wszystko podniosło się jak wysoka fala i od razu znowu spadło do poziomu. Może nic. Z góry się tak... – a może nic” [s. 147]. Klara oczywiście decyduje się zostać, choć okupuje to wielkim

¹⁷ M. Boniecka, „Co to znaczy spotkać się...?”. „Przygoda w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej w kontekście dialogicznej refleksji Martina Bubera, Warszawa 2011, s. 72, <http://texterbooks.com/do/product/Co.to.znaczy.spotkac.sie.....Przygoda.w.nieznanym.kraju...Anieli.Gruszeckiej...w.kontekście.dialogicznej.refleksji.Martina.Bubera.Marzena.Boniecka.9270> [dostęp 26.02.2014].

cierpieniem, bo przecież nie znosi przyjęć. To zabawne nawiązanie do Klary Dalloway, czytelne dla każdego, kto zna powieść Woolf. Klara znów zastanawia się nad tym, jacy wszyscy są tu fałszywi i konwencjonalni – i zaraz pyta samą siebie, czy i Julia jest taka, skoro tu bywa? W końcu Julia nadchodzi i wita się z Klarą. Mówi:

- To spotkanie wtedy wieczorem na Plantach –
Klarę aż zatchło, czekała [...].
- Pani zaczęła mówić o tym spotkaniu – poddała Klara [s. 151].

Niestety ich rozmowę wciąż ktoś przerywa. Mimo to uwaga narratora, bohaterki i czytelników koncentruje się na tym momencie. Widać zwłaszcza, jak bardzo skupiona jest na nim Klara, która właściwie nie dba o to, jakie wrażenie swoim dopytywaniem wywrze. W umyśle Lubomskiej spotkanie na plantach urasta do rangi przeżycia transgresyjnego: prawie dzieli czas na „przed nim” i „po nim”, jakby coś się w niej odmieniło; jest pewna, że musiało coś znaczyć i dla tej drugiej. Zresztą, jak zauważa Boniecka, to Julia rozpoczyna tę „słowną kokieterię”, która dla Klary jest „pełną napięcia rozgrywką emocji”. To też dla Lubomskiej znaczące: to Julia zaczęła mówić. Boniecka sądzi, że Klarze zależy, żeby Julia opowiedziała jej to spotkanie swoimi słowami. Pragnie je rozegrać jeszcze raz, ale teraz to Julia musi je zinterpretować, musi potwierdzić, że przeżyła je tak samo intensywnie, jak Klara¹⁸.

„No powiedzże, powiedz o tym spotkaniu!” prosiła Klara w myśli. Chciała ją zasugestionować. „Powiedz, no, dobrze?” Ale to obce życie, idące przez oczy, patrzyło ze swojej skompleksowanej, żyjącej treści, ze swojej masy podświadomej i swego nieświadomego bycia i dziania się, i nie dochodziła go jej sugestia: „Jeżeli jest między nami ta jakaś wspólność – ten teren spotkania – toś powinna móc mnie posłyszeć. Słyszysz? Powiedz, co zaczęłaś...” [s. 152].

Julia oczywiście jej nie słyszy. Rozmawia z innymi gośćmi. Klara odbiera to personalnie, sądzi, że Bielska się od niej odsunęła. Zauważa też, że Julia wchodzi w rolę, którą narzuca salon. Ma jej za złe, że nawiązuje konwenansowe relacje z innymi i prowadzi kurtuazyjne rozmowy. Gdy w końcu Julia odwraca się do niej i ich oczy się spotkają, Klarę przechodzi dreszcz. Ponieważ wygląda, jakby zbierała się do wyjścia, Julia pyta, czy Klara wychodzi – i tym samym znów podejmuje grę:

¹⁸ Tamże, s. 81–82.

- Pani już chce iść? – spytała pani Bielska. – O, niech pani chwilę zostanie, pójdziemy razem.
- Nie, nie, idę; oczywiście poczekam – odpowiedziała. I zawahawszy się: – Może coś zrobię – innego niż dotąd.
- Niż kilimy?
- Tak, niż kilimy.
- Takie pani robi ładne –
- Ale w życiu jest o wiele więcej – i głębiej – niż to... [podkr. – J.G.]
- No, bardzo jestem ciekawa. Będę mogła zobaczyć?
- Oczywiście. Nikt może nie widzieć, ale pani... Czy pani wie, że pani...
- Że co ja?
- Nie, powiem to pani później. Teraz jeszcze nie.
- Dlaczego?
- Jeszcze nie. Ale później...
- Na pewno?
- Klara popatrzyła jej w oczy, jeszcze raz próba, aby przeniknąć.
- Chyba na pewno [s. 153].

To gra czytelna nie tylko dla tego, kto kiedyś brał udział w podobnej. Ich rozmowa to niemal flirt, przynajmniej dla Klary, która waży każde słowo, rozpoczyna pytania, których nie kończy, zaskakując się stresuje. Prawie zdradza już Julii, kim dla niej jest i co znaczyło ich spotkanie, ale w ostatniej chwili waha się: jeszcze nie czas. Boniecka zauważa, że ta aura niedopowiedzenia symbolizuje upadek porozumienia między nimi i że zamyka drogę do tej „wspólności”, ja natomiast uważam przeciwnie: myślę, że to niedopowiedzenie na nowo rozpoczyna grę, przenosi ją w inny wymiar. Dla Klary gra między nimi jest procesem, który musi być odnawiany, wciąż podejmowany na nowo, a tym samym – niezakończony.

Nie ma zgody co do tego, kim jest dla Klary Julia. Niektóre interpretacje powieści były dość dosłowne: fascynację między kobietami stawiano na pierwszym miejscu, a całą historię odczytywano jako opowieść o niezwyklej, bliskiej przyjaźni. Zdaniem Jerzego Kwiatkowskiego

Głównym problemem egzystencjalnym *Przygody* jest dążenie do przełamania principium individuationis czy – mówiąc skromniej – do przełamania granic ludzkiej „osobności”: bądź na drodze – ukazanej z wielką delikatnością – głębokiej duchowej przyjaźni między dwiema kobietami, bądź poprzez – stanowiącą przyjaźni tej sublimację – twórczość malarską. Niezwykły jest zwłaszcza ów motyw przyjaźni – z inną kobietą, dodatkowo przy tym podkreślający pewien mizoandryzm tej powieści: zjawisko nierzadkie w ówczesnej, gwałtownie feminizującej się literaturze¹⁹.

¹⁹ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 264.

Julia jest też przedstawiana jako ktoś, kto obudził Klarę ponownie do życia. Czterdziestoletnia bohaterka czuje się bowiem stara i znudzona, a przyjaźń z młodszą kobietą otwiera przed nią nowe możliwości, przede wszystkim zaś otwiera ją samą na bliskość z innym człowiekiem. Ponadto Julia stanowi dla Klary impuls artystyczny, bodziec, który wyrwa ją z letargu, twórczego zastoju. Na nowo budzi w niej chęć tworzenia, pomysły same napływają do głowy, kolory same składają się w nowe kompozycje. „Stopniowo Klara otwiera się i przebudza do życia. Pragnie nadać swej pracy nowy kształt, chce tworzyć dla Julii, obdarować ją oceanem barw i wrażeń artystycznych” – pisze Chudoba²⁰. Właściwie Julia staje się Muzą, która wyzwala artystycznego ducha Klary. Klara nie tylko korzysta z tego natchnienia, ale chce Julię włączyć do swojej sztuki, razem z nią pracować i analizować efekty tego działania w poczuciu pełnej wspólnoty, również artystycznej (zostaje wprost sformułowana propozycja „wspólnoty artystycznej”).

Zwraca się także uwagę na to, że Julia pełni jednocześnie rolę matki i córki Klary. „Nie mam dziecka, tylko ją” – myśli Klara o Julii, chcąc się nią opiekować i pokazać jej nowy, lepszy świat, którego centrum stanowi sztuka i który stoi w opozycji do znanej młodej kobiecie codzienności: opiekowanie się depresyjną teściową i jej niewidomą córką. Z drugiej strony, jak zauważa Agata Araszkiewicz, przestrzeń powieści zostaje zorganizowana wokół nieobecności matki, co zasygnalizowane jest już na samym początku. W ujęciu Araszkiewicz „związek Julii i Klary jest odtworzeniem przedjęzykowej relacji łączącej matkę i córkę, której zrozumienie pociąga za sobą erupcję kobiecej twórczości”²¹. Araszkiewicz pisze: „przyjaźń ta wyznacza tekstualną przestrzeń matczyną, miejsce, które umożliwia kobiecie odnalezienie twórczej pozycji poza tym, co symboliczne, poza alienacją wpisaną w symboliczny porządek naszej kultury”²². Gdy Klara czuwa przy ciele pani Prozorowej, przypomina sobie czuwanie nad ciałem swojej matki. Szukanie bliskości u Julii może odpowiadać poszukiwaniu utraconej więzi z matką. Zresztą Klara, która zna dobrze Freuda czy Junga, sama próbuje odnaleźć powiązania między ważnymi w jej biografii postaciami. Kluczowy jest tu sen po pogrzebie Zygmunta, w którym Klara pożąda śmierci, by dołączyć do brata i matki, bo nie chce zostać sama. Matka słowami Julii mówi Klarze, że nie może poradzić nic na jej samotność i odmawia jej bliskości. Po przebudzeniu Klara sama łą-

²⁰ E. Chudoba, *Literatura i homoseksualność*, s. 203.

²¹ D. Wachna, *Sposoby widzenia sztuki*, s. 550.

²² A. Araszkiewicz, *Dotknięcie ciała. Literacka strategia Anieli Gruszeckiej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 127. Podają za: D. Wachna, *Sposoby widzenia sztuki*, s. 550.

czy Julię z figurą matki. Tymczasem, jak pisze German Ritz, w pragnieniu śmierci z reguły sublimuje się homoseksualne pożądanie²³.

Przede wszystkim jednak należy czytać Julię jako obiekt pożądania Klary. Wydaje się, że to interpretacja niebezpieczna – skoro wielu badaczy pomija ją milczeniem albo zdawkowym wspomnieniem, a z drugiej strony – za prosta i za mało szlachetna: „Psychologizm tej powieści nie polega [...] – co sugerowało wielu krytyków – na zgłębieniu psychiki postaci po to, by odkryć w niej tłumione instynkty erotyczne, realizujące się w miłości «platonicznej»: mieści się w sferze psychologii poznania i związanej z nią psychologii twórczości” – sądzi Barbara Sienkiewicz²⁴.

Nowatorstwo utworu Gruszeckiej polega na tym, że to kobieta, a nie mężczyzna, budzi bohaterkę do życia. Powieści nie można jednak nazwać lesbijską. Tytułowa „przygoda w nieznanym kraju” nie jest wyprawą w lesbianizm, ale we własne wnętrze. Podróż kobiety okazuje się procesem dojrzewania, poznawaniem sztuki akceptowania ludzi takimi, jakimi są, oraz uczeniem się przyjmowania swoich emocji. Ów nieznaną kraj to duchowe podniety, wrażenia i wzruszenia Klary, to świat, który, jak jej się wydawało, dla niej umarł – proponuje Ewa Chudoba²⁵.

Mnie jednak wydaje się, że tego rodzaju interpretacje, odzierające książkę z jej najważniejszego wątku fabularnego, znacznie zubażają jej wymowę. Cała konstrukcja powieści wyraźnie sytuuje Julię w pozycji obiektu pożądania Klary: to spotkanie z młodą kobietą stanowi załączek właściwej akcji, to o Julii Klara rozmyśla, rozmowy z nią po stokroć analizuje, a jej interakcje z innymi postaciami stanowią dopełnienie wątku relacji z tą kluczową. Kompozycja *Przygody...* wije się tak, by czytelnikowi, bez mówienia zbyt wiele, pokazać jak najwięcej. Klara sama zdaje sobie sprawę, że nie zachowuje się tak, jak zwykle. Podczas rozmowy na temat Julii nagle myśli: „ileż można było od niej się dowiedzieć – a ja nie miałam pojęcia!” [s. 219], zdradzając czytelnikom, że pragnie zdobyć jak najwięcej informacji o nowo poznanej kobiecie, zbliżyć do niej choćby przez innych ludzi. Innym razem, gdy Julia przebywa na wyjeździe, Klara planuje: „Można spytać kiedy wróci – tak naturalne pytanie! i zupełnie naturalnie usłyszy się

²³ G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 45. Podaję za: M. Boniecka, „Co to znaczy spotkać się...?”, s. 103.

²⁴ B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 136. Podaję za: E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, w: tejże, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003, s. 116.

²⁵ E. Chudoba, *Literatura i homoseksualność*, s. 204.

coś o tym miejscu pod Sandomierzem, o tych ludziach” [s. 220]. Niezwykle przyciąganie, które Klara czuje do pani Bielskiej, pytania o adres, próba spotkania jej przypadkiem, ta nienaturalna ciekawość i przede wszystkim staranne próby zachowania pozorów normalności, podpowiadają czytelnikom, że sama bohaterka ma intuicję nienormalności swoich emocji i działań. Czy to wszystko nie przypomina nam gier Colette z *Charlotte w Czystym, nieczystym*?

Istotne znaczenie ma wzmiankowana wyżej figura „wspólnoty artystycznej”. Odsyła ona do wątków platońskich, będących istotnym elementem ukrytego kodu queerowego: podkreślanie duchowości relacji homoseksualnej, czy to by zdevaluować jej cielesny wymiar, czy odciągnąć od niego uwagę. Metafora „wspólnoty artystycznej” stanowi też przeciwwagę dla sposobu przedstawiania lesbijki jako osoby szczególnie lubieżnej, popularnego do XIX wieku²⁶. Nowa wizja kobiety – emocjonalnej i asekualnej, dała początek licznym obrazom quasi-erotycznych żeńskich przyjaźni. Kluczowym punktem odniesienia był dla nich oczywiście heteronormatywny związek kobiety i mężczyzny, w którym, ponieważ kobietę uznawano za słabszą i gorszą, mogła ona występować wyłącznie jako osoba podległa i określać się jedynie w opozycji wobec mężczyzny (kobieta była Innym mężczyzny). W związku dwóch kobiet jest inaczej, bo jawi się on jako partnerski. Pierwotną, głęboką i dojrzałą więzią jest więź łącząca kobiety, pisze Adrienne Rich²⁷, przedstawiając relację lesbijską jako jedyną, w której nie ma podległości, a kobieta może być istotą samodzielną, o własnej tożsamości i przestać widzieć siebie jako Inną. Partnerka może być dla niej drogą do siebie. Czując szacunek do drugiej, kobieta uczy się szacunku wobec siebie samej; badając ciało drugiej, bada jednocześnie swoje. Odkrywając i akceptując kobiecość ukochanej, kobieta odkrywa i akceptuje kobiecość w ogóle – zatem i siebie jako kobietę. Poznaje ponadto kobiecość w jej własnej istocie, nie tylko w opozycji do osi, którą wyznaczała do tej pory męskość. Luce Irigaray zatytułuje jeden ze swoich najważniejszych tekstów *Speculum. De l'autre femme*, czyli: „Zwierciadło. O innej kobiecie”. Także ona widzi homoseksualne związki kobiet jako „wartość samoistną, ponieważ pozwalają one na utwierdzenie się kobiet we własnej podmiotowości”²⁸. Podróż, którą się odbywa z drugą kobietą, stanowi peregrynację w głąb siebie, a pokochanie

²⁶ Tamże, s. 33.

²⁷ A. Rich, *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska*, przeł. A. Grzybek, „Furia Pierwsza” 2000, nr 4/5.

²⁸ P. Dybel, *Pisanie kobiecie Irigaray, w: Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006, s. 318.

innej – pretekst do poznania własnej osoby. „Miłość lesbijska stanowi zaproszenie bohaterki do samej siebie” – pisze Inga Iwasiów o prozie Virginii Woolf. – „«[T]a druga» to nie ktoś obcy (jak mężczyźni), lecz dramatyczne wcielenie «ja», zwierciadlane, bliźniacze, zamieszkujące podświadomość”²⁹. Umberto Eco odnotowuje, że patrząc w lustro, widzimy siebie samego jako obcego, zatem spojrzenie w zwierciadło jest opowieścią „o sobie samym jako innym” (by powtórzyć za Paulem Ricoeuurem³⁰). Spojrzenie na inną kobietę i odkrycie w niej zwierciadła – odnalezienie w niej swojego odbicia – byłoby zatem opowieścią o innej jako sobie samej.

Klara sama, w niedwuznacznych słowach, zastanawia się, czy jej znajomość z Julią to tylko „lubienie”. Po tym, gdy Julia odrzuca jej propozycje „wspólnoty artystycznej”, Klara czuje ogromny, niewyjaśniony ból i właśnie poszukiwanie jego źródeł naprowadza ją na dziwną myśl:

„A jeżeli” pomyślało cudzo w Klarze „to moje odnoszenie się do niej ma w sobie coś nienormalnego, coś erotycznego?” Jakby piorun w nią uderzył: to wydało się tak potworne, że wszystko stanęło sparaliżowane. Przeknęła suchym gardłem. „Ach Boże, przecież to niemożliwe, niemożliwe!” broniło się coś rozpaczliwie wśród huku w głowie. „Dlaczego?” odpowiadał surowy obserwator wewnętrzny, sam jeszcze skamieniały od wstrząsu, ale na włos nieustępujący przed lękiem czy grozą. [...] „O ile to jest, to zapewne właśnie tak wygląda” – rozumował obserwator, ale dodał dla obiektywności: „Z początku”. Bo splątane wspomnienia jakichś lektur w tym przedmiocie zupełnie na razie do tego nie pasowały. „Ależ ja nigdy!... ależ mnie nigdy nic takiego przez myśl!...” wołała obrona. „Anormalność nieraz długo może się nie objawiać”. Miała wrażenie, że wariat skrada się, aby ją chwycić za gardło. „Ale ja nie jestem nienormalna!” krzyknęło jej w głowie, jak o ratunek. „Właśnie to trzeba zanalizować” [s. 229–230].

Ten cytat stanowi wręcz doskonały obraz czegoś, co dziś byśmy nazwali zinternalizowaną homofobią. Klara, ta Klara, znająca Freuda i Junga, z otwartym, analitycznym, chłodnym umysłem – na myśl o homoerotycznych skłonnościach jest zdjeta przerażeniem. Myśl o pożądaniu seksualnym wobec Julii wydaje się tym bardziej „perwersyjna”, że pojawia się u czterdziestoletniej wdowy. Klara, patrząc na zakochanych sztubacko Zygmunta i Stanisława, krytykuje ich zachowanie, uważa za erotomanów; w jej życiu seksualność jest od dawna nieobecna. To na poziomie Klary, a z perspektywy

²⁹ I. Iwasiów, *Kobiety na krawędzi dyskursu emancypacyjnego* – Monika Mostowik, Grażyna Plebanek, Anna Piwkowska, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 76.

³⁰ U. Eco, *O zwierciadłach*, w: tegoż, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje: znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2012, s. 75.

Gruszeckiej? Kraskowska widzi głębsze znaczenie w tej próbie wypowiedzenia czytelnikowi pomysłu interpretacyjnego. Klara wmawia sobie (dla własnego bezpieczeństwa i spokoju), że relacja z Julią nie jest podszyta niczym „niezdrowym i nienormalnym”, ale to wycofanie się możemy rozpatrywać tylko jako deklarację bohaterki – która mówi w swoim imieniu, sama siebie ocenia – niż punkt widzenia wszechwiedzącego narratora czy autorki³¹.

Wróćmy zatem do Virginii Woolf. Kraskowska sięga do *Własnego pokoju*, w którym Woolf odnosi się do kwestii seksualności kobieco-kobiecej w literaturze. Angielka opowiada o powieści Mary Carmichael – „interesującym dla nas zbiegiem okoliczności” (jak to ujmuje Kraskowska) zatytułowanej *Life's Adventure* (*Przygoda życia*)³²:

przewróciłam stronę i przeczytałam... Przepraszam za to nagłe zamilknięcie. Czy na sali są mężczyźni? [...] Na pewno jesteśmy w czysto kobiecym gronie? Jeśli tak, to powiem, że następne zdanie, jakie przeczytałam, brzmiało: „Chloe lubiła Oliwię...”. Proszę nie podskakiwać. Proszę się nie rumienić. Między sobą możemy sobie powiedzieć, że takie rzeczy też się zdarzają. Kobietom zdarza się lubić inne kobiety.

„Chloe lubiła Oliwię” – przeczytałam. I nagle zdałam sobie sprawę, jakie to niezwykle. Chyba po raz pierwszy w historii literatury Chloe lubiła Oliwię³³.

„Powieść Gruszeckiej mówi między innymi o tym, że Klara lubiła Julię”, żartuje Kraskowska³⁴. A gdyby spróbować odnaleźć w tej książce elementy kodu homoseksualnego? Pierwszy z nich to z pewnością fakt, że Klara jest artystką i za pośrednictwem sztuki odbiera rzeczywistość. Jak przystało na malarzkę, postrzega otoczenie w postaci barwnych plam i promieni słonecznych, co czyni z niej osobę, która „widzi więcej”. Jej niemal synestezyjny sposób postrzegania odpowiada tej „niezwykłej wrażliwości”, przy tym jednak Klara zachowuje pełną zdolność oceny świata, cechuje się wręcz ponadnormalnym rozsądkiem, chłodnym osądem i skłonnością do analizy. Te atrybuty również mogą być elementem ukrytego kodu, ponieważ pozwalają Klarze na dystansowanie się wobec własnych skłonności i wzmożoną samokontrolę. Istotne wydają się też częste wzmianki o psychoanalizie – w tekstach o niej zaczytuje się Klara, co może sugerować czytelnikowi, by i on sięgnął po to narzędzie (skuteczniej, niż Klara!) przy odczytywaniu powieści.

Są i inne wskazówki. Chudoba i Boniecka zwracają uwagę na to, że malarstwo Klary stanowi obszar sublimacji, „za którym ukrywa się homo-

³¹ E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, s. 107.

³² Tamże.

³³ V. Woolf, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 2002, s. 102.

³⁴ E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, s. 107.

seksualne pożądanie i marzenie idealnego współobcowania z Innym”³⁵. Metafora wspólnoty artystycznej pseudonimuje współżycie erotyczne. Boniecka zauważa ponadto, że w powieści to ruch i kształt noszą znamiona erotyczne. Erotyczne opisy towarzyszą obserwacjom Klary: wodzi wzrokiem po opalonym karku śpiącej Doli, który uznaje za seksualny wabik [s. 42], z seksualnością mogą nam się kojarzyć „lekkie i płynne” ruchy Julii w salonie Godziemby-Nowickiej, kiedy ją Klara widzi pierwszy raz. To znamienne o tyle, że właśnie ruch i kształt pozostają kompletnie nieobecne w kompozycjach malarskich Klary. Geometryczne projekty innego artysty budzą jej niechęć, a jedyny budulec jej własnych wizji artystycznych stanowią kolory, które Boniecka interpretuje kluczem erotycznym. Jej zdaniem każda malarska kompozycja Klary jest adresowana do Julii, nie tylko nią inspirowana: „szkice Klary stają się swoistą próbą «wyznania» uczuć, osobliwym kodem, językiem pożądania”³⁶.

Znamienne wydaje się także, że gdy nie widzą się z Julią, bo tej drugiej brak czasu, Klara zaczyna podejrzewać, że może Bielska jest w ciąży i ta myśl przesywa ją paraliżującym wstrętem i strachem jednocześnie:

Nastało w niej tak głuche milczenie, że w ogóle przestała pamiętać, że rozmawia, że trzeba słuchać, mówić. Jakieś zapadnięcie w głąsę dziania się życia: jedzenia, trawienia, rodzenia; funkcjonowania tkanek, dyszenia ich, wchłaniania i wydzielania; jakiegoś ruszania się, zawijania i odwijania morskich, galareto-watych tworów: pączkowania, wysuwającego macki i wciągania się z powrotem (akwarium w Neapolu, a potem na targu rybnym, popłatane mątwy z wylągającymi oczyma i wnętrznościami). Morskie zielone mrok-światło trzymało się tego błonowatego rojowiska z natręctwem, które wymuszało wstręt (w zasadzie to nie było wstrętne), i dawało wszystkiemu barwę głuchego musu, fatalizmu, który owłada przy patrzeniu na bytowanie niższych zwierząt. Z którymi we wszystkim podstawowym jedność stanowią wyższe – i jedność człowiek [s. 223].

Ewa Kraskowska zauważa, że opis myśli o domniemanej ciąży Julii nosi ślad traumy³⁷ – warto przypomnieć, że Klara i jej świętej pamięci mąż Janek nie doczekali się potomstwa, nie dowiadujemy się jednak, z jakiego powodu. Już wcześniej Klara mimowolnie sygnalizuje niechęć do dzieci. Boniecka sądzi, że wizja ciąży Julii kojarzy się malarce z ubez własnowolnieniem, niemożnością samorealizacji i przede wszystkim stanowi przeszkodę w dołączeniu młodej kobiety do „wspólnoty artystycznej”³⁸. Bezdzielnosc Klary może mieć

³⁵ M. Boniecka, *„Co to znaczy spotkać się...?”*, s. 89.

³⁶ Tamże, s. 92.

³⁷ E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, s. 109.

³⁸ M. Boniecka, *„Co to znaczy spotkać się...?”*, s. 98.

też inne znaczenie – bohaterka wydaje się negatywnie nastawiona do seksu, widać to na podstawie jej reakcji podczas rozmów z braćmi na temat ich życia erotycznego. Gdy na przykład Stanisław oznajmia, że „z Basią nic nie wyjdzie”, bo ona jest niezdolna do seksualnego współżycia, Klara wydaje się oburzona: nie na tym przecież polega miłość! Najpierw sądziła, że może Basia jest chora, a brat chce uciec przed obowiązkami i opieką. Deklaruje: „Ja bym nigdy...” [s. 368]. Mimowolnie myśli o Julii. Gdy się więc okazuje, że chodzi „tylko” o seks, pyta go cierpko: „Czy to się grało całe na tej jednej strunie?” [s. 369]. Wypowiada też słowa, które w pewnym sensie podsumowują jej relację z Julią: „oczywiście, w pewnym okresie związek seksualny może być czymś najsilniejszym, ale jak długo, jeśli idzie o tę samą osobę? Minie ta porcja lat – i wszystko zmienia się w najlepszym razie w przyjaźń, w życie...” [s. 369–370]. Gdy czytamy cytowany wcześniej „morski” fragment, dysponując tą wiedzą, możemy w nim dostrzec przejawy niechęci wobec fizjologicznych aspektów współżycia i głębokiego obrzydzenia Klary na myśl o tym, że warunkiem potencjalnej ciąży czystej, ukochanej Julii był akt seksualny.

Wiele słów Klary brzmi dwuznacznie i skłania do interpretacji zgodnie z regułami kodu homoerotycznego. Wspomina męża, zastanawiając się, czy gdyby żył, dalej by do siebie pasowali [s. 45]. Ocenia swój charakter jako łączący cechy męskie i kobiece, stwierdza, że można jej – i innym – przylepić jakąkolwiek etykietę, bo nie dba o etykietę, lecz człowieka pod spodem: „to mężczyzna, to kobieta, ten taki, ten owaki – a pod tym pozostaje, jak było, żywe stworzenie, i nie wiadomo, tak samo jak przedtem, jaki ma charakter, jakie komplikacje i możliwości” [s. 11]. Możemy więc zaryzykować założenie, że współcześnie rozumiany antyesencjalizm płciowy oraz towarzysząca mu niezgoda na dualizm i binarność w definiowaniu płci byłyby bliskie Klarze. Motyw Androgyne to też element kodu, którym szyfrowano w literaturze i sztuce wątki nieheteroseksualne: rozdzielność płci nie jest oczywista, gdy ma się cechy ich obu, więc i płeć partnera przestaje mieć znaczenie. Klara pyta:

Czy wszystko musi być w ramce, z nalepioną etykietą, za włosy przyciągnięte, siłą wgniecione, żeby się dało zmieścić, wtłoczyć w rubrykę? Jak ci, co muszą najpierw wiedzieć, jak się kwiat nazywa, żeby zobaczyć jego kolor i kształt?

Nie! niech kwitnie, skoro zakwitło, nic nie psuć! Nie majstrować koło życia: – żyć! Nie bać się czuć ani widzieć, nie bać się pogroźek o zło [s. 241–242].

Ciekawe, że Julia wydaje się co najmniej świadoma fascynacji Klary. Na początku gra z nią trochę nieintencjonalnie, lecz później z premedytacją „daje jej kosza”. Zdaje się rozumieć, czym ma być „współżycie artystyczne”

i wielokrotnie powtarza, że nie mogą zbliżyć się w ten sposób. Próbuje odsunąć się od Klary, dystansując się wobec jej wyznań. Kiedy malarka dzieli się spostrzeżeniem, że wtedy na plantach miała wrażenie, jakby Bielska nie należała do świata zewnętrznego, tylko jej wewnętrznego i przyznaje, że nie mogła i nadal nie może tego pojąć, Julia odpowiada chłodno: „Wszyscy miewamy takie niezrozumiałe chwile” [s. 193]. Po kolejnym odrzuceniu propozycji „współżycia artystycznego” Klara przechodzi wszystkie etapy żałoby: rozgoryczenie, niezrozumienie, wściekłość, w końcu zrozumienie. Oczywiście jest, że jej sztuka uosabia ją samą, a odmowa artystycznej wspólnoty to odrzucenie Klary jako takiej.

W końcu Klara przyjmuje propozycję spędzania wspólnie czasu w wersji zaoferowanej przez Julię: razem opiekują się teściową i córką młodszej kobiety. Artystkę przeraża ilość obowiązków, sugeruje odpoczynek, wyrwanie się z codziennego kieratu. „Z panią na spacer?” – pyta żartem Julia [s. 323]. Odczytuję to jako dowód, że Julia istotnie zdaje sobie sprawę z fascynacji Klary i jej co prawda nie podziela, ale traktuje wdowę z sympatią i pobłażaniem, nie decydując się na bolesne odrzucenie czy zerwanie kontaktów. Klara godzi się na taką formę bycia razem, jaką Julia jest w stanie jej zaoferować. Sztuka schodzi na drugi plan, priorytetem pozostaje utrzymanie relacji za wszelką cenę.

Co lub kto jest zatem tytułowym „nieznanym krajem”? Barbara Sienkiewicz sugeruje, że to sztuka, do której Julia na nowo otwiera Klarze dostęp. Kraskowska zauważa jednak, że ta interpretacja budzi wątpliwości – w końcu sztuka to obszar, po którym Klara porusza się zupełnie swobodnie przez cały czas³⁹. Dla Agaty Araszkiewicz nieznanym krajem jest teren pierwotnej relacji macierzyńsko-córkowskiej⁴⁰. Zdaniem Dagmary Wachny „nieznanym krajem dla kobiety może być tylko inna kobieta”⁴¹. Dla Marzeny Bonieckiej i Ewy Chudoby nieznanym krajem to świat pożądania, bliskości, wzruszeń, otwarcia na drugiego człowieka – to, co Klara we własnym odczuciu już straciła, a odzyskała dzięki Julii⁴². Większość tych badaczek zauważa też jednak – a najszerzej rozwija tę koncepcję Kraskowska – że nieznanym krajem jest dla siebie tak naprawdę sama Klara. Choć przez całą powieść jak refren powraca motyw podróży do Włoch, bohaterka nigdy nie wyjeżdża,

³⁹ E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, s. 117.

⁴⁰ A. Araszkiewicz, *Dotknięcie ciała*. Podaje za: E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, s. 117.

⁴¹ D. Wachna, *Sposoby widzenia sztuki*, s. 554.

⁴² M. Boniecka, „*Co to znaczy spotkać się...?*”, s. 75; E. Chudoba, dz. cyt., s. 205.

ale i tak uczestniczy w przygodzie. *Przygoda w nieznanym kraju* to zejście Klary w głąb siebie, wejście ze sobą w nową relację i odkrycie samej siebie. Jako taka powieść stanowi rodzaj międzywojennej *Entwicklungsroman*⁴³. Gruszecka jest podwójnie nowatorska: dlatego, że ukazuje w takiej powieści kobietę (Kraskowska) i dlatego, że to relacja z inną kobietą staje się dla niej twórczym i emocjonalnym bodźcem (Chudoba).

Klara ze swoją wizją „wspólnoty artystycznej” obiecuje sobie po przyjaźni z Julią „jakiś siostrzany związek dusz, wspólną przygodę w świecie sztuki, w którym będzie przewodnikiem i nauczycielem, a Julia – chłonną wszystko w uniesieniu uczennicą”⁴⁴, tym samym od początku stawiając młodszą kobietę w konkretnej pozycji, każąc jej odgrywać rolę, którą sobie dla niej wymarzyła. Traktuje ją więc przedmiotowo. Julia to lustro, w którym Klara widzi swoje odbicie, ta relacja jest dla niej „przetworzoną i bardziej tylko skomplikowaną relacją z samą sobą”⁴⁵. Julia jest Klarze potrzebna, żeby Klara mogła tworzyć, żeby miała kogoś bliskiego, żeby skończyła się jej samotność. Kraskowska zauważa, że Julia przybiera różne postaci w zależności od tego, jak w danym momencie Klara chce ją widzieć:

Julia, która tak ważną rolę spełnia w rozładowaniu depresji bohaterki, w całej powieści właściwie ani razu nie jest sobą, a jedynie substytutem, Personą, którą w danym momencie chce w niej widzieć Klara: Matką, Córką-Adeptką, Siostrą-Powiernicą, albo Tą Inną, która jest Nie-Mną.

Klara z największym trudem przyjmuje do wiadomości fakt, że Julia ma jakieś własne życie i własne sprawy⁴⁶.

W powieści możemy zaobserwować przejście od relacji uprzedmiotawiających do upodmiotowienia obu kobiet. Gdy Klara chce się do Julii zbliżyć, interpretuje jej postać jako tajemniczą, oddaloną, nieprzeniknioną, a ich rozmowy traktuje jak rodzaj gry. Gdy chce wprowadzić Julię do swojego świata sztuki, łapie ją za słówka, mówi, że Julia ma naturalny talent, za którym powinna podążyć. Gdy tłumi w sobie myśl o homoseksualnym pożądaniu i sądzi, że Julia jest dla niej jak matka bądź córka – zaczyna wtrącać się w jej życie, opiekować się nią. W końcu następuje zrozumienie: Klara musi się nauczyć akceptować Julię taką, jaka ona jest, akceptować jej odmienne wybory, inne cele w życiu, jej odrębność. To proste, zdawałoby się, odkrycie, dla

⁴³ E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, s. 106.

⁴⁴ Tamże, s. 105.

⁴⁵ D. Wachna, *Sposoby widzenia sztuki*, s. 552.

⁴⁶ E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, s. 108.

Klary ma rangę epifanii. Pierwszy raz widzi w Julii Julię, a nie swoje odbicie. „Personalistyczne uszanowanie Innego” – mówi Kraskowska⁴⁷. Olśnienie wyzwala Klarę ze skorupy egocentryzmu i przynosi to, czego artystka pożądała od początku: uwalnia twórczą euforię, odblokowuje stłumione pokłady emocjonalności i kreatywności⁴⁸.

Zatem przygoda z Julią odkrywa Klarze samą Klarę i na nowo ustala jej relacje z innymi oraz z całym światem. Bohaterka odnajduje w nim swoje miejsce. Chce żyć według nowych zasad. Przypieczętowaniem tego jest scena, w której wyciąga z szuflady stare prace i zaczyna je porządkować, znajdując przy tym szkic przedstawiający Narcyza. Dagmara Wachna zauważa, że

Klara ze swoim poczuciem odrębności i wykluczenia ze świata, potęgowanym jeszcze przed niedostosowanie społeczne, jest idealnym przykładem narcystycznego zafiksowania na własnym wnętrzu, które staje się dominującym elementem w procesie postrzegania rzeczywistości, filtrem nakładanym przez obserwatora skoncentrowanego na samopoznaniu⁴⁹.

Narcyz symbolizuje ją samą – introwertyczną, skupioną na sobie i własnej sztuce, wymagającą od innych, by dostosowali się do jej wyobrażeń.

Powyciągała szuflady, swoje poprzednie prace [...] Każde [dzieło – dop. J.G.] podawało się jej jak lustro, to samo odbijające [podkr. – J.G.]. Wyciągnięta do świata ręka dotykała tylko swego odbicia, swojej projekcji. Jak złapana w milczące zwierciadła ze wszystkich stron, stała Klara wobec tych swoich prac. [...] Wyjść, widzieć, słyszeć: ludzi, auta, konie, psy; czuć mróz, wiatr, co bądź. Skapać się w rzeczywistym, obcym życiu, aby przeszło to urzeczenie [s. 275].

Klara rozumiała wreszcie, na czym polegał jej błąd i doznała olśnienia: wyjść poza siebie i swoje oczekiwania wobec świata, widzieć, słyszeć, odkrywać rzeczywistość! Gdy Julia mówi, że jej wystarczy „pół szklanki” z „morza”, że życie trzeba „brać, jak jest” – Klara w końcu rozumie, że taka forma bycia razem, jaką Julia jej oferuje, to wszystko, co bohaterka może przyjąć lub odrzucić. Przypomina sobie własne słowa: „«Nie majstrować koło życia, tylko je brać jak jest» – przecież to to samo. «Tylko że u mnie to się tyczyło nieodrzućcia podniety, a u niej – ciężaru»” [s. 347]. Klara była gotowa „nie odrzucać podniety” i, po bitwie z samą sobą, zdecydowała się za wszelką cenę kontynuować znajomość z Julią – nawet gdyby młoda kobieta miała się wystraszyć i wycofać. Ta decyzja wiele ją kosztuje, tym trudniej jej

⁴⁷ Tamże, s. 109.

⁴⁸ Tamże, s. 105.

⁴⁹ D. Wachna, *Sposoby widzenia sztuki Sposoby widzenia sztuki*, s. 551–552.

potem zaakceptować powody, dla których Julia odmawia. Zrozumienie tych przesłanek jest największym osiągnięciem w dojrzewaniu postaci Klary. Dla Kraskowskiej zamykająca klamrę kompozycyjną scena rozmowy siostry ze Stanisławem o jego partnerce Basi stanowi potwierdzenie tego nowo poczynionego odkrycia: „najpierw oburza się na [...] uzależnienie bliskości między dwojgiem ludzi od spraw seksu, ale w końcu – i jest to pierwsze zwycięstwo jej uzdrowionej psychiki – przystaje na to, że brat może mieć w tej kwestii własny punkt widzenia”⁵⁰. Również uważam, że ta scena potwierdza przemianę bohaterki, ale interpretuję ją nieco inaczej – moim zdaniem Klara czyni tu postać Basi ekwiwalentem Julii. Niezdolność partnerki brata do współżycia jest analogiczna wobec „niezdolności” Julii, by wstąpić we „współżycie artystyczne”. Klara jednak rozumie wreszcie, że musi zaakceptować Julię taką, jaką jest. W końcu bohaterce udaje się „przewyciężyć traktowanie jej jako «przedmiotu dającego doznanie» i ujrzeć ją jako istnienie, z którym można współ-czuć”⁵¹.

Boniecka proponuje jeszcze jedną interesującą interpretację. Jej zdaniem, „tak szybkie uleczenie” Klary wydaje się nieprawdopodobne i nie wierzy w to, że Klara rzeczywiście godzi się ze „stratą” Julii. Badaczka zauważa, że po odmowie Bielskiej Klara na nowo wpada w odrętwienie, a nawet depresję. Zastanawia się nad końcową refleksją malarki:

„To jest moje spotkanie z Julią” pomyślała. Zobaczyła to pod nowym kątem i jasno, jak dotąd jeszcze nigdy: swoje przywiązanie do Julii.

Ani pokrewieństwo, ani płeć. Jedyna, zasadnicza tęsknota widzenia u niej refleksu swojej sztuki. I jeszcze nie to, jeszcze dalej poza to: pomóc jej, ratować ją. Tam już odpadały wszystkie pobudki obietnic i nadziei. Ratować nie dla siebie, ratować choćby ona miała nie wyjść poza swoich, zostać w swojej niezredukowanej nigdy obcości. Dlatego, że wszystko poza mną istniejące nie ma, nie może czasem mieć bardziej dojmującego swoją niedosięgalnością przejawu, niż w postaci i w psychicznym życiu drugiego człowieka; szczególnie takiego, który z tych czy innych powodów wydaje się w posiadaniu nieznanego szyfru, umożliwiającego otrzymanie wiadomości z niedostępnego kraju cudzego życia i czucia.

Wielka ludzka tęsknota do bliźniego. Poprzez obsesje uczuciowe pulsujące krwią biologicznych musów, płci czy macierzyństwa, zaczyna przezierać, zaczyna się tworzyć i wreszcie wydobywa się i uwalnia z ich koła ludzkie wierne przywiązanie, nie potrzebujące do funkcjonowania podniety wewnętrznosci, które wydały młode, albo które wołają o rozkosz [s. 374].

⁵⁰ E. Kraskowska, *Sens „Przygody w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, s. 111.

⁵¹ Tamże, s. 125.

Boniecka pisze: „Gorącą potrzebę potwierdzenia własnej tożsamości zamieniła ona na ciche wyczekiwanie, bycie tuż obok, blisko, pod ręką”⁵². Dostrzega w tym monologu milczącą nadzieję Klary, że Julia kiedyś jednak zgodzi się wejść do jej świata. Dodam tylko, że to, czy Julia kiedyś dołączy do Klary, czy też nie, ma znaczenie drugorzędne. Ważne, że bohaterka podejmuje decyzję, by być przy Julii i dla Julii. Gdy Klara widzi „pod nowym kątem, jasno swoje przywiązanie do Julii”, dostrzega miłość, która nie potrzebuje wzajemności, by trwać, którą akceptuje niezależnie od jej kształtu („ani pokrewieństwo, ani płęć”) czy form, w jakich będzie się spełniać („nie potrzebujące podniety wnętrzości, wołających o rozkosz”).

Podsumowując, *Przygoda w nieznanym kraju* to pierwsza polska powieść saficka, o kobiecie zakochanej w innej kobiecie. Na tle epoki książka Gruszeckiej prezentuje się oryginalnie, obfitując w interesujące rozwiązania narracyjne. Godna uwagi jest jednak przede wszystkim jej warstwa psychologiczna i sposób, w jaki autorka traktuje homoerotyzm swojej bohaterki. Śledząc liczne monologi Klary i wsłuchując się w głos jej „wewnętrznego obserwatora” możemy odtworzyć jej refleksje na temat relacji z Julią. Kobieta zastanawia się, czy jej sympatia wobec młodszej znajomej ma charakter erotyczny, inicjalnie tłumi te myśli, a potem, co niemal rewolucyjne, sama krytykuje to wyparcie i w końcu decyduje się „brać życie, jakim jest”, pozwolić „kwitnąć temu, co zakwitło” i akceptuje możliwość własnej homoseksualności. Książka stanowi interesujący głos o/i nieheteronormatywności; choć mniej bezpośredni, niż choćby u Colette w *Czystych, nieczystych*, z pewnością dostosowany do realiów polskich i w ich kontekście nowatorski. Refleksja i postawa Gruszeckiej, zwłaszcza w rzeczywistości polskiej, milczącej o homoseksualności, kultury, jest zaskakująco otwarta i niemal przyjaźnie neutralna, co niebywałe w latach 30. XX wieku.

Bibliografia

- Alley Henry (2006), „Mrs. Dalloway” and Three of Its Contemporary Children, „Papers on Language and Literature”, Vol. 42, No. 4, s. 401–412.
- Araszkiewicz Agata (2000), *Dotknięcie ciała. Literacka strategia Anieli Gruszeckiej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Barrett Eileen, Cramer Patricia [red.] (1997), *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, New York: NYU Press, https://books.google.pl/books/about/Virginia_Woolf.html?id=JNQyMMwYVCwC&redir_esc=y&hl=pl [dostęp 12.06.2014].

⁵² M. Boniecka, „Co to znaczy spotkać się...?”, s. 106.

- Boniecka Marzena (2011), „Co to znaczy spotkać się...?”. *„Przygoda w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej w kontekście dialogicznej refleksji Martina Bubera* (praca magisterska), Uniwersytet Śląski w Katowicach, http://texterbooks.com/do/product/Co.to.znaczy.spotkac.sie.....Przygoda.w.nieznanym.kraju_Anieli.Gruszeckiej...w.kontekscie.dialogicznej.refleksji.Martina.Bubera.Marzena.Boniecka.9270 [dostęp 20.06.2014].
- Borkowska Grażyna, Czermińska Małgorzata, Philips Ursula (2000), *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Chudoba Ewa (2012), *Literatura i homoseksualność. Zarys problematyki genderowej w kanonicznych teksach literatury światowej i polskiej*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Davis L.C., *Elements of Latent Sexuality in “Mrs. Dalloway”*. *Representations of Female Sexuality in Modern and Postmodern Feminist Writing*, „Yahoo! Voices”, <http://voices.yahoo.com/elements-latent-sexuality-mrs-dalloway-6613148.html> [dostęp 20.05.2014].
- Dybel Paweł (2006), *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków: Universitas.
- Eco Umberto (2012), *Po drugiej stronie lustra i inne eseje: znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Filipiak Izabela (2004), *Poszukiwanie lustra. Rozmowa z Izabelą Filipiak o lesbijskach i literaturze lesbijskiej*, rozm. R. Kulpa i B. Warkocki, <http://kobiety-kobietom.com/prasa/art.php?art=738&nadtytul=Przeegl%B1d%20prasy%20LGBT&t=Poszukiwanie%20lustra.%20%20%20%20Rozmowa%20z%20Izabel%B1%20Filipiak%20o%20lesbijskach%20i%20literaturze%20lesbijskiej> [dostęp 15.06.2014].
- Gruszecka Aniela (1933), *Stare i nowe w powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny”, nr 132, s. 68–79.
- Gruszecka Aniela (1934), *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej*, „Przegląd Współczesny”, nr 141, 54–67.
- Gruszecka Aniela (1957), *Przygoda w nieznanym kraju*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Haffey Kate (2010), *Exquisite Moments and the Temporality of Kiss in “Mrs. Dalloway” and “The Hours”*, „Narrative”, Vol. 18, No. 2, s. 137–152.
- Iwasiów Inga (2008), *Kobiety na krawędzi dyskursu emancypacyjnego – Monika Mostowik, Grażyna Plebanek, Anna Piwkowska*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa: Elipsa, s. 61–80.
- Kraskowska Ewa (2003), *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lane R.E. (2002), *The Inscrutable “Mrs. Dalloway”*, „The Common Room: The Knox College Online Journal of Literary Criticism”, Vol. 5, No. 2, <http://departments.knox.edu/engdept/commonroom/Volume.Five/number.two/rlane/index.htm> [1.06.2014].
- Majewska Agata Z. (2011), *Między teorią a praktyką. O „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, w: *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. E. Graczyk i in., Kraków: Wydawnictwo Libron, s. 165–174.
- Nałkowska Zofia (1977), *Węże i róże*, Warszawa: Czytelnik.

- Piwiński Leon, „Przygoda w nieznanym kraju”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 15, s. 3.
- Rich Adrienne (2000), *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska*, przeł. A. Grzybek, „Furia Pierwsza”, nr 4/5, s. 91–127.
- Ritz German (1994), *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 24–48.
- Ritz German (2002), *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Schiff James (2004), *Rewriting Woolf's "Mrs. Dalloway": Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott, and Lanchester*, „Critique”, Vol. 45, No. 4, s. 363–382.
- Sienkiewicz Barbara (1992), *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Wydawnictwo Obserwator.
- Śmieja Wojciech (2010), *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej literaturze homoseksualnej*, Kraków: Universitas.
- Terentowicz-Fotyga Urszula (2006), *Semiotyka przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Wachna Dagmara (2001), *Sposoby widzenia sztuki w „Wężach i różach” Zofii Nałkowskiej oraz „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5.
- Woolf Virginia (2002), *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.

The Only Such Polish Novel of the 20th Century: On Aniela Gruszecka's *Przygoda w nieznanym kraju*

Abstract

The article proposes an interpretation of Aniela Gruszecka's *Przygoda w nieznanym kraju* [Adventure in an unknown country] of 1933 as the first Polish Sapphic novel. The author of the article draws attention to the poetics of the novel. It narrates the story of two women – their acquaintance, unrequited love, rejection and reconciliation, following Virginia Woolf's style: the main persona observes and analyses her developing feelings. This open and friendly reflection on non-heterosexuality is particularly interesting in the context of Polish culture, which is only today recovering the queerstory, until recently silent (even more so about female) homosexuality.

Keywords: interwar period, homosexual literature, Sapphic novel, lesbianism, Polish literature

Tomasz Tomasik

Instytut Filologii

Uniwersytet Pomorski w Słupsku

e-mail: tomasz.tomasik@upsl.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8778-0406

Seksualność księdza (przypadek Janusza Stanisława Pasierba)

Święty nie szuka skuteczności. Powoduje nim pożądanie i tylko
pożądanie: w tym przypomina człowieka erotycznego.

Georges Bataille, *Erotyzm*¹

Ambaras

W latach 60. XX wieku doszło w kulturze Zachodu do nałożenia się na siebie dwóch przełomowych wydarzeń: po pierwsze, za sprawą pokolenia młodych ludzi urodzonych i wychowanych już po wojnie dokonana się spektakularna i radykalna rewolucja obyczajowa z wszelkimi towarzyszącymi temu okolicznościami i konsekwencjami², po drugie – w roku 1962 rozpoczął się zwołany przez papieża Jana XXIII Sobór Watykański II, którego podstawowy, deklaracyjny cel wyrażał się w haśle *aggiornamento*, czyli uwspółcześnienie Kościoła katolickiego. Niewątpliwie koincydencja obu tych

¹ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 249.

² Zob. ciekawy numer miesięcznika „Więź” poświęconego tematowi „Rewolucja seksualna po czterdziestce” (2008 nr 7–8). Spośród licznych (i różniących się w ocenach) ankietowych wypowiedzi warto przytoczyć fragment opinii jezuita Jacka Prusaka: „Teologiczny bilans rewolucji seksualnej jest raczej negatywny. W jej «zdobyczach» widzi się zamach na chrześcijaństwo z jego normatywną wizją ludzkiej płciowości i przeznaczenia. Teologowie sądzą więc, że świat dzisiejszy powinien przewyciężyć wiele ograniczeń, które się wywodzą z różnych sił, jakie wywołały rewolucję seksualną, i z niej samej” [s. 30].

wydarzeń nie była przypadkowa³. Katolicyzm, po dziesięcioleciach anatem rzuconych na modernizującą się kulturę Zachodu, tracąc coraz bardziej pozycję dominującego autorytetu moralnego, zdając sobie sprawę ze swej instytucjonalnej, ale też duszpasterskiej anachroniczności, podjął dość śmiałą próbę otwarcia się na świecki i coraz bardziej zsekularyzowany świat. Nie szły za tym, oczywiście, jakieś zasadnicze zmiany doktrynalne, była to raczej korekta formy niż treści. Niemniej jednak w trakcie soborowych obrad uznano za obowiązujący postulat, aby najpierw badać *signa temporis*, a dopiero potem wyjaśniać je w świetle teologii. Dokumentem, który świadczył o tym zdecydowanym zwrocie katolicyzmu ku temu, co doczesne i ludzkie na sposób laicki była, ogłoszona w 1965 roku, Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*. Natrafiamy w niej na taką chociażby dyrektywę: „Należy zatem poznać i zrozumieć świat, w którym żyjemy, a także jego nieraz dramatyczne oczekiwania, dążenia i właściwości”⁴. Tyle że – jak pisał Boy-Żeleński – „Z tym największy jest ambarras, / Żeby dwoje chciało naraz”⁵. Świecki świat, podlegający coraz bardziej radykalnym przemianom społecznym i obyczajowym, ideologicznie zorientowany na „lewo”, nie bardzo już miał ochotę na podporządkowywanie się autorytetowi Kościoła katolickiego, który pomimo pojednawczych intencji, nie zrezygnował z prawa do krytycznych ocen moralnych tych przemian.

Polem zasadniczej kontrowersji okazał się przede wszystkim stosunek do seksualności. Geneza tego sporu sięga zresztą samych początków chrześcijaństwa. Nowa religia odrzuciła zdecydowanie greckiego *erosa*, czyli miłość zmysłową, kierującą się instynktem, polegającą na pożądaniu piękna i niekiedy – przynajmniej u Platona – opartą na relacji homoerotycznej. Słowo *eros* nie pojawia się w Nowym Testamencie ani razu. Chrześcijańscy moraliści doszukiwali się w miłości „pogańskiej” źródła moralnej rozwiązłości (łac. *luxuria*), uważali, że sieje zamęt w duchowym wymiarze życia ludzkiego, i w konsekwencji uznali, iż musi zostać poddana kontroli⁶. Wędzidłem kielznającym

³ Zapewne nieprzypadkowo Antoni Czubiński w *Historii powszechnej XX wieku* po rozdziale *Revolucja obyczajowa i bunt studentów* umieszcza rozdział *II Sobór Watykański (Vaticanum II)* [zob. A. Czubiński, *Historia powszechna XX wieku*, Poznań 2003, s. 593–600].

⁴ *Sobór watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, red. naukowa J. Grobicki, E. Florowski, wyd. 3, Poznań b.r.w., s. 539.

⁵ T. Boy-Żeleński, *Słówka*, Kraków 1973, s. 23.

⁶ Koncepcję chrześcijańskiej miłości przypomniał i „odświeżył” papież Benedykt XVI w ogłoszonej w 2005 roku encyklice *Deus caritas est*. Można w niej rozpoznać dwa podstawowe gesty interpretacyjne: po pierwsze – wyłożona została różnica między greckim *erosem* („określenie miłości «ziemskiej»”) a chrześcijańską *agape* („wyrażenie oznaczające miłość opartą na wierze i przez nią kształtowaną”), po drugie – przekonuje papież, że „[w] rzeczywistości *eros* i *agape*

erosa miała się stać cnota *castitas*, czyli czystość, rozumiana jako dyscyplinowanie pożądliwości seksualnej. Chrześcijaństwo wprowadziło i upowszechniło inny typ miłości – *agape* (w wersji łacińskiej *caritas*), czyli miłość duchową, zrodzoną z religii, pochodzącą od rozumu i polegającą nie na pożądaniu, tylko na ofiarności. *Eros* zdyscyplinowany, podporządkowany cnocie *castitas*, mógł się realizować tylko na dwa sposoby: albo w monogamicznym, heteroseksualnym, nastawionym na prokreację małżeństwie, albo w – zresztą cenionych znacznie wyżej – dziewictwie i celibacie, czyli bezżenności i zupełnej wstrzemięźliwości seksualnej.

Rewolucja obyczajowa lat 60. oznaczała wyzwolenie *erosa* z okowów surowej chrześcijańskiej moralności. Upowszechniona w tym czasie pigułka antykoncepcyjna umożliwiła praktyczną realizację hasła *free love*. Seksualność, oswobodzona od wymogu prokreacji, seksualność – jak to określa Anthony Giddens – plastyczna, stała się w czasach ponowoczesnych ważnym aspektem tożsamości jednostki⁷. Życiową samorealizację zaczęto coraz bardziej uzależniać od seksualnego spełnienia. Swój normatywny charakter straciła w znacznej mierze zarówno monogamiczność, jak i heteroseksualność.

Sublimacja

Przemiany kulturowe i obyczajowe doprowadziły do dewaluacji takich, nobilitowanych przez moralistykę katolicką postaw, jak dziewictwo i czystość. „Czy celibat to perwersja?” – takie pytanie pojawia się coraz częściej w publicystyce liberalno-lewicowej, ale również obecny kardynał Grzegorz Ryś przyznaje, że: „Celibat w dzisiejszym świecie staje się coraz mniej zrozumiałym wyborem życiowym, a formacja do niego musi się zmierzyć z nieznanymi dawniej trudnościami”⁸. Taką nieznaną wcześniej okolicznością jest z pewnością wyzwolenie *erosa* i panseksualizm współczesnej kultury, co przez różne środowiska bywa oceniane w przeciwstawnym sposób – jako przejaw emancypacji albo permissywizmu.

– miłość wstępująca i miłość zstępująca – nie dają się nigdy całkowicie oddzielić jedna od drugiej” [Benedykt XVI, *Encyklika „Deus caritas est”*, Kraków 2006, s. 13]. Są to zatem pojęcia opisujące dwa wymiary tej samej rzeczywistości. Niezmiennie jednak obowiązuje moralna zasada podporządkowania tego, co instynktowe, temu, co rozumowe: „*eros* potrzebuje dyscypliny, oczyszczenia, aby dać człowiekowi nie chwilową przyjemność, ale pewien przedsmak szczytu istnienia, tej szczęśliwości, do której dąży całe nasze istnienie” [tamże, s. 9].

⁷ A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 11.

⁸ G. Ryś, *Celibat*, Kraków 2002, s. 108.

Kapłan katolicki zobowiązuje się do przestrzegania zasady celibatu. Czy to oznacza, że jego tożsamość ustanawia się poprzez negację seksualności? W komentarzu do wypracowanego podczas Soboru Watykańskiego II Dekretu o posłudze i życiu kapłana *Presbyterorum ordinis* czytamy, że celibat jest co prawda wyrzeczeniem i ofiarą, ale „nie polega jednak na tłumieniu instynktów, lecz na ich sublimacji”⁹. Zakłada się zatem możliwość przekierowania energii libidinalnej: dyscyplinowanie tego, co cielesne i seksualne, ma na celu umożliwienie pełniejszego rozwoju tego, co duchowe¹⁰. Brzmi to bardzo psychoanalitycznie¹¹. Przy czym przyjmuje się równocześnie, że sublimacja jest łaską Bożą¹². Celibatariusz powinien akceptować całą swoją duchowość i cielesność wraz z seksualnością. Tylko w ten sposób jest w stanie stworzyć własną zintegrowaną osobowość¹³. Jezuita Jacek Prusak przekonuje, że celibat polega co prawda na całkowitej abstynencji seksualnej, nie oznacza jednak wyrzeczenia się samej seksualności i intymności. Wyparcie seksualności prowadzi bowiem nieuchronnie do psychicznego okaleczenia. Celibat w swym głębszym znaczeniu to „wykorzystanie libido do służenia Bogu i ludziom, w bliskich relacjach interpersonalnych, niemających jednak charakteru erotycznego”¹⁴. Można by to chyba ująć krótko – celibat polega na przeobrażeniu się *erosa* w *agape*.

⁹ *Sobór watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, s. 481. Tę myśl rozwinął papież Paweł VI w encyklice *Sacerdotalis caelibatus* (o celibacie kapłańskim) ogłoszonej w 1967 roku: „wybór świętego celibatu bynajmniej nie wymaga zapoznania i odrzucenia popędu płciowego oraz zdolności do miłości i jej odczuwania – co zaszkodziłoby równowadze ciała i duszy – lecz żąda jasnego rozumienia rzeczy, czujnego panowania nad sobą, mądrego skierowania umysłu ku wyższym wartościom. Z tego też względu święty celibat, uszlachetniając człowieka prawdziwą godnością, przyczynia się bardzo do osiągnięcia przez niego doskonałej i wszechstronnej pełni ludzkiej i cnoty” [*Nauka Kościoła o charyzmacie celibatu. Wybór dokumentów*, wybór i red. A. Jasiński, Gniezno 1998, s. 99].

¹⁰ Zdaniem niektórych krytyków katolickiej moralności taka sublimacja popędu, nawet jeśli jest możliwa, prowadzi nieuchronnie do psychicznych okaleczeń. Np. Eugen Drewermann uważa, że celibat księży to terror *superego* powodujący stany depresyjne i nerwice [*Kler: psychogram ideału*, przeł. R. Stiller i N. Niewiadomski, Gdynia 2002, s. 383].

¹¹ Zob. hasło *Sublimacja* w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem D. Lagache’a, przeł. E. Modzelewska i E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 313.

¹² I. Mroczkowski, *Seksualna moralność*, hasło w: *Encyklopedia katolicka*, t. 17, red. F. Gryglewicz, R. Lukaszuk, Z. Sułowski, Lublin 2012, s. 1369.

¹³ J. Strojnowski, *Celibat. I. Aspekt psychologiczny*, hasło w: *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz, R. Lukaszuk, Z. Sułowski, Lublin 1985, s. 1396.

¹⁴ J. Prusak, *Celibat to nie patologia. To wykorzystanie libido do służenia Bogu i ludziom*, <https://i.pl/ks-prusak-celibat-to-nie-patologia-to-wykorzystanie-libido-do-sluzenia-bogu-i-ludziom/ar/1026739> [dostęp 25.09.2023].

Czy ten rodzaj doświadczenia kapłańskiego ujawnia się w jakiś sposób w twórczości księży parających się literaturą, w szczególności poezją?¹⁵ Chciałbym się temu przyjrzeć na przykładzie Janusza Stanisława Pasierba. Biorę pod uwagę nie tylko księdza, bardzo świadomie przeżywającego swoje kapłaństwo, ale zarazem autora poetyckich i eseistycznych tekstów, które często przybierały formę osobistych wyznań. Pasierba można uznać za kapłana pokolenia *Vaticanium Secundum*. W roku 1962, kiedy rozpoczynały się obrady soboru, liczył sobie 33 lata, miał już za sobą dziesięć lat kapłaństwa. Podróżując w tym czasie sporo po świecie i Europie, obserwował i komentował z dużym entuzjazmem przemiany dokonujące się w katolicyzmie. Niewątpliwie wiązał z soborem nadzieje na otwarcie się Kościoła na świat współczesny, w szczególności na jego kulturę, ale też odwrotnie – na otwarcie się współczesnego świata na zreformowany Kościół¹⁶.

Pasierb pisał o swoim kapłaństwie w sposób dyskretny, traktując je z całą powagą jako szczególny przejaw chrześcijańskiego powołania, ale nie ukrywał też jego wymiaru dramatycznego:

Samotność. Tajemnica większości odstępstw, upadków i tragedii księży. To jest problem nie tyle celibatu, co sytuacji duchowej, będącej konsekwencją sakramentu pośrednictwa. [...] Mówiąc do Boga księża muszą być po stronie ludzi; mówiąc do ludzi, muszą być po stronie Boga. Życie między niebem a ziemią to nie jest sytuacja towarzyska. Celibat jest tylko zewnętrznym znakiem tej inności, straszliwego wyobcowania, jakie wybiera każdy ksiądz¹⁷.

Ta wypowiedź zdaje się sugerować, że dramat kapłaństwa rozgrywa się nie tyle w wymiarze cielesności i seksualności, co bardziej w wymiarze duchowości i emocjonalności. Problem samotności księży, zobowiązanych do zachowania „doskonałej i dozgonnej powściągliwości”, został dostrzeżony w posoborowych dokumentach kościelnych. Papież Paweł VI w encyklice *Sacerdotalis caelibatus* przyznawał: „kapłan z racji świętego celibatu jest człowiekiem samotnym” i zaraz też śpieszył z wyjaśnieniem: „Samotności jego nie należy pojmować na kształt jakiejś pustki lub próżni, gdyż wypełnia ją

¹⁵ Podstawowym opracowaniem dotyczącym twórczości księży-poetów pozostaje wciąż obszerny artykuł Bożeny Chrzastowskiej „Wierzę wierszem”. *O poezji kapłańskiej* (w: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska-Wojtkowska i J. Święch, Lublin 1997). Autorka, omawiając różne „refleksy kapłańskiej biografii”, wyodrębnia także temat celibatu. Swoją analizę tego zagadnienia podsumowuje następująco: „Poezja księży jest świadectwem nie tylko ofiary i wyrzeczeń związanych ze stanem duchowym, ale także mówi o trudnym życiu księży żyjących w celibacie” [s. 245].

¹⁶ Przykładem prosoborowej postawy Pasierba mogą być eseje zamieszczone w zbiorze *Miasto na górze* (Kraków 1973): *Teoria sztuki sakralnej po Vaticanum II* oraz *Antynomie kultury współczesnej w świetle Konstytucji „Gaudium et Spes”*.

¹⁷ J. St. Pasierb, *Gałęzie i liście*, Pelplin 1993, s. 60.

Bóg i niezmierne bogactwa Jego niebiańskiego Królestwa”¹⁸. A zatem, powtórzmy jeszcze raz, ma się dokonać proces sublimacji *erosa* w *agape*. W doświadczeniu religijnym taka transmutacja jest z pewnością możliwa, ale równocześnie niełatwa i obciążona sporym ryzykiem – można bowiem, nie osiągnąwszy *agape*, wytrzebić w sobie *erosa*. A to oznacza zerwanie intymnych więzi z Bogiem i innymi ludźmi, jałowe zawieszenie w pustce między niebem a ziemią, zaprzepaszczenie „sakramentu pośrednictwa”. Dramat samotności, traktowany często jako konsekwencja celibatu, to charakterystyczny temat poezji kapłańskiej¹⁹. Pasierb zwierzał się w tego problemu wielokrotnie, chociażby w przejmującym wierszu *dziękczynienie*:

kiedy się zjawiłeś
kiedy naprawdę wszedłeś w moje życie
odkąd zacząłeś tyle dla mnie znaczyć
dokonałem odkrycia
nie wiedziałem że mogę być tak samotny
że mogę być samotny tak
w ten jeszcze jeden
nie doznany przedtem
sposób²⁰

Rozstrzelony druk w słowie „znaczyć” wskazuje na to, że Bóg „wchodząc w życie” księdza, nie tylko staje się dla niego kimś najważniejszym, ale również naznacza go (także z racji celibatu) innością. Kapłan jest odbierany przez ludzi jako inny i zмага się z poczuciem swojej inności. Inność staje się jego piętnem. Z powodu tego „strasznego wyobcowania” doświadcza wewnętrzne zranienia. Samotność okazuje się zatem wysoką ceną powołania. Poezję kapłańską można niewątpliwie potraktować jako dyskurs mniejszości²¹. Ale czy inna jest także seksualność księdza? Czy można powiedzieć, że nie realizuje się ona poprzez cielesność tylko sublimacyjnie poprzez duchowość?

Erotyka, różna jednak od seksualności na usługach prokreacji – co przypomina nawet Giddens – od zawsze była wiązana z religijnością²². Mistyka chrześcijańska dostarcza licznych przykładów pobożnych kobiet i mężczyzn,

¹⁸ *Nauka Kościoła o charyzmacie celibatu*, s. 100.

¹⁹ B. Chrzęstowska, „Wierzę wierszem”, s. 240–241.

²⁰ J. St. Pasierb, *Wiersze zebrane*, t. 1, red. M. Wilczek, E. Wiorco, T. Tomasiak, Pelplin 2012, s. 336. W dalszej części artykułu korzystam z tego wydania, zaznaczając w nawiasie numer tomu i stronę.

²¹ Zob. W. Kudyba, *Nagość księdza. „Poezja kapłańska” jako dyskurs mniejszości*, „Teksty Drugie” 2008, z. 5.

²² A. Giddens, *Przemiany intymności*, s. 214.

k którzy owładnięci *amour passion*, miłością namiętną, dążyli do duchowego zjednoczenia z Bogiem. Ekstazy mistyczne przejawiały się często także na sposób zewnętrzny, widzialny, cielesny. Ma oczywiście znaczenie to, że Bóg chrześcijan jest traktowany jako Osoba, a biorąc pod uwagę dogmat Inkarnacji Jezusa – także jako człowiek i mężczyzna. Kult ran Jezusa, obecny w opisach doznań mistycznych, przedstawieniach ikonografii religijnej, a także w obrzędach liturgicznych, przywołujący gest penetracji (np. w motywie Niewiernego Tomasza), nasuwa konotacje erotyczne czy wręcz seksualne²³.

Celibat w argumentacji teologii katolickiej jest prezentowany jako naśladowanie wzoru Chrystusa – jego życia, bezżenności, ascezy, posłannictwa, ofiary. Idea *imitatio Christi* zakłada, szczególnie w przypadku kapłana, że między chrześcijaninem a Chrystusem powstaje jakiś rodzaj duchowej, emocjonalnej i intymnej więzi. W Nowym Testamencie afektywna relacja między Jezusem a uczniami była wyrażana za pomocą greckiego słowa *philia*, co możemy przetłumaczyć jako „miłość braterska” lub po prostu „przyjaźń”²⁴. W takim znaczeniu termin pojawia się już u Arystotelesa. Sublimacja *erosa* w *philia* przeradza się tym samym w jakiś rodzaj doznania mistycznego. Pasierb, charakteryzując swój osobisty stosunek do Boga, a w szczególności do Jezusa, nie stronił od konfidencjonalnej przyjacielskiej serdeczności, często jednak, jak w wierszu *dziękczynienie*, pisał o doświadczeniu dramatycznego i niejednokrotnie traumatycznego „wejścia Boga w swoje życie”, w jego wymiar duchowy, ale także cielesny.

Penetracja

A zatem ksiądz żyjący w celibacie ma swoją płęć, ma swoją orientację seksualną, ma potrzebę intymności i przyjaźni. Doświadcza także swojej cielesności. Ale stało się to oczywiście dopiero od niedawna i wyraźnie pod wpływem globalnych przemian kulturowych:

²³ O znaczeniu ciała w chrześcijaństwie pisał Jacques Gélis: „Ciało jest stałym odniesieniem dla ludzi wieków nowożytnych, ponieważ znajduje się w centrum tajemnicy chrześcijaństwa. Czyż to nie zsyłając na ziemię swego Syna, przez Zwiastowanie-Wcielenie, Bóg dał im szansę zbawienia ciała i duszy? [...] Wiara i nabożeństwo do ciała Chrystusa przyczyniły się do wyniesienia ciała do wysokiej godności – uczyniły z niego podmiot dziejów. «Ciało Chrystusa, które się spożywa, które objawia się w cielesnej rzeczywistości. Chleb, który obala i zbawia ciała». Ciało uwielbione Syna wcielonego, spotkania Słowa i Ciała. Ciało chwalebne Chrystusa Zmartwychwstałego. Obolałe ciało Chrystusa Umęczonego, o którego ofierze dla odkupienia ludzi przypomina widniejący wszędzie krzyż. Ciało rozproszone wielkiego legionu świętych. Ciało cudownie wybranych na Sądzie Ostatczym. Obsesyjna obecność ciała, ciało” [J. Gélis, *Ciało, Kościół i sacrum*, w: *Historia ciała*, t. 1, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 5].

²⁴ Benedykt XVI, *Encyklika „Deus caritas est”*, s. 8.

Nasz wiek – pisał w 1960 roku Merleau-Ponty – zatarł linię oddzielającą „ciało” i „ducha” i postrzega życie ludzkie jako od początku do końca duchowe i cielesne, zawsze oparte na ciele. [...] Pod koniec XIX stulecia dla wielu myślicieli ciało było jedynie kawałkiem materii, wiązką mechanizmów. Wiek XX przywrócił i pogłębił zagadnienie cielesności, czyli ciała ożywionego²⁵.

Co ciekawe, zwrot somatyczny w kulturze współczesnej został także odnotowany (choć można to również potraktować jako przypomnienie tradycyjnej katolickiej antropologii) w soborowej konstytucji *Gaudium et spes*, oczywiście z uwzględnieniem teologicznej i moralizatorskiej interpretacji:

Człowiek stanowiący jedność ciała i duszy skupia w sobie dzięki swej cielesnej naturze elementy świata materialnego, tak że przez niego osiągają one swego szczytu i wnoszą głos w dobrowolnym chwaleniu Stwórcy. Nie wolno więc człowiekowi gardzić życiem ciała. Lecz przeciwnie, powinien on uważać ciało swoje, jako przez Boga stworzone, i mające być wskrzeszone w dniu ostatecznym, za dobre i godne szacunku. Ale człowiek zraniony przez grzech doświadcza buntów ciała. Sama godność człowieka wymaga, aby wysławiał Boga w swoim ciele, a nie doznawał, by ono wysługiwało się złym skłonnościom jego serca²⁶.

Teologia ciała, której prekursorem stał się Karol Wojtyła, także jako Jan Paweł II²⁷, stanowiła katolicką odpowiedź na rewolucję seksualną rozpoczętą w latach 60. XX wieku. Znamienne, że doświadczenie cielesności, ujmowane na sposób mniej bądź bardziej teologiczny, zaznaczyło się bardzo wyraźnie również w twórczości księży-poetów²⁸. Ostatecznie nic w tym dziwnego. „Nie można – zauważa Jacek Prusak – przeżywać celibatu w dojrzały sposób, jeśli sutanna czy habit zakrywa pogardzone ciało, z którym nie chce się mieć nic wspólnego”²⁹. A zatem warunkiem równowagi duchowej kapłana jest „zdrowy”, afirmatywny stosunek do cielesności.

Doświadczanie ciała to jeden z obsesyjnych tematów Pasierba, który dotyczy zarówno problematyki antropologicznej, jak i teologicznej. Człowiek

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris 1960, s. 287, cyt. za: J.-J. Courtine, *Wprowadzenie*, w: *Historia ciała*, t. 3. *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 5.

²⁶ *Sobór watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje*, s. 547.

²⁷ Zob. K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 1960, Jan Paweł II, *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Watykan 1986. Zob. także: J. Kupczak, *Dar i komunია. Teologia ciała w ujęciu Jana Pawła II*, Kraków 2006.

²⁸ Zob. B. Chrzastowska, „Wierzę wierszem”, s. 252–255, 289–294.

²⁹ J. Prusak, *Celibat nie jest orientacją seksualną*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/celibat-nie-jest-orientacja-seksualna-30401> [dostęp 25.09.2023].

nie tyle ma ciało, co jest ciałem. Podobnie jak Bóg, który będąc Logosem stał się ciałem, a ściślej mówiąc greckim *sarx*. Słowo „dusza” pojawia się w tej poezji i eseistyce bardzo rzadko. Pasierb przeciwstawia się zdecydowanie antropologii opartej na dualizmie duszy i ciała – nieobecnej w myśli hebrajskiej³⁰, wywodzącej się z wczesnego chrześcijaństwa, utrwalonej potem przez Kartezjusza i przewyciężanej, przynajmniej z założenia, w teologii Vaticanum II. Ciało, pisze poeta w wierszu o takim tytule

na początku
 na pewno nie jest więzieniem
 jest wyraźnie zrobione na miarę
 o podobnej harmonii duch
 może śnić tylko we śnie

 robi wszystko czego można zażądać
 bez wysiłku wyraża i bez trudu łączy
 z ziemią człowiekiem wodą i z powietrzem
 ma na przemian lekkość piosenki i powagę hymnu
 potem odczuwa inaczej że jest

 a kiedy stygnie i zaczyna dzielić
 głośniejsze niż zwykle
 nawołuje słucha [I 326]

Ryszard Przybylski zwrócił kiedyś uwagę na to, że poezja Pasierba jest przede wszystkim przesłuchiowaniem ciała³¹. Tu mamy najlepsze tego potwierdzenie: ciało najpierw, w swej młodości, wyraża (domyślnie dopowiadamy: emocje, uczucia, pragnienia, pożądanie), ale przede wszystkim łączy ze światem i drugim człowiekiem, potem, z wiekiem, „gdy stygnie i zaczyna dzielić”, nawołuje, ale też słucha. W wierszu *Ave verum*, nawiązującym w tytule do średniowiecznego hymnu *Ave verum corpus* (Witaj prawdziwe ciało), mowa jest o jeszcze jednej ważnej funkcji ciała, mianowicie – soterycznej:

witaj ciało
 urodzone w krwi
 umierające w krwi

 w którym
 i przez które
 dostępujemy zbawienia [I 295]

³⁰ Zob. C. Tresmontant, *Esej o myśli hebrajskiej*, przeł. M. Tarnowska, wstęp A. Żak, Kraków 1996, s. 108–130.

³¹ R. Przybylski, *Poezja wiary tragicznej*, posłowie w: J. St. Pasierb, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. J. Sochoń, Warszawa 1988, s. 377.

Podjmując temat cielesności, dawał Pasierb często wyraz przeżyciom bardzo osobistym, zmysłowym, taktylnym, ale równie często sięgał po topikę biblijną i mitologiczną, ikonograficzne przedstawienia. Retoryka symboli ujawnia, ale zarazem ukrywa erotykę wypowiadającej się osoby.

Jan Potkański w znakomitym studium postawił pytanie o homoseksualność podmiotu wierszy Pasierba. Odpowiedź jest twierdząca – w tej poezji przy uważnej jej lekturze daje się rozpoznać wyraźnie „perwersyjny” splot homoerotyki z religią. W dość pokaźnym dorobku twórczym tego autora – jak wykazuje badacz – odnajdziemy wiele przykładów „retoryki tekstu homoseksualnego [...], który wyraża pragnienie homoseksualne, chociaż się z nim «nie obnosi», pozwala go nie zauważyć tym, którzy zauważyć nie chcą”³².

Doświadczenie ciała nie wiąże się u Pasierba oczywiście z ujętym wprost doznaniem seksualnej rozkoszy, najczęściej natomiast z zupełnie (a może właśnie nie zupełnie?) przeciwnym stanem emocjonalnym – z doznaniem bólu. Najbardziej intrygujące w tej uwrażliwionej somatycznie poezji wydaje się to, że doświadczenie bólu ewokuje konotacje erotyczne. Jak chociażby w wierszu *poznanie*, będącym komentarzem do obrazu *Apollo i Marsjasz* Jussepe de Ribery:

nóż otwiera
brunatną skórę jak korę
dłoń wchodzi w ranę
różową i w ścięgna

Apollo poznaje Marsjasza
głębiej niż Hiacynta

Marsjasz doznaje
wejścia bóstwa
w ludzkie ciało

ból jest ostrzejszy od struny
głośniejszy
niż ryk cierpienia [III 131]

Powiedzmy od razu – to bardzo śmiały teologicznie wiersz, na pograniczu bluźnierstwa, który przywołuje i kontaminuje ze sobą dwa obrazy penetracji ciała. Mit umożliwia ich zestawienie. Pierwszy obraz dotyczy penetracji sadytycznej – Apollo wkłada swoją dłoń w otwarte nożem ciało Marsjasza.

³² J. Potkański, *Mądrość ciała. Eros i sublimacja w poezji Janusza Pasierba*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 1, s. 144.

To scena bardzo znana w ikonografii i poezji³³. Drugi obraz dotyczy penetracji homoseksualnej – Hiacynt, księżę spartański, był bowiem *eromenosem*, czyli młodym kochankiem Apolla³⁴. Także tytuł wiersza naprowadza na skojarzenia erotyczne; słowo „poznać”, hebr. *jada*, jest bowiem biblijnym idiomem stosunku seksualnego³⁵. Oba przypadki przedstawiają zatem sytuację „wejścia bóstwa / w ludzkie ciało” (poeta najwyraźniej za istotę ludzką uznaje także Marsjasza, który według mitu był sylenem albo satyrem). Człowiek doświadcza brutalnego wtargnięcia Boga w jego cielesność, ale równocześnie Bóg przekonuje się, że poznaje „głębiej” człowieka nie wtedy, gdy sprawia mu seksualną rozkosz, tylko wtedy, gdy zadaje mu (nie wiem, czy to słowo jest najwłaściwsze) sadystyczną torturę. Ból ciała, który audytywnie manifestuje się poprzez „ryk cierpienia”, to doświadczenie najdogłębniej ludzkie. Pytanie kluczowe brzmi – czy Marsjasz jako bóstwo jest w tym wierszu również figurą Boga chrześcijańskiego?

Bezsprzecznie Pasierb sięgał w swojej poezji bardzo często po motyw zranienia człowieka przez Boga bądź Jego posłanników. Komentując znaną opowieść z Księgi Rodzaju o walce Jakuba z tajemniczym Nieznajomym, w wyniku której biblijny patriarcha doznał zwichnięcia stawu biodrowego, pisał wprost: „człowiek odszedł zraniony przez Boga, spotkanie z Bogiem wpisało się jako problem w jego ciało, duszę. Zraniony przez Boga...”³⁶.

W wierszu *Ávilla, klasztor wcielenia*, przywołującym słynne przedstawienie ekstazy św. Teresy według Berniniego, próbuje poeta zrozumieć, „czym jest jego straszna / i niepojęta miłość / która przeszywa bezbronnych / jak ostrze w rękę anioła” [I 90]. Bóg zadaje człowiekowi bolesną ranę³⁷, aby w ten brutalny sposób otworzyć ciało człowieka, przedrzeć się do jego wnętrza.

³³ W poezji polskiej najbardziej znanym przykładem tej sceny jest oczywiście wiersz Herberta *Apollo i Marsjasz*. Z tym utworem Pasierb niewątpliwie koresponduje, najbardziej chyba poprzez wyekspozowanie krzyku Marsjasza.

³⁴ Historia ta została opisana przez Owidiusza w *Metamorfozach* [Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Kraków 2002, s. 232–233. Zob. także: R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wyd. 5, Warszawa 1992, s. 82]. Przedstawienie aktu homoseksualnego dostrzega w tym wierszu także Podkański: „Wspomnienie Hiacynta jasno wskazuje, że penetracja nożem stanowi hiperbolę penetracji konwencjonalnie seksualnej, penisem, i równocześnie sublimacji w głosie” [J. Podkański, *Madrość ciała*, s. 122].

³⁵ Zob. M. Coogan, *Bóg i seks. Co naprawdę mówi Biblia*, przeł. A. Onysymow, Warszawa 2011, s. 21; M. Pater, *Wykład Pisma Świętego Starego Testamentu*, wyd. 3 popraw., Poznań 1978, s. 237.

³⁶ J. St. Pasierb, *Czas otwarty*, Pelplin 1992, s. 41.

³⁷ Rana, jako jeden z najbardziej kluczowych motywów w poezji Pasierba, odnosi się do problematyki tak antropologicznej, jak i teologicznej. Pisał o tym w ciekawy sposób Wojciech Kudyba [W. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba*, Lublin 2006; tu szczególnie rozdz. V *Teodramat*].

trza i dotrzeć do jego serca. Ten gest wyraża tytuł innego utworu, przywołującego łacińską sentencję św. Bernarda *viscera per vulnera* – przez rany [widać] wnętrzości [I 297]. Być może najkrócej i najprecyzyjniej ujął to Pasierb w wierszu *leiben*: „cierpienie i miłość potrzebują ciała” [III 281]. Wejście Boga w życie człowieka dokonuje się poprzez wejście Boga w ludzkie ciało. Towarzyszy temu nie tylko doznanie ekstazy, ale także doświadczenie bólu i zranienia.

Piętno

Zestawione ze sobą dwa dosadne obrazy penetracji ciała mogą niewątpliwie wydawać się zaskakujące w przypadku katolickiego księdza, ale jeszcze bardziej intrygujące jest jego zainteresowanie homoseksualnymi artystami³⁸.

Pasierb w dwóch utworach poetyckich odniósł się do Piera Paolo Pasoliniego. W pierwszym, posługując się biblijnym mitem, pyta w dość typowy dla siebie sposób o okoliczności śmierci włoskiego artysty: „dlaczego ostatnią pieszczotą jest nóż / zatrzymany przez anioła na chwilę / nad ciałem Izaaka” [*Pasolini*, II 126]. Pojawia się tu – co warto zauważyć – obraz podobny do tego z wiersza *Ávilla, klasztor wcielenia*. Przypomnijmy, że w Księdze Rodzaju Izaak jest figurą niewinnej i nieświadomej swego losu ofiary, wytypowanej do tej roli przez Boga. W wierszu dokonuje się zatem jakiś rodzaj hagiografizacji Pasoliniego, ale wybrzmiewa w nim również dramat ciała, które pożądamy rozkoszy, doświadczone przez „wściekły głód”, doznaje bólu i ostatecznie zostaje uśmiercone („czemu niezbędna jest / napięta struna grozy i żądz”). Drugi utwór to tłumaczenie fragmentu wiersza Pasoliniego *Crociffissione*, w którym włoski poeta wyłożył sens tego, czego „uczy biedny Chrystus przybity do krzyża” – „jasność serca jest warta / każdej pogardy i grzechu / każdej nagiej pasji” [*Pier Paolo Pasolini: Ukrzyżowanie*, III 34]. Chrystus ukrzyżowany, jego cierpiące, ale też obnażone i pohańbione ciało, wystawia „świadectwo zgorzeniu” tym, którzy patrzą na niego z szyderstwem i „dziką radością”³⁹.

³⁸ Potkański zwraca uwagę na obecność w wierszach Pasierba takich identyfikowanych jako homoseksualne postaci jak Konstandinos Kawafis, Federico García Lorca, Caravaggio, Platon, John Henry Newman.

³⁹ P. P. Pasolini, *Bluźnierstwo. Wybór poezji*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył J. Mikołajewski, Warszawa 1999.

W roku 1962 spotkał się Pasierb w Buenos Aires z Gombrowiczem i jako pierwszy rozmówca z Polski przeprowadził z autorem *Pornografii* wywiad. Potem zapisał w swoich esejach kilka uwag na temat obecnego w pisarstwie Gombrowicza dramatu cielesności, wywodząc z niego – jakże by inaczej – teologiczne wnioski. W konkluzji tych rozważań stawiał retoryczne właściwie pytania: „Czy ciało i krew, mające równe prawo do miłości i zbawienia, nie może się o Boga upomnieć straszliwym fizycznym niepokojem? Czy mało jest w Biblii tego krzyku ciała, pragnącego oglądać Zbawienie Boże? I jeszcze jedno: czy zawsze tak bywa, że chcąc przyciągnąć człowieka Bóg apeluje do jego duszy, a diabeł do ciała?”⁴⁰.

Można wskazać inne jeszcze przykłady zainteresowania Pasierba artystami, dziś powiedzielibyśmy, nieheteronormatywnymi. Wygłosił chociażby, opublikowane później, kazanie na mszy żałobnej za Kota Jeleńskiego⁴¹. Przede wszystkim jednak pisał o religijności Lechonia, jego zwrocie w stronę katolicyzmu, który poprzedził samobójczą śmierć. Zastanawiając się nad przyczyną ostatecznego psychicznego załamania się poety, bierze pod uwagę przede wszystkim dramat miłosnego odrzucenia: „Może poczuł się zdradzony i opuszczony przez tajemniczą «najdroższą osobę», ku której kierował najlepsze uczucia, czułość i pragnienie wierności?”⁴². Opatruje też komentarzem ataki Lechonia na Geneta, Mauriaca i innych francuskich pisarzy, za ich „grzebanie się w brudach”, czyli za przełamywanie tabu seksualności:

Jest tutaj Lechoń polską panienką z dobrego domu, uznającą wiele spraw w życiu, ale wzbraniającą im wstępu do świątyni sztuki. Może nie takie to naiwne i głupie, niedobrze jest przecież, kiedy nikt nie chce przeskoczyć tego rodzaju bariery przeciwko ogólnemu rozwyrzeniu. Ale sztuka, nawet strzegąc się ekshibicjonizmu i niedyskrecji, domaga się szczerości⁴³.

A zatem równocześnie pochwała i nagana. *Dzienniki* Lechonia traktował jednak Pasierb jako „świadectwo z dnia na dzień ponawianych usiłowań, by opanować wewnętrzne *mare tenebrarum*, by ciemny chaos świata i własnych lęków przekształcać i organizować w kosmos”⁴⁴.

Prezentując sylwetkę Jerzego Zawieyskiego, wskazywał z kolei na „problem, który Bóg wpisał w jego osobowość (Julien Green powiedziałby:

⁴⁰ J. St. Pasierb, *Gałęzie i liście*, s. 249.

⁴¹ J. St. Pasierb, *Konstanty Jeleński – Polak i Europejczyk*, „Więź” 1988, nr 1.

⁴² J. St. Pasierb, *Skrzyżowanie dróg*, Pelplin 1994, s. 87.

⁴³ Tamże, s. 88.

⁴⁴ J. St. Pasierb, *Religijność Lechonia*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 28, s. 4.

«w jego ciało»), problem, który zrozumieć mogli tylko najszerzi sercem i umysłem spośród jego znajomych i przyjaciół”. I w dalszej części wypowiedzi rozwijał tę myśl:

Wobec niezrozumienia, nietolerancji, wobec możliwości szyderstwa i generalnego potępienia a priori, zwłaszcza ze strony współwyznawców, Zawieyski żył z tajemnicą swojej miłości, nie powierzając jej dramatom, powieściom czy dziennikom. Odmówił sobie tej możliwości wyzwolenia, jaką wybrali choćby tacy pisarze katoliccy, jak wspomniany Julien Green czy Carlo Coccioli⁴⁵.

Warto ten passus opatrzyć dwoma komentarzami. Po pierwsze, Pasierb nie posługuje się słowem „homoseksualista”, było ono w tamtym czasie (lata 70. XX w.) traktowane bardziej jako termin medyczny, rzadko pojawiało się także w nomenklaturze kościelnej. Natomiast, trzeba przyznać, że w dość oryginalny sposób, jak na katolicką retorykę, zostało sparafrazowane doświadczenie homoseksualności – problem wpisany przez Boga w osobowość i ciało człowieka. W opublikowanej w 1975 roku Deklaracji o niektórych zagadnieniach etyki seksualnej *Persona Humana* sformułowania nie będą już tak oględne: „akty homoseksualizmu są wewnętrznie nieuporządkowane i w żadnym przypadku nie mogą zostać zaaprobowane”⁴⁶. Po drugie, zwraca Pasierb uwagę na osobisty dramat Zawieyskiego, który wystawiony na opresję własnego środowiska, szczególnie katolickiego, nie mógł ujawnić „tajemnicy swojej miłości”, „[o]dmówił sobie możliwości wyzwolenia”, dzisiaj powiedzielibyśmy – nie zdecydował się na *coming out*.

Postawa Pasierba była niewątpliwie dość wyjątkowa i, jakby tego nie oceniać, zdystansowana wobec moralizatorstwa katolickiej etyki. Homoseksualną inność, parafrazowaną na różne sposoby, rozpatrywał nie w kategoriach grzechu „sodamskiego”, „anomalii popędowej”, czy nawet „wewnętrznego nieuporządkowania”, tylko jako szczególny przypadek traumatycznego doświadczenia ciała. Nie ma tu właściwie mowy o jakiegokolwiek winie człowieka. Przeciwnie, więzi między mężczyznami są uznawane za odmianę miłości. I jeśli jest to miłość trudniejsza, to przede wszystkim ze względu na społeczną nieprzychylność i konieczność ukrywania swojej orientacji seksualnej. Niemniej jednak, trzymając się interpretacji teologicznych, homoseksualność postrzega Pasierb jako tożsamościowy dramat, jako problem wpisany przez Boga w ciało człowieka. Czy można by zatem powie-

⁴⁵ J. St. Pasierb, *Miasto na górze*, s. 124.

⁴⁶ <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kdwiary/zbior/t.1.27.html>. To sformułowanie zostało powtórzone w opublikowanym w 1992 roku Katechizmie Kościoła Katolickiego (paragraf 2357).

dzieć, że również w taki sposób realizuje się *oeconomia divina*? Bóg nawiedza nie tylko myśli i duszę człowieka, ale także jego ciało. I nawiedza nie tylko jako *agape*, ale również jako *eros*. W ten sposób przejawia się „straszna i niepojęta miłość”. Bóg wchodząc w ludzkie życie, wchodzi w ludzkie ciało. Tym samym odpowiada nie tylko za stany ekstazy, ale tak samo za doświadczenie bólu, zranienia, naznaczenia innością. Czy także innością seksualną? Wydaje się, że w tej poezji dopuszcza się taką ewentualność. Tak czy inaczej homoseksualność pozostaje u Pasierba tożsamościowym piętnem.

Tradycyjna religijna asceza zakłada, że rozwój duchowości dokonuje się przez dyscyplinowanie cielesności. Ale chrześcijaństwo – przypomina Pasierb – jest przecież religią wcielenia i zmartwychwstania ciała. Zbawienie, jeśli jest możliwe, dokonuje się poprzez doświadczenie ciała. Intymna więź między Bogiem a człowiekiem nie sprowadza się, nie powinna się sprowadzać tylko do duchowej *agape*, ale – i są to konsekwencje wywiedzione z dogmatu Inkarnacji – wyraża się także przez *eros*. Bóg jako *agape* nawiedza duszę człowieka, jako *eros* doświadcza boleśnie, ranliwie ciało człowieka.

Bibliografia

- Bataile Georges (2007), *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Benedykt XVI (2006), *Encyklika „Deus caritas est”*, Kraków: Znak.
- Boy-Żeleński Tadeusz (1973), *Słówka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Chrzęstowska Bożena (1997), „Wierzę wiersze”. *O poezji kapłańskiej*, w: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska-Wojtkowska i J. Święch, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, s. 217–302.
- Coogan Michael (2011), *Bóg i seks. Co naprawdę mówi Biblia*, przeł. A. Onysymow, Warszawa: Aletheia.
- Courtine Jean-Jacques (2014), *Wprowadzenie*, w: *Historia ciała*, t. 3. *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 5–8.
- Czubiński Antoni (2003), *Historia powszechna XX wieku*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Drewermann Eugen (2002), *Kler: psychogram ideału*, przeł. R. Stiller, N. Niewiadomski, Gdynia: Uraeus.
- Gélis Jacques (2011), *Ciało, Kościół i sacrum*, w: *Historia ciała*, t. 1, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 15–96.
- Giddens Anthony (2006), *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Graves Robert (1992), *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wyd. 5, Warszawa: PIW.

- Groblicki Julian, Florowski Eugeniusz [red.] (b.r.w.), *Sobór watykański II. Konstytucje, dekry, deklaracje*, wyd. 3, Poznań: Pallottinum.
- Gryglewicz Feliks, Lukaszuk Romuald, Sułowski Zygmunt (1985), *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL.
- Gryglewicz Feliks, Lukaszuk Romuald, Sułowski Zygmunt (2012), *Encyklopedia katolicka*, t. 17, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL.
- Jan Paweł II (1986), *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Watykan: Libreria Editrice Vaticana.
- Kudyba Wojciech (2006), *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba*, Lublin: Wydawnictwo TN KUL.
- Kudyba Wojciech (2008), *Nagość księdza. „Poezja kapłańska” jako dyskurs mniejszości*, „Teksty Drugie”, z. 5, s. 138–145.
- Kupczak Jarosław (2006), *Dar i komunია. Teologia ciała w ujęciu Jana Pawła II*, Kraków: Znak.
- Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bernard (1996), *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa: WSiP.
- Nauka Kościoła o charyzmacie celibatu. Wybór dokumentów* (1998), wybór i red. A. Jasiński, Gniezno: Gaudentium.
- Owidiusz (2002), *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Kraków: Zielona Sowa.
- Pasierb Janusz Stanisław (1973), *Miasto na górze*, Kraków: Znak.
- Pasierb Janusz Stanisław (1986), *Religijność Lechonia*, „Tygodnik Powszechny”, nr 28, s. 1–3.
- Pasierb Janusz Stanisław (1988), *Konstanty Jeleński – Polak i Europejczyk*, „Więź”, nr 1, s. 6–10.
- Pasierb Janusz Stanisław (1992), *Czas otwarty*, Pelplin: Bernardinum.
- Pasierb Janusz Stanisław (1993), *Gałęzie i liście*, Pelplin: Bernardinum.
- Pasierb Janusz Stanisław (1994), *Skrzyżowanie dróg*, Pelplin: Bernardinum.
- Pasierb Janusz Stanisław (2012), *Wiersze zebrane*, t. 1, red. M. Wilczek, E. Wiorco, T. Tomasiak, Pelplin: Bernardinum.
- Pasolini Pier Paolo (1999), *Bluźnierstwo. Wybór poezji*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył J. Mikołajewski, Warszawa: Teta Veleta.
- Pater Michał (1978), *Wykład Pisma Świętego Starego Testamentu*, wyd. 3 popraw., Poznań: Pallottinum.
- Potkański Jan (2023), *Mądrość ciała. Eros i sublimacja w poezji Janusza Pasierba*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 111–147.
- Prusak Jacek (2023), *Celibat nie jest orientacją seksualną*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/celibat-nie-jest-orientacja-seksualna-30401> [dostęp 25.09.2023].
- Prusak Jacek (2023), *Celibat to nie patologia. To wykorzystanie libido do służenia Bogu i ludziom*, strona online: <https://i.pl/ks-prusak-celibat-to-nie-patologia-to-wykorzystanie-libido-do-sluzenia-bogu-i-ludziom/ar/1026739> [dostęp 25.09.2023].
- Przybylski Ryszard (1988), *Poezja wiary tragicznej*, posłowie w: J. St. Pasierb, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. J. Sochoń, Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej.

Ryś Grzegorz (2002), *Celibat*, Kraków: WAM.

Tresmontant Claude (1996), *Esej o myśli hebrajskiej*, przeł. M. Tarnowska, wstęp A. Żak, Kraków: Znak.

Wojtyła Karol (1960), *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin: Wydawnictwo TN KUL.

<http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kdwiary/zbior/t.1.27.html>
[dostęp 25.09.2023].

The Priest's Sexuality (Janusz Stanisław Pasierb's Case)

Abstract

The article deals with the issues of sexuality in the works of Janusz Stanisław Pasierb, a Polish Catholic priest and poet. It turns out that in the case of a Catholic priest, the duty of celibacy does not mean the denial of sexuality. Celibacy is considered a kind of sublimation, in which *eros* transforms into *agape*, but also indicates sacrifice – the drama of a solitary life. Pasierb's poetry often appears, not excluding the erotic connotations, the motif of "the entry of God into human life", which is both ecstatic and traumatic. God marks the body of a priest with a painful stigma.

Keywords: sexuality, celibacy, sublimation, Catholic priest, Janusz Stanisław Pasierb

Krzysztof Trojanowski

Instytut Literaturoznawstwa

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

e-mail: christro@umk.pl

ORCID: 0000-0003-4475-6283

Francuskie homobiografie w cieniu swastyki

W „Dzienniku Urzędowym” państwa francuskiego z 27 sierpnia 1942 roku opublikowano zatwierdzoną trzy tygodnie wcześniej ustawę zmieniającą artykuł 334 Kodeksu karnego, w którym po raz pierwszy od 1791 roku pojawił się zapis o charakterze dyskryminacyjnym wobec osób homoseksualnych. Znowelizowany paragraf przewidywał karę pozbawienia wolności od trzech miesięcy do trzech lat i grzywny za stręczycielstwo młodocianych, bez względu na płeć, oraz dopuszczanie się „czynów lubieżnych lub wbrew naturze z młodocianym tej samej płci poniżej 21 roku życia”¹. Wiek przyzwolenia w kontaktach heteroseksualnych nie uległ zmianie i wynosił 13 lat. W ten sposób Francja, słusznie szczycąca się chlubnymi tradycjami w sferze tolerancji obyczajowej, cofnęła się do czasów sprzed Wielkiej Rewolucji. Wbrew panującej opinii, zaostrzenie prawa nie wynikało wcale z nacisków niemieckich władz okupacyjnych, lecz było niezależną decyzją rządu Vichy, znakomicie wpisującą się w aktualny klimat odnowy moralnej i polityki prorodzinnej, z kultem prokreacji i powrotem do tradycyjnego podziału ról kobiety i mężczyzny. Nowa regulacja została wprowadzona po serii ustaw antysemickich, ale jej geneza jest bardziej złożona i sięga co najmniej poprzedniej dekady.

¹ „Journal officiel de l’Etat français” 1942, nr 205, s. 2922. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, pochodzą od autora.

Bezpośrednim inicjatorem zmian był admirał François Darlan, wpływowy polityk z najbliższego otoczenia marszałka Pétaina, wicepremier, dowódca francuskiej floty i minister marynarki wojennej, który w kwietniu 1942 roku wystąpił do władz z oficjalnym pismem o zwrócenie uwagi na szerzącą się w portowych miastach plagę męskiej prostytucji. Władze wojskowe, zaniepokojone skalą procederu, od dawna i wielokrotnie sygnalizowały konieczność znalezienia odpowiednich narzędzi prawnych, aby zyskać możliwość karania młodych mężczyzn oferujących marynarzom usługi seksualne. Korzystając ze sprzyjającej koniunktury, Darlan powołał się na poparcie środowiska prawniczego i raport z grudnia 1941 roku podprokuratora z Tulonu Charles'a Dubosta, który opisał bezradność organów ścigania wobec miejscowego lekarza homoseksualisty utrzymującego intymne stosunki z nastolatkami, co budziło powszechne oburzenie i niezdrowe emocje. Należało więc zmodyfikować przepisy, rzekomo zbyt ułomne w kwestii obyczajów, aby tacy siewcy zgorzsenia nie pozostawiali bezkarni, choć według pomysłodawcy zdecydowanie lepszym rozwiązaniem byłoby ściganie za „wszelkiego rodzaju anomalie seksualne”, bez względu na wiek i płeć². Propozycja okazała się jednak zbyt radykalna, niemniej przy pracach nad poprawką rozważano nawet zastosowanie kastracji w przypadku recydywy, ostatecznie odrzucone jako „sprzeczne z chrześcijańskimi zasadami”³. W praktyce nowy przepis nie wpłynął znacząco na likwidację męskiej prostytucji we francuskich portach, nie spełnił więc oczekiwań ministerstwa, które po 1942 roku jeszcze czterokrotnie występowało do władz o zaostrzenie kar i objęcie sankcjami także mężczyzn pełnoletnich, ale bez powodzenia⁴. Gorliwym stróżom moralności w sukurs przychodziła policja, obserwująca miejsca spotkań homoseksualistów i nękająca ich za obrazę obyczajów.

Ustawę podpisał marszałek Pétain, a kontrasygnowali ją: szef rządu i minister spraw wewnętrznych Pierre Laval, minister sprawiedliwości Joseph Barthélemy, sekretarz stanu przy premierze w imieniu Generalnego Sekretariatu do spraw Rodziny admirał Charles Platon oraz minister oświaty Abel Bonnard, którego osoba w tym kontekście budziła największe kontrowersje. Ten blisko sześćdziesięcioletni poeta, pisarz i publicysta o szerokich zainteresowaniach i bogatym dorobku, elokwentny erudyta, członek Akademii Francuskiej i wielki entuzjasta kolaboracji, był bowiem jawnym homoseksualistą, pogardliwie nazwanym przez Pétaina „*Gestapette*” („ciotka gestapówka”)⁵.

² M. Boninchi, *Vichy et l'ordre moral*, Paris 2005, s. 147.

³ Tamże, s. 149.

⁴ Tamże, s. 159.

⁵ C. Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris 2003, s. 571.

Do polityki trafił w połowie lat 20., popierając skrajnie prawicową Akcją Francuską. Swoje poglądy na szkolnictwo wyłuszczył w wydany w 1926 roku dziele *Pochwała ignorancji*, postulując ograniczenie edukacji do elit płci męskiej, aby nie psuć zdroworozsądkowego instynktu ludzi prostych i kobiet. Powołanie Bonnarda na urząd ministra oświaty w kwietniu 1942 roku prasa reżimowa przyjęła z uznaniem, ale w prasie podziemnej, paryskich kabaletach i audycjach radia londyńskiego głosy oburzenia, odmawiające mu kwalifikacji moralnych, mieszały się z szyderstwami i sugestywnymi aluzjami, w których preferencje seksualne nowego ministra wysuwały się na plan pierwszy, obciążając go w równym stopniu co współpraca z Niemcami. Nazywany „*la Belle Bonnard*” („piękna Bonnardowa”), podawany jako przykład „aktywnej kolaboracji i pasywnej pederastii”⁶, swoje stanowisko piastował do końca istnienia rządu Vichy. Po wojnie zbiegł do Niemiec. Skazany zaocznie na karę śmierci, schronienie znalazł we frankistowskiej Hiszpanii, gdzie zmarł w 1968 roku, bezskutecznie próbując oczyścić się z zarzutów kolaboracji.

Przykład Bonnarda dowodził, że w rządowo-administracyjnych strukturach państwa francuskiego odmienna orientacja seksualna nie stanowiła istotnej przeszkody w karierze, pomimo natrętnie demonstrowanego przez władze moralnego rygoryzmu, przywiązania do religii katolickiej i tradycyjnych wartości. Co więcej, reprezentacja mężczyzn nieheteronormatywnych wśród najwyższych rangą urzędników i reżimowych propagandystów wydawała się na tyle znacząca, że środowisko Vichy rychło zaczęło nazywać „gniazdem ciot”⁷.

Do osób szczególnie znanych w tym kręgu należeli Jacques Benoist-Méchin, historyk i pisarz w randze podsekretarza stanu, w 1942 roku pomysłodawca utworzenia Legionu Trójkolorowego do walki z bolszewikami, germanofil, autor trzypomowej *Historii wojska niemieckiego* (1936–1939) i wydanych tuż przed wybuchem wojny komentarzy do *Mein Kampf* Hitlera, Jean-Paul Martin, dyrektor gabinetu szefa policji René Bousqueta, odpowiedzialnego za masowe aresztowania francuskich Żydów, protektor młodego François Mitterranda, oraz Bernard Faÿ, pracownik naukowy i szef Biblioteki Narodowej, historyk specjalizujący się w dziejach wolnomularstwa, zajadły tropiciel masonów i rządowy ekspert od ustaw antymasońskich.

W Paryżu grono zagorzałych kolaborantów, mniej lub bardziej zafascynowanych Hitlerem i niemieckim narodowym socjalizmem, faszycyzujących antysemitów i antykomunistów o najczęściej jeszcze przedwojennej pro-

⁶ M. Angebert, *Eros en chemise brune. Hitler prédateur*, t. 2, Rosières-en-Haye 2014, s. 821.

⁷ C. Arnaud, *Jean Cocteau*, s. 571.

weniencki, skupiało się wokół nacjonalistycznego tygodnika „Je suis partout”, którego zespół Louis-Ferdinand Céline określił w jednym z listów jako „rozgorączkowaną koterię pederastów o politycznych ambicyjkach”⁸. Redaktorem naczelnym i autorem tej tuby propagandowej nowych czasów był Robert Brasillach, młody powieściopisarz i poeta, szerszej publiczności znany przede wszystkim jako krytyk filmowy i współautor (z Maurice’em Bardèche’em) fundamentalnej, wielokrotnie wznawianej *Historii kina* (1935)⁹. Po wojnie w pośpieszonym procesie został skazany na karę śmierci i rozstrzelany w wieku zaledwie 36 lat, pomimo próśb o ułaskawienie kierowanych do prezydenta przez wybitnych intelektualistów. Złą sytuację oskarżonego niewątpliwie pogarszały wysuwane przez prokuratora aluzje do jego homoseksualizmu, który miał się przejawiać erotyczną fascynacją nazistami. Rzekomym obiektem uczuć Brasillacha był Niemiec Karl Heinz Bremer, romanista, tłumacz dzieł Montherlanta, pracownik promującego kolaborację Instytutu Niemieckiego w Paryżu, wysłany na front wschodni, gdzie zginął w 1942 roku. Dwa lata później, w rocznicę jego śmierci, Brasillach napisał dedykowany mu pełen czułości wiersz, odnaleziony i opublikowany w prasie w 1945 roku na potwierdzenie ukrywanych preferencji seksualnych skazanego¹⁰. „Pochlebcy Brasillacha nigdy nie przyjęli do wiadomości jego homoseksualizmu, a oskarżyciele nie chcieli zrozumieć, jaką rolę odegrały jego seksualne upodobania w peanach na cześć blondwłosych aryjskich nazistów” – komentował po latach pisarz i krytyk literacki Dominique Fernandez¹¹.

W grupie najważniejszych publicystów „Je suis partout” wyróżniał się Pierre Drieu la Rochelle, urzeczony faszystowską ideologią autor powieści, opowiadań, wierszy, wspomnień i esejów, błyskotliwy intelektualista i bywalec salonów. Po wybuchu wojny propagator ścisłej współpracy z okupantami i przez blisko trzy lata redaktor naczelný prestiżowego miesięcznika literackiego „La Nouvelle Revue Française”, który zmienił profil, włączając się w krzewienie kolaboracji. W listopadzie 1941 roku Drieu la Rochelle na zaproszenie Goebbelsa wziął udział w Europejskim Kongresie Pisarzy w Weimarze, w towarzystwie innych francuskich kolegów po piórze, wśród których znaleźli się między innymi Abel Bonnard, Robert Brasillach, André

⁸ Tamże, s. 824.

⁹ Brasillach był m.in. autorem wstrząsającego, szeroko dyskutowanego reportażu z ekshumacji polskich oficerów w Katyniu w 1943 roku, podkreślającego bezwzględność odpowiedzialność Rosjan za zbrodnię.

¹⁰ M. Angebert, *Eros en chemise brune. Hitler prédateur*, s. 773.

¹¹ Ch. Meyer-Plantureux, *Préface*, w: R. Brasillach, *Animateurs de théâtre. Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, Paris 2003, s. 49–50.

Fraigneau oraz Marcel Jouhandeau, współpracownik „La Nouvelle Revue Française”, autor antysemitycznych artykułów zebranych w tomie *Żydowskie zagrożenie* z 1937 roku. Wszystkich tych pisarzy łączyły zarówno określone poglądy polityczne, jak i orientacja seksualna. Pomimo legendy donżuana, jaką Drieu la Rochelle cieszył się od lat, przypisywano mu z trudem tłumione skłonności homoseksualne, o czym miały świadczyć jego nieudane związki z kobietami oraz odwoływanie się do kultu siły i męskości. W autobiograficznym opowiadaniu *Komedia Charleroi* z 1934 roku, nawiązującym do wydarzeń z pierwszej wojny, bohater wyznaje: „Francja była pokonana. Odwróciłem się od Francji, czuję wstręt do przegranych. Uwielbiałem Niemców, którzy wchodzili mi na plecy”¹². Po wyzwoleniu autor zrezygnował z ucieczki do Szwajcarii i popełnił samobójstwo.

Innym znanym publicystą prasy kolaboranckiej („Les Nouveaux Temps”, „Le Matin”), był Abel Hermant, pisarz o bogatym i różnorodnym, choć już wówczas nieco zapomnianym, dorobku, członek Akademii Francuskiej oraz – podobnie jak Abel Bonnard i Pierre Drieu la Rochelle – owianej złą sławą organizacji Groupe Collaboration, zrzeszającej twórców ze świata kultury i sztuki, wspierających rząd Vichy i integrację Europy pod przywództwem III Rzeszy. Homoseksualizm Hermanta od dawna stanowił tajemnicę poliszytelną. Młodego autora w świat paryskich salonów wprowadzali bracia Goncourt i słynny dandys Robert de Montesquiou, nieobojętny na wdzięk przyjaciela, którego nazwał „Śpiącą królową, najbardziej czarującym pisarzem”¹³. Na fali powojennych rozliczeń Hermant trafił do więzienia, ale w 1948 roku został ułaskawiony ze względu na zaawansowany wiek. Wydany rok później jego ekspiacyjny tom wspomnień z okresu okupacji nie wzbudził już zainteresowania i przeszedł prawie bez echa.

Życie stołecznych literatów i artystów, zwłaszcza tych o znanych nazwiskach, choć w nowej rzeczywistości mocno utrudnione niedostatkiem, powszechną reglamentacją i różnymi ograniczeniami, nie uległo drastycznemu pogorszeniu. Kontynuowanie pracy zawodowej przez twórców stroniących od polityki i jawnej propagandy nie było postrzegane jako forma kolaboracji, a przypadki zachowań moralnie wątpliwych i nagannych próbowano – z różnym skutkiem – wyjaśniać w powojennych procesach weryfikacyjnych. Środowisko homoseksualistów wciąż spotykało się w tych samych ulubionych miejscach, w których prywatnie pojawiali się także żądni nowych znajomości okupanci. Słynna biseksualna pieśniarka Suzy Solidor, śpiewa-

¹² D. la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, Paris 1934, p. 86.

¹³ W oryginale trudna do przełożenia gra słów: Abel-au-bois-d’Hermant [A. Bertrand, *Les curiosités de Robert de Montesquiou*, t. 1, Genève 1996, s. 457].

jąca o miłości między kobietami, modelowa „chłopczyca” lat 20., inspirująca najwybitniejszych malarzy i rzeźbiarzy epoki, prowadziła popularny klub chętnie goszczący niemieckich oficerów i królowała na scenach kabaretów, nagrywała też dla reżimowego radia, między innymi francuską wersję przeboju *Lili Marleen*. Idolem młodszej publiczności był Charles Trénet, lansujący muzykę swingową i melodyjne piosenki o aluzyjnych tekstach, a przy okazji najmodniejsze ubiory w stylu *zazou*. Na deskach Opery niezmiennie brylował Serge Lifar, wybitny tancerz i choreograf, największa gwiazda francuskiego baletu i ideał męskiej urody, aktywny uczestnik życia kulturalnego, który wybrał drogę kolaboracji, co po wojnie kosztowało go dwuletnią przerwę w pracy na stołecznej scenie. Pod koniec 1941 roku z obozu jenieckiego do Paryża wrócił Michel-Marie Poulain, barwna postać świata towarzyskiego, znany transseksualista, mąż i ojciec, który konsekwentnie występował w roli kobiety. Sławę zdobył jako tancerka kabaretowa i modelka *haute couture*, jednak powszechne uznanie przyniosła mu twórczość malarska i projektowanie witraży. Jak wspomina w autobiografii, po zmobilizowaniu w 1939 roku perspektywa walki na froncie nie przerażała go tak bardzo, jak konieczność obcięcia włosów, „delikatnie jedwabistych, naturalnie kręconych i sięgających bioder”¹⁴. Wbrew regulaminowi udało mu się uniknąć kolejnego strzyżenia i coraz dłuższą fryzurę chować pod hełmem, co w efekcie uratowało mu życie, kiedy wpadł w zasadzkę i tuż przed rozstrzelaniem został rozpoznany przez niemieckiego kapitana, dawnego bywalca paryskich kabaretów. Wzięty do niewoli, w kolejnych stalagach (między innymi na terenie Polski) dawał spektakle taneczne w kobiecym przebraniu, wywołując wielki aplauz, a nawet pożądanie, przede wszystkim żołnierzy z Afryki. W latach 50. jako jeden z pierwszych francuskich pacjentów poddał się chirurgicznej korekcie płci.

Homoseksualni pisarze literackiego parnasu, jak subtelny, unikający ideologicznych deklaracji Henry de Montherlant, czy charyzmatyczny, flirtujący z reżimem Jean Cocteau, pod względem twórczości okresu okupacji niewątpliwie mogli zaliczyć do udanych. Prasa kolaborancka pozwalała sobie niekiedy na uszczypliwe uwagi o zbyt wyraźnym „wpływie sodomitów”¹⁵, zwłaszcza pod adresem Cocteau, który zwracał uwagę swoją nonszalancją, aktywnym udziałem w życiu kulturalnym i towarzyskim oraz jawnie utrzymywanym od kilku lat związkim z młodszym o prawie ćwierć wieku aktorem Jeanem Marais. Jako wschodząca gwiazda sceny i ekranu Marais wyróż-

¹⁴ C. Marais, *J'ai choisi mon sexe. Confidences du peintre Michel-Marie Poulain*, Monaco 1954, s. 141.

¹⁵ C. Arnaud, *Jean Cocteau*, s. 572.

niał się posągową aparycją, przywodzącą na myśl ikoniczne wizerunki aryjczyków, co w połączeniu z talentem dramatycznym i fotogenicznością przysparzało mu stale rosnące grono wielbicieli płci obojga, wśród których znalazł się także Arno Breker, blisko zaprzyjaźniony z obydwojma artystami czołowy rzeźbiarz III Rzeszy i ulubieniec Hitlera. W 1942 roku dyżurni propagandyści zyskali pretekst do zaostrożenia homofobicznego języka, kiedy ministerstwo oświaty Vichy, któremu podlegał narodowy teatr Comédie Française, nie zgodziło się na wystawienie nowej sztuki Cocteau *Renaud i Armida*, trzyaktowej tragedii wierszem, ze względu na atmosferę obyczajowego skandalu wokół autora, uważanego za osobę „niepożądaną”. O sprawie zrobiło się głośno, urażony twórca wystosował list do Pétaina, lecz nie doczekał się odpowiedzi, za to w oficjalnej prasie zaczęto pisać o „rozregulowanych hormonach” tej „ciotki wariatki w ogródku żydowsko-masońskiej tolerancji” i „pajaca w salonach i barach z wejściem od tyłu”, którego ulubioną pozycją jest „szpagat” – co było złośliwą aluzją do tytułu powieści Cocteau *Le grand écart* z 1923 roku¹⁶. W tygodniku „Au Pilon” w kategorijskim tonie zdecydowano nawet o przyszłości pisarza: „Pan Cocteau [...], który twierdził, że pan Hitler jest wyłącznie zazdrosny o sławę Żyda Chaplina, nie ma już nic do roboty w nowej Europie”¹⁷. W kwietniu 1943 roku, po interwencji niemieckich władz, doszło jednak do premiery *Renauda i Armidy*, w doborowej obsadzie i reżyserii samego autora.

Dwa miesiące wcześniej Cocteau poznał Jeana Geneta, początkującego literata, wcześniej dezertera z Legii Cudzoziemskiej, wielokrotnie karanego złodzieja, męską prostytutkę i włóczęgę, który krótko po wyjściu z więzienia zarabiał na życie jako bukinista na nadsekwańskich bulwarach. Jego wydany własnym sumptem rok wcześniej poemat *Skazany na śmierć* i rękopis powieści *Matka Boska Kwietna* – obyczajowo niezwykle odważnej, miejscami wręcz obscenicznej i ocierającej się o pornografię, oryginalnie prowokującej śmiałym homoerotyzmem – oszołomiły i jednocześnie zachwyciły Cocteau, dostrzegającego w młodym pisarzu geniusz literacki na miarę Rimbauda. Entuzjastyczną opinię wyrazili także Marcel Jouhandeau i Jean Turlais, homoseksualny redaktor kolaboranckiego miesięcznika „Les Cahiers français”, w którym niebawem umieścił nazwisko Geneta w artykule *Wprowadzenie do historii literatury faszystowskiej*¹⁸. W tym samym roku Genet za kradzież książek dwukrotnie trafił za kratki i jako recydywiście groziła mu kara

¹⁶ Tamże, s. 575.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ „Les Cahiers français” 1942, nr 6.

dożywocia, ale interweniujący Cocteau zdołał przekonać sędziów, że warto łagodniej potraktować tego „największego pisarza współczesnych czasów”¹⁹. Na początku 1944 roku pomógł mu ponownie, ratując przed wywózką do obozu koncentracyjnego.

W swoich autobiograficznych powieściach Genet nie krył fascynacji nazizmem, którego radykalizowanie się obserwował osobiście w czasie pobytów w Niemczech, gdzie chętnie ulegał także pokusie nawiązywania intymnych kontaktów z członkami formacji mundurowych. „Zrozumiałe, że całe piractwo i obłąkany bandytyzm, jakim były hitlerowskie Niemcy, budziły nienawiść przyzwoitych ludzi, ja za to patrzyłem na nie z głębokim podziwem i sympatią” – pisał prowokacyjnie w wydanych w 1948 roku *Ceremoniach żałobnych*²⁰. Wojskowy dryl, charakterystyczna estetyka, kult siły i męskiego ciała doprowadzały bohatera (alter ego autora) do erotycznej ekscytacji, a widok młodego i urodziwego żołnierza Wehrmachtu należał do najpiękniejszych doznań, pozwalając snuć nieskrępowane seksualne fantazje:

W głębi tego zamętu, który poprzedza i niemal sięga chwili najwyższej rozkoszy, zamętu, upajającego w jeszcze większym stopniu niż sama rozkosz, najpiękniejszym, najbardziej doniosłym obrazem erotycznym, ku któremu zdążało wszystko, zapowiedzianym jakby przez coś w rodzaju wewnętrznego święta, był wizerunek pięknego niemieckiego żołnierza w czarnym mundurze czołgisty. [...] W tajemnicy moich nocy posiadałem – jest to słowo właściwe [...] wszystkich chłopców Reichu: marynarzy ze wstążką dziewczęcą we włosach, czołgistów, artylerzystów, asów Luftwaffe, i to piękno, usidlone przez moją miłość [...] docierało do najpiękniejszych armii świata, przyjmując z powrotem w siebie ładunek tego piękna, które w nich samych brało swój początek²¹.

Przystojni okupanci w eleganckich mundurach przyprawiali o zmysłowe dreszcze już w momencie wkraczania do Paryża w czerwcu 1940 roku, czego przykładem jest bohater wydanej kilka lat po wojnie trzeciej części *Dróg wolności* Jeana-Paula Sartre’a, osobiwie przypominający zaprzyjaźnionego z autorem Jeana Geneta:

[Daniel] podniósł szybko głowę, serce zabiło mu aż w skroniach, ujrzał i c h. Stali, nieskalani i poważni po piętnastu albo po dwudziestu, na długich pomalowanych ochronną farbą autach, które toczyły się zwolna ku Sekwanie, sunęli wyprostowani, na stojąco, muskali go szklistym spojrzeniem, za nimi zjawiali się inni, inni aniołowie podobni do tamtych i spoglądający na niego

¹⁹ A. Malgorn, *Jean Genet. Qui êtes-vous?*, Paris 1988, s. 14.

²⁰ J. Genet, *Ceremonie żałobne*, przeł. K. Rodowska, Gdańsk 1995, s. 114.

²¹ Tamże, s. 114, 133–134.

w podobny sposób. [...] Nie bał się, oddawał się z ufnością owym tysiącom oczu, myślał: *Nasi zwycięzcy!*, i spowijała go rozkosz. Odwzajemniał im śmiało spojrzenie, sycił się tymi jasnymi włosami i opalonymi twarzami, gdzie oczy przypominały jeziora lodowcowe, tymi cienkimi taliami, udami niewiarygodnie smukłymi i muskularnymi. Szepnął: *Jacyż oni piękni!*. Nie dotykał już ziemi, unieśli go w ramionach, tulili do piersi i do płaskich brzuchów²².

Niemal równie silne emocje mogli wyzwać także młodzi milicjanci z kolaboranckiej organizacji pod auspicjami marszałka Pétaina czy francuscy ochotnicy w niemieckich uniformach na froncie wschodnim, a później zapewne żołnierze alianccy. Groza sytuacji schodziła na dalszy plan, a okupacja – we Francji pozbawiona szczególnego okrucieństwa i oparta raczej na łagodnej opresji – mogła zacząć kojarzyć się z męską przygodą, czasem brutalną i niebezpieczną, ale z atrakcyjnym homoerotycznym podtekstem. Na czar niemieckiego munduru nieobojętny pozostawał Pierre Drieu la Rochelle, miłośnik „łatwych chłopców i męskich okupantów”²³, o którym po latach Patrick Modiano pisał: „Odnajduje swoją prawdziwą naturę: pod stalowym błękitem spojrzenia esesmanów mięknie, roztopia się, czuje nagle wzbierający zew Orientu. Wkrótce omdlewa w ramionach zwycięzców [...]. Drieu miał powołanie odaliski. Był żydowską kurtyzaną, Esterą Gobseck kolaboracji”²⁴. Od przyjemności erotycznych z młodymi żołnierzami podobno nie stronił też inny publicysta „Je suis partout”, popularny krytyk filmowy Lucien Rebatet, rzekomy „amator niemieckich efebów”²⁵.

Podziw dla zwycięskiej armii, oportunizm, chęć zysku, a nawet próżność skłaniały niektórych Francuzów do podjęcia aktywnej współpracy agenturalnej lub z bronią w ręku. Do najbardziej jaskrawych przykładów bezpośredniego działania w służbie nazistowskich Niemiec należą przypadki trzech znanych osób nieheteronormatywnych, o znaczącej pozycji i dorobku zawodowym, które dobrowolnie skompromitowały się kolaboracją, płacąc za to zresztą najwyższą cenę.

Maurice Sachs (Maurice Ettinghausen), autor powieści inspirowanych własną biografią i studiów krytycznych, urzeczony Partią Komunistyczną Żyd katolik, był jednym z najbardziej wyrazistych przedstawicieli paryskiej socjety, o wyjątkowo barwnym i bogatym życiorysie, począwszy od epizodu w seminarium duchownym i posady sekretarza Jeana Cocteau, przez pracę w amerykańskiej rozgłośni radiowej i na niwie literackiej, po antyfaszystow-

²² J.-P. Sartre, *Drogi wolności*, t. 3: *Rozpacz*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1958, s. 104–105.

²³ J. Le Bitoux, *Les oubliés de la mémoire*, Paris 2002, s. 171.

²⁴ P. Modiano, *La place de l'étoile*, Paris 1988, s. 32.

²⁵ J. Le Bitoux, *Les oubliés de la mémoire*, s. 171.

ską działalność propagandową, czarnorynkowy handel i w końcu usługi dla gestapo. Ten stały bywalec kabaretów i gejowskich barów, utrzymanek zamożnych kobiet i mężczyzn o reputacji seksoholika, brylujący w towarzystwie elegant o wielkim uroku osobistym, wciąż żądny nowych przygód i wrażeń, notorycznie zadłużony amator używek, nie stronił od pokątnych interesów, oszustw i zwykłych kradzieży, w czym osiągnął dużą biegłość. Dlatego bez trudu odnalazł się w okupacyjnej rzeczywistości, z powodzeniem handlując złotem, a względne bezpieczeństwo zapewniały mu znajomości wśród niemieckich oficerów, których ujmował wytwornym wyglądem i manierami „zamożnego libertyna” jako literat Maurice Saxe, z pochodzenia Alzatzczyk²⁶. Doprowadzony do ruiny przez rozrzutny tryb życia i kolejnych kochanków, poza tym ścigany przez coraz liczniejszych wierzycieli, w listopadzie 1942 roku w ekspresowym tempie i niejasnych okolicznościach wyjeżdża do pracy w Niemczech, w ramach ochotniczego zaciągu. Najprawdopodobniej już wtedy był tajnym i chronionym współpracownikiem nazistowskich służb²⁷. Pod swoim prawdziwym nazwiskiem trafia do Hamburga, gdzie zajmuje się inwigilacją środowiska francuskich robotników. Opłacany przez gestapo, wiedzie „dziwne życie, obnosząc wśród ruin i pożarów swój cynizm policyjnego praktykanta”²⁸. Szybko nawiązuje homoseksualne romanse i dawnym zwyczajem wdaje się w mętne interesy. Denuncjuje czarnorynkowych handlarzy, ale przede wszystkim bezpośrednio przyczynia się do aresztowania członków podziemnej organizacji antynazistowskiej, nazwanej po wojnie Białą Różą z Hamburga. Aby nie stracić źródła łatwego zarobku, w obliczu kolejnych porażek tworzy fikcyjne raporty, co szybko wychodzi na jaw. W listopadzie 1943 roku Sachs został aresztowany i osadzony w więzieniu gestapo, gdzie jednak cieszył się specjalnymi prawami w zamian za donosy na współwięźniów. Czas spędzał na rozmowach, lekturach i pisaniu swojego ostatniego utworu, podobno „czuł się szczęśliwy”²⁹. W kwietniu 1945 roku znalazł się w grupie zmuszonej do morderczego marszu w kierunku Kilonii. Wycieńczony, zginął po drodze od kuli w wieku 39 lat i został pochowany na lokalnym cmentarzu, co zostało ustalone dopiero w 1951 roku. Losy i niezwykła osobowość Sachsa w sposób szczególnie intrygowały noblistę Patricka Modiano, który powracał do tej postaci w kilku powieściach, proponując nawet

²⁶ M. Angebert, *Eros en chemise brune. Hitler prédateur*, s. 896, 903–904.

²⁷ Tamże, s. 915.

²⁸ E. Gueland, H. Perrin, *La fin de Maurice Sachs*, w: M. Sachs, *Derrière cinq barreaux*, Paris 1952, s. 7.

²⁹ Tamże, s. 8.

alternatywną wersję historii, w której Sachs przeżył i prowadził w Genewie małą księgarnię, a wcześniej kontynuował działalność agenturalną (dla aliantów), handlował bydłem w Bawarii, prowadził dom publiczny w Barcelonie, był gońcem w Anvers i klaunem w cyrku w Mediolanie. Swoje bogate życie podsumował następująco: „Powiniennem być umrzeć w stosownym momencie, jak Drieu la Rochelle. Tylko że ja jestem Żydem, mam wytrzymałość szczura”³⁰.

W dramatycznych okolicznościach życie straciła także Violette Morris, nazywana „hieną gestapo”, wybitnie uzdolniona dawna gwiazda francuskiego sportu i powszechnie znana lesbijka lub raczej transseksualistka (czy nawet osoba transgenderowa), o niezwykle bogatej biografii. Córka kapitana kawalerii, kombatantka pierwszej wojny, w której brała udział jako kierowca ambulansu pod Verdun, do połowy lat 20. wygrywała mistrzostwa kraju, Europy i świata w lekkoatletyce, była pionierką kobiecego boksu, piłki nożnej, wyścigów samochodowych i motorowych. Jej znakiem firmowym był męski wygląd i maniery; Morris do złudzenia przypominała mężczyznę, poddała się nawet operacji usunięcia piersi. W życiu prywatnym wiązała się przede wszystkim z kobietami, choć przypisywano jej także romanse z mężczyznami, a przez kilka lat oficjalnie pozostawała nawet w związku małżeńskim. W 1936 roku wystąpiła jako gość specjalny na Olimpiadzie w Berlinie, gdzie przyjęto ją z honorami i odznaczono za zasługi sportowe. Prawdopodobnie wtedy też została zwerbowana do współpracy, co zapewne nie stanowiło większej trudności. Urzeczona nazistowską estetyką, militarnym sztafazurem, kultem siły i wysportowanego ciała, ponadto oszołomiona entuzjastycznym przyjęciem chyba nie miała większych obiekcji, podziеляjąc opinię gospodarzy, że należy „chronić Francję przed żydowsko-bolszewicką hołotą”, w czym właśnie miała pomóc jej działalność szpiegowska na rzecz Niemiec³¹. W 1941 roku wstąpiła do zarządu reaktywowanej faszystowskiej Parti Franciste. Z jej szefem Marcelem Bucardem, protegowanym marszałka Pétaina, łączyły ją nie tylko sympatie polityczne, ale także kombatanckie wspomnienia z Wielkiej Wojny i skłonności homoseksualne³². Niebawem nawiązała bliską współpracę z gestapo i w krótkim czasie doprowadziła do likwidacji dwóch komórek ruchu oporu. W 1943 roku brała udział w przesłuchaniach, sadystycznie znęcając się nad więźniarkami, z któ-

³⁰ P. Modiano, *La place de l'étoile*, s. 28–29.

³¹ V. Lesueur-Chalmet, *Femmes et Criminelles. Des soeurs Papin à Simone Weber, une histoire sanglante des faits divers*, Paris 2002, s. 93.

³² M. Angebert, *Eros en chemise brune. Hitler prédateur*, s. 944.

rych niewiele przeżyło. Szybko zyskała reputację „maszyny do zabijania”³³. Brak treningów, rozregulowana gospodarka hormonalna i silne uzależnienie od nikotyny sprawiły, że pięćdziesięcioletnia Morris zmieniała się fizycznie i zaczęła chorować. „Odtąd jej jedyna przyjemność polega na zadawaniu cierpienia innym: kobietom, których pożąda i zarazem nienawidzi, bo nie może ich już uwieść, oraz mężczyznom, jej organicznym wrogom”³⁴. Zginęła z wyroku podziemia w kwietniu 1944 roku, zastrzelona za kierownicą swojego samochodu na normandzkiej drodze.

Na łagodniejszy wyrok mógł liczyć ksiądz prałat Jean Mayol de Lupé, skazany w 1947 roku za kolaborację wojskową na 15 lat więzienia, konfiskatę majątku i infamię, ale po czterech latach ułaskawiony przez prezydenta, przede wszystkim ze względu na sędziwy wiek i kłopoty ze zdrowiem, choć zapewne nie obyło się bez pomocy wpływowych przyjaciół i rodziny. Wysoko ustosunkowany w kręgach watykańskich oraz wśród francuskiej i włoskiej arystokracji, hrabia Mayol de Lupé pochodził bowiem ze starego szlacheckiego rodu (po kądzieli z włoskich książąt) i przyjaźnił się z przyszłym papieżem Piusem XII. Żywiołem prałata było wojsko, z którym przez lata pozostawał związany, począwszy od czasów pierwszej wojny, kiedy bohaterko niósł posługę na froncie, za co zyskał niekwestionowany szacunek i uznanie, poparte wieloma odznaczeniami. W 1939 roku jako ochotnik stał się do poboru, ale ze względu na podeszły wiek (66 lat) nie został przyjęty. Okazja powtórzyła się dwa lata później, kiedy po napaści Niemiec na Związek Radziecki powstał Legion Ochotników Francuskich przeciw Bolszewizmowi. Z poparciem rządu Vichy i za zgodą arcybiskupa Paryża Mayol de Lupé oficjalnie objął funkcję kapelana Legionu w stopniu majora i wyruszył na wschodni front. Od zjazdu NSDAP w Norymberdze w 1938 roku nie ukrywał swoich pronazistowskich sympatii i fascynacji Hitlerem. Głorzyfikował III Rzeszę, w której dostrzegał jedyny ratunek dla chrześcijańskiej Europy przed zalewem komunizmu, snuł odważne paralele między krzyżem i swastyką.

Chrystusowi cierpiącemu narodowy socjalizm przeciwstawia Chrystusa walczącego. [...] Nasz Ojciec Święty Papież i nasz czcigodny Führer wiedzą, że jestem tu, gotowy służyć w Waffen SS, i ani jeden, ani drugi nie prosił mnie, abym porzucił swoją posługę. [...] Wybór jest oczywisty: układać się z marksizmem i kapitalizmem czy zdecydowanie opowiedzieć się po stronie tych, którzy zaciekle z nimi walczą

³³ V. Lesueur-Chalmet, *Femmes et Criminelles. Des soeurs Papin à Simone Weber, une histoire sanglante des faits divers*, s. 100.

³⁴ Tamże.

– pytał retorycznie w 1944 roku, składając przysięgę na wierność Hitlerowi, po rozwiązaniu Legionu i utworzeniu Brygady Grenadierów Waffen SS „Charlemagne”³⁵.

Kapelan bardzo dbał o wygląd zewnętrzny i kondycję, wyróżniał się atletyczną sylwetką, którą lubił demonstrować, znane było jego upodobanie do eleganckich mundurów, szytych na miarę w Berlinie. W jednym z nich w październiku 1943 roku znalazł się na okładce niemieckiego czasopisma „Signal”, sztandarowego organu nazistowskiej propagandy wydawanego w różnych wersjach językowych: „Pierś [hrabiego] pokrywa szesnaście francuskich i zagranicznych odznaczeń, ale szczególną dumą napawają go dwa z nich: baretka oficera Legii Honorowej, otrzymanej w 1938 roku, oraz niemiecki Krzyż Żelazny, wywalczony na froncie wschodnim”³⁶. Do ulubionych zajęć kapelana należały rozmowy z żołnierzami.

Mayol de Lupé lubi spędzać czas wśród prostych legionistów, dla których, jak mówi, jest „doradcą i ojcem”. Wieczorami, na kwaterze, wciska się między nich. Słucha, podnosi na duchu i rozśmiesza, obdarzając karesami zwłaszcza najmłodszych i najlepiej zbudowanych. Mężczyźni go uwielbiają, widząc w nim, pomimo wieku i tytułu, „fajnego kumpla”, „równego faceta”³⁷.

Najwyraźniej nie przeszkadzały im pogłoski o „szczególnych upodobaniach” majora, który bez cienia zażenowania potrafił przyjmować żołnierzy nago i zawsze pokazywał się z nieodłącznym adiutantem, w cywilu hydraulikiem, błyskawicznie pnącym się po szczeblach kariery do stopnia porucznika. Wątpliwości ucinął raport powstały na potrzeby procesu o kolaborację, w którym sędzia śledczy otwarcie pisał o seksualnych obyczajach „wbrew naturze” oskarżonego i jego intymnej relacji z młodszym o 30 lat adiutantem³⁸. Co ciekawe, ten ostatni wiernie trwał przy swoim starszym przyjacielu, dbał o niego w więzieniu i opiekował się nim po wyjściu na wolność. Mayol de Lupé zaś, dzięki specjalnemu zezwoleniu od papieża, zdążył jeszcze przed śmiercią w 1955 roku udzielić mu ślubu³⁹.

³⁵ „Cercle des Amis de Léon Degrelle” janvier 2016, <http://lederniercarre.hautetfort.com/camarades>.

³⁶ „Signal” 1943, numéro 2 d’octobre, s. 2.

³⁷ P. Giolitto, *Volontaires français sous l’uniforme allemand*, w: M. Angebert, *Eros en chemise brune. Hitler prédateur*, s. 1019.

³⁸ M. Angebert, *Eros en chemise brune. Hitler prédateur*, s. 1020.

³⁹ Tamże, s. 1022.

Po drugiej stronie barykady, w środowisku niepodległościowym, również nie brakowało osób nieheteronormatywnych, co nie stanowiło czynnika wykluczającego czy obciążającego, jak w stosunku do niektórych kolaborantów, ale nie było też nagłaśniane. Osoby z tego kręgu dbały o dyskrecję – jak Daniel Cordier, aktywny konspirator i sekretarz przywódcy ruchu oporu Jeana Moulina, autor prac historycznych i pamiętników, w których pisał o swojej seksualności⁴⁰. Generał de Gaulle, praktykujący katolik, nie kierował się uprzedzeniami, o czym może świadczyć powołanie na stanowisko ministra marynarki wojennej w rządzie tymczasowym homoseksualisty Louisa Jacquinota, zdolnego polityka i urzędnika, a wcześniej żołnierza (w 1919 roku jako ochotnik brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej). Rówieśnikiem i przyjacielem de Gaulle'a był inny homoseksualista, generał Jean de Lattre de Tassigny, od 1943 roku dowódca 1. Armii i reprezentant Francji przy podpisywaniu aktu kapitulacji Niemiec, później naczelny dowódca wojsk francuskich w Indochinach, pośmiertnie mianowany marszałkiem. Tajemnicy nie stanowiły odmienne preferencje seksualne działaczy i publicystów Rogera Stéphane'a i Pascala Copeau. Stéphane, pochodzący z zaможnej żydowskiej rodziny sympatyk Partii Komunistycznej, zaprzyjaźniony z Gide'em i Cocteau, w okresie okupacji współtworzył organizację konspiracyjną i pismo „Combat”. Dwukrotnie aresztowany, w 1944 roku walczył w powstaniu paryskim i Niezależnej Brygadzie Alzacja-Lotaryngia. Po wojnie był jednym z pierwszych francuskich aktywistów ruchu gejowskiego. Copeau, szef ugrupowania „Libération Sud” i współzałożyciel Krajowej Rady Ruchu Oporu, w latach 30. jako korespondent w Niemczech bezpośrednio obserwował narodziny reżimu hitlerowskiego, przed którym po powrocie ostrzegał w antynazistowskich audycjach radiowych. Zaangażowany w powojenny proces weryfikacji i ściganie kolaborantów, naraził się politycznym oponentom, którzy zaczęli uciekać się do intryg i rozpowszechniać pogłoski o jego homoseksualizmie, w wyniku czego Copeau zrezygnował z obiecującej kariery politycznej i poświęcił się pracy dziennikarskiej.

Do zasłużonych bohaterów francuskiego ruchu oporu należą Rose Valland i Claude Cahun, odkrywane na nowo po latach zapomnienia. Valland, historyczka sztuki z paryskiego muzeum Jeu de Paume, które w czasie okupacji pełniło funkcję magazynu zrabowanych przez nazistów dzieł sztuki, w konspiracji prowadziła dokumentację o wysyłanych do Niemiec eksponatach i przekazywała ruchowi oporu wiadomości o planowanych transportach kolejowych. Po wyzwoleniu, w randze kapitana 1. Armii, a od 1947 roku w ra-

⁴⁰ D. Cordier, *Alias Caracalla : mémoires, 1940–1943*, Paris 2009; *Les Feux de Saint-Elme*, Paris 2014.

mach działalności Komisji Restytucji Dzieł Sztuki, zajmowała się odzyskiwaniem wywiezionych dóbr na terenie Niemiec, realizowała też poufne misje dla rządu i jako świadek brała udział w procesach norymberskich. Odznaczona między innymi Legią Honorową, amerykańskim Medalem Wolności i Orderem Zasługi Republiki Federalnej Niemiec, w 2009 roku została bohaterką komiksu, w 2013 patronką nowej odmiany róży, a trzy lata później ulicy w Paryżu. Postać inspirowana jej biografią pojawiła się także w dramacie *Obrońcy skarbów* George'a Clooneya z 2014 roku. W latach powojennych Valland była związana z pracownicą amerykańskiej ambasady Joyce Heer, Angielką, z którą po śmierci w 1980 roku spoczęła w jednym grobie w swojej rodzinnej wiosce Saint-Étienne-de-Saint-Geoirs, nieopodal Grenoble.

W latach 90. XX wieku paryskie i londyńskie muzea sztuki współczesnej zachwyciły się oryginalnymi fotogramami nieżyjącej od niemal czterdziestu lat Claude Cahun (Lucy Schwob), artystki plastyczki, pisarki, publicystki, tłumaczki i aktorki z kręgu surrealistów, wyemancypowanej lesbijki o androgynicznym wyglądem. Razem ze swoją partnerką i modelką Suzanne Malherbe krótko przed wybuchem wojny zamieszkały na wyspie Jersey, oddając się wspólnej pasji fotografowania. Od początku okupacji obydwie kobiety aktywnie działały w ruchu oporu. W 1944 roku zostały aresztowane i skazane na karę śmierci, której wykonanie zawieszono w lutym 1945 roku, kiedy wyspa była jeszcze zajęta przez Niemców. Więzienie opuściły dopiero trzy miesiące później, w dniu wyzwolenia wyspy. Wiele prac Cahun zaginęło lub uległo zniszczeniu, a sama artystka z trudem odnajdywała się w nowej rzeczywistości. Zmarła w 1954 roku. Malherbe przeżyła partnerkę o 18 lat, obydwie zostały pochowane w obrządku żydowskim w jednym grobie.

Najbardziej znaną francuską ofiarą niemieckiej dyskryminacji wyłącznie ze względu na odmienną orientację seksualną był Pierre Seel, który o swoich przeżyciach ośmielił się opowiedzieć dopiero po czterdziestu latach. Jego świadectwo dotyczące zesłania do obozu koncentracyjnego przełamało tabu i uświadomiło Francuzom, że ta haniebna praktyka nie dotykała tylko obywateli Niemiec i Austrii. Jako mieszkaniec Alzacji, przyłączonej do Rzeszy w lipcu 1940 roku, Seel podlegał niemieckiemu prawu, ścigającemu, na mocy słynnego paragrafu 175, każdy rodzaj zachowania o charakterze seksualnym między mężczyznami. Na nowych terenach nazistowskie władze nader chętnie tropiły potencjalnych „przestępców”: „Pierwszym celem gestapo w Alzacji było polowanie na homoseksualistów. Pracę ułatwiła im francuska policja, dostarczając odpowiednie kartoteki” – napisał w 1980 roku Aimé Spitz, bohater alzackiego ruchu oporu⁴¹. Początkowo podejrzani otrzy-

⁴¹ P. Seel, *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, Paris 1994, s. 173.

wali nakaz natychmiastowego opuszczenia Alzacji, i z maksymalnie trzydziestokilogramowym bagażem byli wywożeni pod granicę ze strefą nieokupowaną⁴², ale rychło zaczęto ich wysyłać do obozu w Schirmeck, nieopodal Colmaru.

Siedemnastoletni Pierre Seel z Miluzy do policyjnej kartoteki trafił krótko przed zajęciem Alzacji przez Niemców, kiedy postanowił zgłosić kradzież pamiątkowego zegarka. Podejrzenia policjanta wzbudziło miejsce kradzieży, powszechnie znane ze spotkań homoseksualistów, oraz modny, kojarzony z kokieteryjną elegancją ubiór poszkodowanego – w stylu *zazou*, z długą marynarką, wąskimi spodniami do kostek, butami na grubej podeszwie i wypomadowaną fryzurą w „kaczy kuper”. Niespełna rok później, w maju 1941 roku, Seel został wezwany na przesłuchanie i brutalnie pobity. Przyznał się do homoseksualizmu i z grupą innych aresztowanych znalazł się w obozie, gdzie jednak nie nosił charakterystycznego różowego trójkąta, ale wąski niebieski pasek, przydzielany homoseksualistom, „elementom społecznym” i katolikom⁴³. Z trudem znosił piekło obozowej codzienności: permanentny głód, choroby, przemoc i ciężką pracę, a zwłaszcza bolesne pseudoeksperymenty medyczne, jakim był poddawany. Szczególnie trudnym przeżyciem była dla niego śmierć przyjaciela, który na oczach wszystkich osadzonych został żywcem zagryziony przez psy.

Jako jeden z najmłodszych więźniów bałem się zwracać na siebie uwagę. Między jedną robotą a drugą pilnowałem się, żeby z nikim nie rozmawiać i zamykałem się w rozpaczliwej samotności, której nie przebijało żadne pożądanie seksualne. W tej przestrzeni nawet myśl o pożądaniu nie miała żadnych szans wykiełkować. [...] Staliśmy się drżącymi cieniami samych siebie. Sprowadzony do stanu niemego obserwatora kilka razy natknąłem się oczywiście na coś w rodzaju cichego porozumienia, ale zdarzało się to niezwykle rzadko. Pamiętam na przykład dwóch Czechów, zapewne dawną parę, którym udawało się od czasu do czasu zamienić kilka słów, stojąc twarzą do okna w naszym baraku. Odwróceniu plecami pilnowali, wpatrując się w odbicie na szybie, żeby nikt ich nie zaskoczył. Uciążliwe przepętnienie i denuncjacje pozostawiały jednak niewiele miejsca na jakikolwiek ludzki gest⁴⁴.

Po pół roku Seel został zwolniony, ale już w marcu 1942 roku otrzymał powołanie do niemieckiego wojska, do pracy na tyłach frontu. Po krótkiej przerwie trafił na wschodni front, przebywał między innymi na terenie Polski. Korzystając z rozprężenia w obliczu zbliżającej się klęski, uciekł z Wehr-

⁴² Tamże, s. 35.

⁴³ Tamże, s. 44.

⁴⁴ Tamże, s. 54.

machtu, dołączył do żołnierzy radzieckich i cudem uniknął śmierci przez rozstrzelanie, intonując *Międzynarodówkę*. Do Francji wrócił dopiero w sierpniu 1945 roku, jako jeden z ostatnich żołnierzy.

Aby pozbyć się etykiety homoseksualisty i oszczędzić rodzinie nieprzyjemności, założył rodzinę, na świat przyszły dzieci, ale małżeństwo skończyło się separacją. Seel wpadł w długotrwałą depresję, konieczna była hospitalizacja. Formę terapii stanowiła działalność w stowarzyszeniu homoseksualnych chrześcijan „Dawid i Jonatan”. W 1981 roku, po ukazaniu się francuskiego tłumaczenia *Mężczyzn z różowym trójkątem* Heinza Hegera, za namową Jeana-Pierre’a Joeckera, twórcy i szefa znanego periodyku mniejszości seksualnych „Masques”, Seel zgodził się na anonimowe opublikowanie swoich obozowych wspomnień. Rok później, w wieku 59 lat, zerwał z anonimowością, publikując list otwarty do biskupa Strasburga, który w oficjalnej wypowiedzi nazwał homoseksualistów „osobami ułomnymi”, które „swoją ułomność chcą zmienić w zdrową normę”⁴⁵. Przywołując własne doświadczenia „jako ofiary nazizmu”, zarzucił biskupowi uprawianie mowy nienawiści, stosowanej w niedalekiej przeszłości do „uzasadniania eksterminacji milionów”.

Nie jestem człowiekiem ułomnym i nie jestem dotknięty żadną ułomnością. Nie mam ochoty wracać do infirmerii, w których leczono mnie z homoseksualizmu, a dokładniej do miejsca znajdującego się niedaleko alzackiej stolicy. Było to w 1941 roku. Miałem zaledwie osiemnaście lat. Aresztowany, torturowany, bity, uwięziony, przetrzymywany poza wszelką jurysdykcją, bez żadnej możliwości obrony, bez procesu i wyroku. Czuję się zbyt zmęczony dziś wieczorem, aby wracać myślą do tych wszystkich tortur psychicznych i fizycznych, do niewysłowionych, niemożliwych do opisanie cierpień, przez jakie musiałem wówczas przejść. Wskutek tego samowolnego aresztowania całe moje życie upływało od tej pory w strasznym bólu, udzielającym się mojej rodzinie⁴⁶.

W 1990 roku władze uznały, że Pierre Seel, tak jak inni więźniowie polityczni niemieckich obozów, ma prawo do specjalnego świadczania finansowego, o ile dostarczy odpowiednie dokumenty. Piętrzone jednak trudności, domagając się zeznań dwóch naocznych świadków, potwierdzających, że pobyt w obozie trwał co najmniej 90 dni. Ten wymóg okazał się niemożliwy do spełnienia, choć świadkowie jeszcze żyli, ale ich opór przed ujawnieniem się był zbyt silny. W 1994 roku ukazała się autobiografia Seela, tłumaczona wkrótce na kilka języków. Przed śmiercią w 2005 roku autor doczekał się oficjalnego uznania męczeństwa homoseksualnych ofiar nazizmu przez premiera Lionela Jospina (2001 rok) i prezydenta Jacques’a Chiraca (2005 rok).

⁴⁵ Tamże, s. 156.

⁴⁶ Tamże, s. 194.

Trzy lata później został patronem ulicy w Tuluzie, gdzie spędził drugą część życia, a w jego rodzinnej Miluzie wmurowano tablicę pamiątkową.

Po wyzwoleń w 1944 roku rząd de Gaulle'a nie zlikwidował dyskryminującego homoseksualistów zapisu w Kodeksie karnym. Decyzję o zrównaniu do 15 lat granicy wieku uprawniającego do legalnego podjęcia czynności seksualnych, bez względu na płeć, podjęto dopiero w 1982 roku, z inicjatywy lewicowego prezydenta François Mitterranda i ministra sprawiedliwości Roberta Badintera, głosami Zgromadzenia Narodowego, przy dużym sprzeciwie deputowanych prawicy (między innymi Jacques'a Chiraca i późniejszego premiera François Fillona). Nowe prawo zaczęło obowiązywać 4 sierpnia 1982 roku, czyli niemal w czterdziestą rocznicę jego zaostżenia przez reżim Vichy i dokładnie 193 lata po rewolucyjnym zniesieniu przez Konstytuante systemu feudalnego i szlacheckich przywilejów.

Bibliografia

- Angebert Michel (2014), *Eros en chemise brune. Hitler prédateur*, t. 2, Rosières-en-Haye: Camion blanc.
- Arnaud Claude (2003), *Jean Cocteau*, Paris: Gallimard.
- Bertrand Antoine (1996), *Les curiosités de Robert de Montesquiou*, t. 1, Genève: Droz.
- Bitoux Jean Le (2002), *Les oubliés de la mémoire*, Paris: Hachette Littératures.
- Boninchi Marc (2005), *Vichy et l'ordre moral*, Paris: PUF.
- Cercle des Amis de Léon Degrelle, <http://lederniercarre.hautetfort.com/archive/2018/11/13/cercle-des-amis-de-leon-degrelle-6104895.html>.
- Cordier Daniel (2009), *Alias Caracalla: mémoires, 1940–1943*, Paris: Gallimard, „Témoins”.
- Cordier Daniel (2014), *Les Feux de Saint-Elme*, Paris: Gallimard.
- Genet Jean (1995), *Ceremonie żałobne*, przeł. K. Rodowska, Gdańsk: „Marabut”.
- Giolitto Pierre (2014), *Volontaires français sous l'uniforme allemand*, w: M. Angebert, *Eros en chemise brune. Hitler prédateur*, t. 2, Rosières-en-Haye: Camion blanc.
- Gueland Etienne, Perrin Henri (1952), *La fin de Maurice Sachs*, w: M. Sachs, *Derrière cinq barreaux*, Paris: Gallimard.
- Lesueur-Chalmet Véronique (2002), *Femmes et Criminelles. Des soeurs Papin à Simone Weber, une histoire sanglante des faits divers*, Paris: Pré-aux-clercs.
- Malgorn Arnaud (1988), *Jean Genet. Qui êtes-vous?*, Paris: La Manufacture.
- Marais Claude (1954), *J'ai choisi mon sexe. Confidences du peintre Michel-Marie Poulain*, Monaco: Les éditions de Fontvieille.
- Meyer-Plantureux Chantal (2003), *Préface*, w: R. Brasillach, *Animateurs de théâtre. Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, Paris: Éditions Complexe.
- Modiano Patrick (1988), *La place de l'étoile*, Paris: Gallimard.
- Rochelle Pierre Drieu La (1934), *La Comédie de Charleroi*, Paris: Nrf.

Sartre Jean-Paul (1958), *Drogi wolności*, t. 3: *Rozpacz*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa: PIW.

Seel Pierre (1994), *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, Paris: Calmann-Lévy.

French Homobiographies in the Shadow of Swastika

Abstract

The article presents the plight of homosexuals in the Nazi occupied France. The provision discriminating against homosexual people was introduced into French penal code in 1942. It was put forward by the collaborative Vichy government promoting moral improvement and the cult of procreation. However, as the article claims, homosexuality was not a considerable obstacle in the professional career or politics, which applied both to the collaborators as well as members of the resistance. Such writers as Jean Genet, Henry de Montherlant or Jean Cocteau would hide their sexuality behind literary fiction. The most known French victim of that discriminating law was Pierre Seel, a prisoner of concentration camp who was from Alsace incorporated into German territory. The anti-homosexual discriminatory provision was annulled as late as in 1982.

Keywords: homosexuality, France, second World War, German occupation, Vichy government

W kręgu teorii literatury

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Cezary Zalewski

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: cezary.zalewski@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6341-8592

Józef Tischner jako hermeneuta (literatury). Studium przypadku

Józef Tischner (1931–2000) należał do czołówki polskich filozofów XX wieku i chociaż jego refleksja była niezwykle obszerna oraz różnorodna, to, jak się wydaje, trwałe miejsce w historii myśli zdobył sobie przede wszystkim oryginalną koncepcją, którą określił mianem filozofii dramatu. Punktem wyjścia niniejszego artykułu będzie zatem – skrótowe, z konieczności – przypomnienie kluczowych tez tej propozycji zawartych w dwóch pracach: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*¹ oraz *Zarys filozofii człowieka dla duszpasterzy i artystów*². Rzykując znaczne uproszczenie, można by stwierdzić, że filozofia dramatu oparta została na czterech pojęciach. Ich sens jest następujący:

- (1) Dramat jest międzyludzką interakcją o charakterze formacyjnym, tj. zdolnym do pozytywnego lub negatywnego kształtowania uczestniczących w nim osób dzięki mechanizmowi wzajemności (tzn. że każda akcja wywołuje reakcję itd.). Warunkami zaistnienia dramatu są: (a) ciągły i nieodwracalny czas, w którym może się on dziać; (b) otwarcie na scenę (tj. miejsce) dramatu, które przejawia się w aktach obiektywizacji intencjonalnej; i (c) otwarcie na innego, którego wyrazem jest podjęcie rozmowy, dialogu. Otwarcie (c) ma zdecydowany prymat nad otwarciem (b); chociaż obie postawy mogą się przenikać.

¹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998.

² Zob. J. Tischner, *Zarys filozofii człowieka dla duszpasterzy i artystów*, w: tegoż, *Myślenie w żywe piękno*, wyb. W. Bonowicz, Kraków 2005.

- (2) Dramat na każdym etapie rozwoju może zostać przez jego uczestników określony jako dobry lub zły (tzw. horyzont agatologiczny). Spotkanie z innym staje się tragedią, kiedy dobro okaże się słabsze w sporze ze złem. Każdy dramat zawiera więc tragiczność, czyli – możliwość tragedii, możliwość tryumfu zła. Możliwy jest także ostateczny tryumf dobra, czyli – heroiczność.
- (3) Osoba uczestnicząca w dramacie jest wolna, czyli ma możliwość wyboru dobra lub zła. Jeśli jednak uwzględniony zostanie dodatkowy aspekt dramatu, to okaże się, że zakres tej wolności może ulec istotnej zmianie: od radykalnej minimalizacji, która obecna jest w koncepcji fatum (losu, przeznaczenia itd.), do radykalnej maksymalizacji, którą zapewnia współpracująca z osobą łąska.
- (4) Istnieje jeszcze jeden podmiot ludzkiego dramatu – Bóg. Jednakże tutaj sytuacja jest paradoksalna: z jednej strony trudno w sposób pozytywny określić tę interakcję, ale – z drugiej – należy ona do wzorcowych, paradygmatycznych.

Celem tego artykułu nie jest ani analiza, ani krytyka postawionych przez Tischnera tez³. Poglądowe streszczenie założeń filozofii dramatu pozwala, po pierwsze, dostrzec i sformułować dość oczywistą intuicję, zgodnie z którą nie charakteryzują się one jednakowym stopniem koherencji. Tylko pierwsza⁴ z nich – mimo wewnętrznej złożoności – jest konstrukcją zwartą i jednolitą; pozostałe natomiast zakładają dualizm, dlatego wywołują efekt bifurkacji, który w szczegółowym opisie Tischner stara się niekiedy zamaskować. Teza druga rozpada się zatem na przeciwstawny wariant tragiczny (2a) i heroiczny (2b); teza trzecia przybiera postać zniewalającego fatum (3a) lub wyzwalającej łąski (3b); a teza czwarta dzieli udział *sacrum* w ludzkim dramacie na: interwencję monoteistyczną i judeochrześcijańską (4b) oraz – chociaż Tischner *explicite* nigdy, nawet analizując mit Edypa, tego nie sformułował – politeistyczną, pogańską (4a). Sprawia to wrażenie, jakby ze wspólnego

³ Zob. np. D. Kot, *Myślenie dramatyczne*, Kraków 2016; J. Jagiełło, *From Axiology to Agathology: Józef Tischner's Philosophy of Man*, w: Józef Tischner, ed. by J. Jagiełło, Kraków 2020.

⁴ Nie jest wykluczone, że ta podstawowa teza została ukształtowana pod wpływem *The Theory of Modern Drama* – pracy Petera Szondiego, której pewne sądy Tischner aprobatywnie przytaczał [zob. J. Tischner *Sprawa osoby – wstępne przybliżenia*. „Logos i Etos” 1992, nr 2, s. 16]. Dla Szondiego istnieją trzy zasadnicze właściwości dramatu: (a) nieustanny czas teraźniejszy; (b) międzyludzka dialektyka, której wyrazem jest dialog i (c) wydarzenie, w którym najważniejszy jest udział osób, a nie odniesienie do rzeczywistości zewnętrznej [zob. P. Szondi, *The Theory of Modern Drama*. Cambridge 1987, s. 7–10]. Analogie między tym schematem a Tischnerowskim pojęciem dramatu (a zwłaszcza przekonaniem o prymacie otwarcia na innego) są bardzo wyraźne.

początku wylaniały się dwa, dokładnie – i symetrycznie – przeciwstawne modele. Przy pewnej dozie arbitralności można je nazwać modelem tragicznym ($1+2a+3a+4a$) oraz modelem heroicznym ($1+2b+3b+4b$).

Dokonane tu uproszczenie pozwala jeszcze – po drugie – na pewne obserwacje dotyczące literackich powinowactw obu modeli. Jak bowiem wiadomo, Tischner był wielkim miłośnikiem literatury, dramatu zaś – w szczególności. Nie zaskakuje zatem fakt, iż jest autorem kilku esejów dotyczących utworów dramatycznych⁵, a ponadto do dwóch największych dzieł – *Filozofii dramatu* oraz *Sporu o istnienie człowieka* – włączył analizy z tego zakresu. Lektura ich wszystkich nieodmiennie prowadzi do wniosku, zgodnie z którym Tischner intensywnie szukał związków między dramatem a filozofią dramatu. Strukturę tych analogii można przedstawić następująco:

Filozofia dramatu: model tragiczny

Dramat: tragedia grecka⁶,

Tragedia Ryszarda III W. Szekspira

Faust J. W. Goethego

Filozofia dramatu: model heroiczny

Dramat: *Hiob*, *Promieniowanie ojcostwa* Karola Wojtyły

Dzień gniewu Romana Brandstaettera

Życie jest snem Pedro Calderona de la Barca

Zestawienie to ma charakter wyłącznie opisowy, a nie genetyczny. Nie zawiera zatem żadnych sugestii dotyczących literackich źródeł filozofii dramatu. Dyskurs filozoficzny oraz interpretacyjny pozostają tu – w zakresie stawianych tez – w niemal doskonałej harmonii, mimo że między nimi występuje dokładnie przeciwstawne rozłożenie akcentów: filozofia dramatu zdecydowanie więcej uwagi poświęca modelowi tragicznemu (niż heroicznemu); natomiast interpretacja dramatów – odwrotnie. Wskazać tu można tylko na jeden poważniejszy dysonans. Dyskurs filozoficzny definiując dramat kładzie nacisk na wzajemność, w jakiej uczestniczą osoby. Omawiając przykład

⁵ Zob. J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, wyb. W. Bonowicz, Kraków 2005. Tischner napisał ich jeszcze więcej, ale zostały ogłoszone w publikacjach o bardzo niskim nakładzie (jako np. programy teatralne), dlatego dziś pozostają praktycznie niedostępne [W. Bonowicz, *Nota wydawcy*, w: J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 346].

⁶ Jest rzeczą nader znamionną, że Tischner nie przeprowadził analizy konkretnej tragedii greckiej, zawsze bowiem ujmował je sumarycznie, ściśle łącząc z pojęciem tragizmu oraz mitu. Pewnym wyjaśnieniem tego postępowania było wyznanie uczynione w trakcie wykładów z filozofii dramatu: „ja dobrze nie znam tekstów tych dramatów, moja znajomość tych tekstów jest szalenie powierzchowna” [J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu. Wykłady*, oprac. D. Kot, A. Węgrzecki, Kraków 2012, s. 81].

modelu heroicznego – *Promieniowanie ojcostwa* Wojtyły – Tischner powtarza to przekonanie, pisząc, iż:

wzajemność osób kryje w zarodku jakiś dramat. Można zaryzykować twierdzenie, że wszystkie dramaty świata są opisaniem losów wzajemności – tej twórczej i tej niszczącej, bo domyślamy się, że i taka jest nie do uniknięcia⁷.

Wzajemność w ujęciu literackim ma dwa modusy: konstruktywny i destrukcyjny. Na ten drugi zwraca uwagę filozofia dramatu, badając cyrkulację zła w modelu tragicznym, ale – i to jest znamienne – jej analiza nie pojawia się w jego literackich odpowiednikach. Funkcjonuje tu raczej na zasadzie przyjętego założenia, z którego wynikają konkretne, dające się ująć, fenomeny, np. groźba, pokusa czy zdrada. Można by spekulować, czy brak dociekań nad destrukcyjną wzajemnością nie wynika z jej marginalizacji, której – w swych interpretacjach *Fausta* – dokonali mistrzowie Tischnera: G. W. Hegel i S. Kierkegaard? I czy, konsekwentnie, to nie ich perspektywa poznawcza była przez Tischnera rzutowana „wstecz” na grecką i szekspirowską tragedię?

Nawet jeśli odpowiedź byłaby twierdząca, nie naruszałaby spójności między filozofią dramatu i dramatem. Jednakże ów poziom koherencji sam w sobie nie ma charakteru neutralnego: jest efektem działania określonego przedrozumienia – jak powiedziałyby hermeneutyka, i jak twierdził sam Tischner⁸ – które wyznacza warunki dla interpretacji. Sytuację, w której dramat – mniej lub bardziej dokładnie – odpowiada tezom filozofii dramatu, zaliczyć więc trzeba do procedury, którą Philippe Sabot określił mianem schematu dydaktycznego⁹. W nim bowiem tekst literacki jest zaledwie przykładem lub ilustracją, przekazującą w artystyczny sposób prawdy, do których filozofia doszła niezależnie na drodze własnych spekulacji.

Trzeba przyznać, że Tischner posługując się schematem dydaktycznym dobrze wybierał utwory dramatyczne: ich odczytania w kategoriach własnej filozofii do dziś – przynajmniej wśród polskiej krytyki literackiej – nie budzą kontrowersji, a niekiedy nawet (jak w przypadku dramatów Wojtyły) uchodzą za klasyczne.

⁷ J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 64. W czasie, kiedy postawał ów esej, Tischner prowadząc wykłady z filozofii dramatu, także odwołał się do *Promieniowania ojcostwa*: „Ze wszystkich znanych mi tekstów Wojtyły ten wydaje mi się najbardziej znakomity [...]” [J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 197]. Wyznanie to jest nader znamienne: pokazuje bowiem, że w dramacie literackim Tischner ewidentnie faworyzował pozytywną wzajemność; i być może dlatego nigdy nie wspomina o innej sztuce Wojtyły – *Przed sklepem jubilera*, która, jak wiadomo, zawiera analizę kryzysu wzajemności.

⁸ Zob. J. Tischner, *Filozofia poznania. Wykłady*, oprac. Z. Stawrowski, Kraków, s. 390–393 i 617–618.

⁹ Zob. P. Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris 2002, s. 36–53.

Jednakże jeden – i jedyny – raz filozof zdecydował się na krok ryzykowny, który w znaczny sposób zdestabilizował harmonię między (filozoficznym) przedrozumieniem a (interpretacyjnym) rozumieniem. Tischner zdecydował się bowiem przeprowadzić egzegezę najbardziej znanego dramatu Witolda Gombrowicza *Ślub*. Celem niniejszego artykułu jest analiza dramatycznego, by tak rzec, aspektu tej właśnie interpretacji. Oznacza to, że zbadany zostanie jej zmienny przebieg oraz związek kolejnych etapów – i konstytuowanych przez nie znaczeń – z tezami filozofii dramatu.

1. Faza pierwsza (rozumienie₁): polaryzacja kościołów

Od początku w interpretacji *Ślubu* założona została redukcja fabularna: Tischner nie wnika w przebieg (wszystkich) zdarzeń dramatu, ale wybiera tylko te, w których krystalizuje się najbardziej istotny sens. W procesie selekcji niezwykle pomocne okazują się uwagi samego autora zawarte w przedmowie¹⁰, które zostają tu aż trzykrotnie zacytowane. Trzeba jednak zauważyć, że także ten tekst został potraktowany bardzo wybiórczo, tak aby zachowana została spójność obu redukcji.

Postępowanie takie – przynajmniej *prima facie*¹¹ – sprawia wrażenie szukania dodatkowego uzasadnienia dla własnych rozpoznań. Jednakże zakres obu redukcji i dbałość o ich wzajemną koherencję sugeruje inną funkcjonalizację. Jest ona zresztą niedwuznacznie wprowadzana od samego początku, kiedy Tischner wydobywa dwa – dokładnie przeciwstawne – znaczenia tytułowego „ślubu”. Pierwsza faza interpretacji polega zatem na stworzeniu silnej, binarnej opozycji, w której pierwszym członem będzie, powiedzmy, kościół Absolutu, a drugim – odpowiednio ujęty – kościół międzyludzki Gombrowicza. Polaryzacja, którą Tischner przeprowadza, została zaprojektowana radykalnie, dlatego pojawiający się tu komentarz ma przede wszystkim zwiększyć ilość płaszczyzn czy poziomów, na których będzie ona widoczna. Najbardziej czytelne jest dodanie aspektu dialogowego:

Słowa osób Gombrowiczowskiego dramatu nie są słowami dla kogoś (dla drugiego), ale słowami wobec kogoś. Zachodzi istotna różnica między słowem „dla kogoś” a słowem „wobec” kogoś. Słowo „dla kogoś” jest darem, który łączy wolne osoby. Słowo „wobec kogoś” nie jest darem, nie zakłada wolności i nie jest zdolne ustanawiać więzi wierności, czyli „religii”. [...] Od mowy „wobec kogoś” zaczyna się przemoc władzy¹².

¹⁰ Zob. W. Gombrowicz, *Dramaty*, red. nauk. tekstu J. Błoński, Kraków 1986, s. 91–97.

¹¹ Por. M. Michalski, *Filozof jako pisarz. Kołakowski – Skarga – Tischner*, Gdańsk 2010, s. 124–125.

¹² J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 59 [podkreśl. – J.T].

Dialogi, w których występuje wymiana słów-darów, zakładają koncepcję innego jako bliźniego, z którym można wejść w symetryczną relację opartą na wolności i wierności. Natomiast mówienie „wobec kogoś” implikuje nie tylko perswazję lub rozkaz, ale przede wszystkim ustanawia innego jako obcego, który funkcjonuje w asymetrycznej przestrzeni władzy: w niej jeden jest królem (ojciec, Henryk), a reszta – jego poddanyimi. Wierność nie jest tu jednak oparta na wolności; jest wymuszona – i dlatego, jak dodaje Tischner, podatna na „bezustanne zagrożenie zdradą”¹³.

Drugi dodany aspekt ma charakter aksjologiczny:

u Gombrowicza jedno zwraca szczególną uwagę: mechanizm przemiany i ustanawiania wartości, który towarzyszy sięganiu po władzę.

Wyjaśnijmy to, patrząc na scenę. Oto widzimy, jak w pewnym momencie wspinający się po szczeblach drabiny władzy Henryk kłęka przed ojcem. [...] Sam ten gest wystarczył jednak, by inni obwołali ojca królem. Mowa gestu ma siłę magiczną. Wartością staje się to, co zostało uznane za wartość. [...] I tak jest zawsze. Gdy w głąb ludzkiej niepewności, w środek wahań, przypuszczeń i podpuszczeń wtargnie cudze uznanie, gdy do jednego niepewnego przyklęknienia dołączy się drugie i trzecie, to niepewność nie będzie już tak bardzo niepewna jak przedtem, a przypuszczenie łatwo zmieni się w twierdzenie. I tak wartość, która na początku tylko zachęcała, by ją uznać, przemienia się w wartość, która wymusza szacunek¹⁴.

Można powiedzieć, że do takiej obserwacji Tischner był przygotowany: układając filozofię dramatu, niejednokrotnie komentował koncepcję przewrotu w dziedzinie wartości; i już wtedy zresztą dostrzegł, że sama możliwość tego procesu zdaje się kwestionować ważny element (teza nr 2) jego własnej propozycji. Jak bowiem stwierdzał:

nie ma dramatu i nie ma tragedii bez jakiegoś doświadczenia dobra i zła. Jeżeli się okaże, iż to, co jest warunkiem dramatu, samo jest częścią dramatu, wtedy idea dramatu, idea tragedii musi być zupełnie inaczej pomyślana. W ubiegłym roku ciągle powtarzaliśmy: jakieś dobro jest, jakieś zło jest – i na tej kanwie możliwy jest dramat, możliwa jest tragedia, kiedy zło zwycięża, a dobro ginie. Usiłujemy teraz przejść poza ten schemat i zapytać: czy dobro i zło nie jest samo dramatyczne, to znaczy czy ono nie ulega czasowi, losowi?¹⁵

¹³ Tamże, s. 58.

¹⁴ Tamże, s. 59, 60 [podkr. – C.Z.].

¹⁵ J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 10 [podkr. – C.Z.].

Tej intuicji niestety nie rozwinął dokładniej, ale w kontekście jego interpretacji *Ślubu* jasne jest, na czym polega przejście od bycia warunkiem dramatu do bycia jego częścią. Wartości (tj. dobro i zło) nie są już dane obiektywnie, ponieważ podlegają procesowi intersubiektywnej kreacji, jak również destrukcji. Przebiega ona na zasadzie przejmowania cudzych ocen czy osądów, czyli jest naśladownictwem postaw, jakie zajmują inni.

Uwzględniając te uzupełnienia, polaryzację między obiema wizjami można przedstawić w postaci następującego zestawienia:

KOŚCIÓŁ ABSOLUTU

1. Ślub jako więź absolutna
2. Religia Absolutu
3. Dialog mową „dla kogoś”
4. Inny jako bliźni
(relacja symetryczna zakładająca wolność i wierność)
5. Dobro i zło jako warunek dramatu
(wartość dana obiektywnie)
6. Scena jako „ziemia obiecana”

KOŚCIÓŁ MIĘDZYLUDECKI

1. Ślub jako więź konwencjonalna
2. Religia ubóstwionego człowieka
3. Dialog mową „wobec kogoś”
4. Inny jako obcy
(relacja asymetryczna zakładająca brak wolności i zdradę)
5. Dobro i zło jako część dramatu
(wartość jako efekt naśladowania)
6. Scena jako „ziemia przeklęta”

Pełny sens niniejszej polaryzacji staje się wyraźny dopiero w zestawieniu z postawioną nieco później tezą, zgodnie z którą *Ślub* nie realizuje ani modelu tragicznego, ani heroicznego¹⁶, ponieważ wizja człowieka nie zakłada tu działania fatum czy łaski. Oznacza to w istocie nieobecność w tym dramacie trzeciej tezy filozofii dramatu. Jest to logiczne, gdyż radykalne przeformułowanie tezy drugiej (oraz – w konsekwencji – czwartej) wyklucza konstrukcje w rodzaju fatum i łaski. Jest więc oczywiste, że oba modele dramatu (tragiczny i heroiczny) należą do lewej strony tej polaryzacji: mimo że działają w sposób dość odmienny, to jednak reprezentują analogiczny porządek transcendentálny, wspólną sferę *sacrum*, która funkcjonuje w sposób przewidywalny i rozpoznawalny.

Ślub akceptuje tylko (i zaledwie) pierwszą tezę, na podstawie której buduje wizję kościoła międzyludzkiego; wizję, która jest symetrycznym odwróceniem tego, co filozofia dramatu mogła pomyśleć. Stworzenie radykalnego kontrastu pozwala natomiast dostrzec zasadę, która jest odpowiedzialna za ten proces. Jest nią – nienazwana wprost, zaprezentowana przy pomocy maskującej peryfrazy – mimesis. Używając formuły samego Tischnera, należałoby precyzyjniej powiedzieć, że w modelu tragicznym i heroicznym mimesis jest warunkiem dramatu, a w *Ślubie* – jego częścią. Różnica jest zasadnicza,

¹⁶ Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 61, 62.

gdyż w pierwszym przypadku naśladownictwo jest rozumiane w kategoriach estetycznych, w drugim jako fenomen antropologiczny. I tego właśnie problemu Tischner w swojej interpretacji nie ujmuje w sposób, by tak rzec, świadomy; używając kolejnych peryfraz, stara się zmarginalizować to, na co nieustannie w teście *Ślubu* natrafia.

2. Faza druga (rozumienie₂): deformacja ofiarnicza

Jeśli filozofia dramatu sama jest dramatyczna¹⁷, to wiele wskazuje na to, że dynamikę rozwoju wyznacza tu zasada koła hermeneutycznego, którą Tischner doskonale znał i rozumiał w kategoriach wzajemnej interakcji (i modyfikacji) między przedrozumieniem a rozumieniem¹⁸.

W fazie pierwszej przedrozumienie doprowadziło do powstania struktury opozycyjnej, będącej rozumieniem₁. I ono też – w reakcji zwrotnej – wprowadziło radykalną zmianę przedrozumienia, pokazując, że z czterech założonych tez sprawdza się jedynie pierwsza. W ten sposób interpretacja Tischnera dotarła mniej więcej do końca aktu drugiego dramatu. Jej następnym obiektem będzie zatem kluczowy akt trzeci. Jego ujęcie pokazuje zasadniczy wpływ – osłabionego, jak by się wydawało – przedrozumienia. Teza czwarta dotycząca kategorii *sacrum* zostaje odpowiednio zmodyfikowana i ponownie wykorzystana w konstytucji rozumienia₂.

Samo przekształcenie tezy czwartej dokonane zostało dzięki *implicite* przyjętemu założeniu, zgodnie z którym zjawiska natury religijnej występują w dwóch postaciach: pierwotnych i wtórnych czy raczej: oryginalnych i skopiowanych. Nie ulega wątpliwości, że przesłankę tę podsunął Tischnerowi sam *Ślub* – tj. znany monolog Pijaka z aktu drugiego¹⁹ – niemniej Gombrowicz nie jest tu aż tak jednoznaczny. Pisarz sugeruje raczej to, co Tischner już dostrzegł: istnienie dwóch systemów religijnych, między którymi relacja opiera się na przeciwieństwie. Polaryzacja prowadzi jednak do impasu, więc zostaje usunięta i przekształcona w subtelniejszą więź, jaka łączy „oryginał” z „kopią”. Z niewielką pomocą *Ślubu* teza czwarta filozofii dramatu została reaktywowana i znów może wziąć udział w procesie egzegezy. Komentarz do monologu Pijaka jest następujący:

¹⁷ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 11.

¹⁸ Zob. J. Tischner, *Filozofia poznania*, s. 391 i 618–619.

¹⁹ Zob. W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 155.

Mamy więc projekt nowej religii – religii, w której Słowo jedynie pozornie staje się ciałem, naprawdę zaś staje się przemocą służącą formowaniu ciała. Od zewnątrz wszystko wygląda tak, jakby była religia. Ale to jest parodia religii²⁰.

Termin „parodia” jest peryfrazą skrywającą mimesis. Jej rola polega na korekcie wstępnej polaryzacji: jeśli „kościół międzyludzki” jest imitacją „kościła Absolutu”, to rozumienie tego pierwszego należy przeprowadzić w oparciu o kategorie obecne w drugim (a więc w tezie czwartej). Zabieg ten prowadzi do usunięcia z wnętrza tekstu jakiegokolwiek śladu mimesis.

Wszelako, jak wiadomo, pojęcie parodii zawiera element deformacji (wyjaskrawienia, przesadnej kumulacji), której skutki najczęściej są komiczne. Dla Tischnera parodia nie jest śmieszna, ale raczej żalosna, ponieważ wykrzywienie wywołuje zasadniczą dysfunkcję. Wadliwe działanie zostało zanalizowane w perspektywie ofiarniczej:

Wiadomo, że religia wymaga ofiary. Ofiarą tworzącej się „religii oddolnej” będzie właśnie Władzio – stary przyjaciel Henryka. Władzio najdłużej zachował przyrodzoną trzeźwość i zdrowy rozsądek. Niby spał, a właściwie nie spał. Ale dlatego jego upadek będzie tym większy. Henryk zażąda od niego... samobójstwa. Nie sztuka dać się zabić i potem winić innych, sztuką jest zabić się samemu ku czci Henryka – króla. I Władzio to zrobi. A król? Rzecz w tym, że sam król nie wie, co z tym fantem począć, bo niby żądał ofiary, ale tak jakby nie żądał²¹.

Parodia polega zatem na tym, że obrzęd ofiarniczy jest nieskuteczny, mimo że został przeprowadzony zgodnie z określonymi wymaganiami. Filozofia dramatu, bazując na tezie czwartej, precyzyjnie je definiuje, przyjmując, że ofiara jest: (a) „za kogoś” (tzn. substytucja), (b) „dla kogoś” (tzn. ma cel) i (c) „z czegoś”, czyli z siebie jako całości²². Interpretacja śmierci Władzia w *Ślubie* przebiega tu dokładnie wedle tego schematu. Bohater umierając: (a) zapobiega detronizacji, która grozi Henrykowi ze strony innych, zdrajców; (b) oddaje cześć królowi, utwierdzając majestat władzy i (c) oddaje swoje życie, niszcząc ciało.

Komentarz trafnie zauważa, że ten mechanizm został zdestabilizowany przez ambiwalentną postawę Henryka. I tylko jego, gdyż, jak należałoby dopowiedzieć, najbliższe otoczenie władcy potrafi właściwie odczytać ofiarniczy sens śmierci Władzia. Kontrast tych reakcji powinien dostarczyć poznawczych inspiracji. Niestety, w tym momencie interpretacji wystarczy potwierdzenie niedokładnego charakteru „kopii”, dlatego zachowanie Henryka

²⁰ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 60 [podkr. – C.Z.].

²¹ Tamże.

²² Zob. tamże, s. 120–122.

zostanie potraktowane z analogiczną ambiwalencją. Z jednej strony jest zbyt ważne, by je – jak tyle innych reakcji w *Ślubie* – pominąć, z drugiej jednak okazuje się zbyt idiosynkratyczne (może nawet dziwaczne), aby uzyskać jednoznaczną wykładnię. W efekcie komentarz przypomina osvajanie czegoś, co z natury i tak jest niepoznawalne. Po samobójstwie Władzia:

już nic nie stoi na przeszkodzie, by Henryk mógł udzielić sobie ślubu. Ale ślubu nie będzie. Dlaczego? Bo Henrykowi... odechciało się ślubu. Ot, tak po prostu – odechciało. Raz się człowiekowi czegoś chce, raz się nie chce. Raz się robi to, raz tamto. Raz się mówi tak, raz inaczej. Po prostu „Się” mówi. Nie my mówimy słowa. To słowa nas mówią. Kim jesteśmy?

Dzieło Gombrowicza, w którym znajdujemy dalekie odpryski analiz Martina Heideggera z *Sein und Zeit*, chce pokazać to, kim właśnie jesteśmy. A jesteśmy tym, czym są nasze dramaty²³.

Trudno nie dostrzec, że Tischner sam tu sobie przeczy. Zbyt dobrze znał koncepcję Heideggera, by podczas wykładów z filozofii dramatu nie stwierdzić, iż: „w jego filozofii nie ma właściwie dramatu jako sprawy człowieka z człowiekiem”²⁴. I ta intuicja zachowuje ważność nawet w przypadku takich pojęć jak „się” (*Man*) i „gadanina” (*Gerede*). Ich analiza²⁵ potwierdza poza-dramatyczny status, chociaż jest zarazem przeprowadzona zbyt rzetelnie, aby nie dostrzec obecnej w nich mimesis. Mogłaby więc – ewentualnie – okazać się pomocna; i właśnie dlatego w interpretacji *Ślubu* pojęcia te zostaną arbitralnie pozbawione jakiegokolwiek związku z naśladowaniem. A jako takie, nie są już niczym więcej niż kulturowymi etykietami, przy pomocy których oznacza się indywiduum nieprzewidywalne, niedojrzałe i przede wszystkim – kapryśne²⁶.

²³ Tamże, s. 60–61.

²⁴ J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 142; por. tenże, *Filozofia człowieka. Wykłady*, oprac. Z. Stawrowski, A. Workowski. Kraków 2019, s. 588.

²⁵ Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 117; tenże, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 195–196.

²⁶ Na tę cechę naprowadza – przemilczana przez Tischnera – powszechna aprobata, jaką uzyskuje samobójstwo Władzia. Oznacza to, że Henryk wyrzeka się ślubu nie „w zgodzie”, ale – „przeciwko” wszystkim. Przy tym założeniu jego postawa jest ucieleśnieniem tego, w jaki sposób tradycyjna ikonografia ujmowała osobę opanowaną kaprysem: „Kapryśnikami zwiemy tych, co kierują się Ideami odmiennymi od pospolicie wśród ludzi spotykanych, oddają się rozmaitym działaniom, szybko jednak przerzucając się od jednego do drugiego, nawet jeśli są one tego samego rodzaju” [C. Ripa, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 84]. *Nota bene*: w tym kontekście trudno jest oprzeć się wrażeniu, że Tischner posługuje się intuicjami, jakie wyniósł nie z lektury *Bycia i czasu* Heideggera, ale z – wielokrotnie komentowanego – *Dziennika uwodźciciela* Sorena Kierkegaarda [zob. np. J. Tischner *Filozofia dramatu*, s. 121–122 i 136–139; tenże, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 226–230].

Z dalszego opisu²⁷ jednoznacznie wynika, że finał *Ślubu* w postaci Henryka kreuje enigmatyczną, a zarazem nieobliczalną podmiotowość, która odpowiada nawet za radykalny zwrot akcji (tzw. perypetię), powstały w wyniku niekontrolowanego używania języka. I w tym miejscu dyskurs interpretacyjny osiąga punkt krytyczny. Oto bowiem powstałe dzięki modyfikacji przedrozumienia (tj. przekształceniu tezy czwartej) rozumienie₂ (*Ślub* jako parodia religii) staje się trudne do uzgodnienia z innym aspektem przedrozumienia: z samą jego podstawą, czyli tezą pierwszą. Kapryśny, nieprzewidywalny, zdeterminowany własną mową Henryk nie może być podmiotem dramatu (w sensie filozofii dramatu), ponieważ jest zbyt odrębny i autonomiczny: nie uczestniczy w międzypodmiotowych interakcjach ani w sposób pasywny, ani aktywny.

3. Faza trzecia (rozumienie₃): (krypto)mimetyczna

Kiedy zatem Tischner zmierza do ostatecznych konkluzji, zmuszony zostaje do jeszcze jednego „obrotu” hermeneutycznego koła. Rozumienie₂ zakwestionowało pierwszą tezę przedrozumienia, która teraz – *implicite* – zostaje przeformułowana w sposób zasadniczy. Oto bowiem okazuje się, że z pojęcia dramatu należy usunąć mechanizm – twórczej lub destrukcyjnej – wzajemności. Wtedy i tylko wtedy finał *Ślubu* będzie mógł utrzymać związek z filozofią dramatu. Nieuchronnie jednak powstaje pytanie: czy teza pierwsza pozbawiona pojęcia wzajemności ma jeszcze jakakolwiek pozytywną zawartość? Wbrew pozorom filozofia dramatu udziela tu odpowiedzi twierdzącej. W *Sporze o istnienie człowieka* umieszczony został obszerny rozdział poświęcony radykalnej izolacji podmiotu (tzn. samotności). We wprowadzeniu Tischner stwierdza:

Inny otwiera horyzont dramatu: wszelki dramat może być jedynie dramatem z innym – innego z innym. W horyzoncie tym jako skrajna możliwość pojawia się również „monada bez okien” – radykalna inność innego²⁸.

Przywołane tu pojęcie z filozofii Gottfrieda W. Leibniza było częstym przedmiotem analiz w trakcie wykładów: z filozofii dramatu²⁹, z etyki³⁰, epi-

²⁷ Zob. tenże, *Spór o istnienie człowieka*, s. 63.

²⁸ Tamże, s. 222.

²⁹ J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 129, 240–241.

³⁰ J. Tischner, *Etyka a historia. Wykłady*, oprac. D. Kot, Kraków 2008, s. 6–7.

stemologii³¹ i filozofii człowieka³². Zawsze jednak jego sens był rozumiany w sposób, który zakładał dokładne przeciwieństwo względem teorii dramatu opartego na wzajemnym i faktycznym oddziaływaniu. Dlatego koncepcja „monady bez okien” jest rozumiana jako ostateczna granica, której filozofia dramatu przekroczyć nie powinna. Może jednak się do niej zbliżyć, tak jak dzieje się to w *Sporze o istnienie człowieka*. Tutaj bowiem człowiek jest ujmowany jako osoba z definicji uczestnicząca w dramacie, która jednak w określonych okolicznościach wybiera radykalną samotność czyniącą z niej – zawsze wtórnie i nigdy ostatecznie – „monadę bez okien”. Z przeprowadzonych przez Tischnera analiz wynika³³, że owa „skrajna możliwość” pojawia się wtedy, gdy właściwy dramat już się wydarzył; jest (albo: może być) więc ona jego finalnym efektem, którego konstytucja dokonuje się w momencie rozstania.

W ten sposób, jak się wydaje, można wyjaśnić trzecią (i ostatnią) modyfikację przedrozumienia, która pozbawia tezę pierwszą aspektu wzajemności. Jeśli jednak takie założenie wygeneruje kolejne rozumienie₃, będzie to proces – co trzeba wyraźnie podkreślić – o charakterze wybitnie retrospektywnym: sens *Ślubu* zostanie uchwycony niejako przez pryzmat jego zakończenia.

Rozumienie₃ składa się z dwóch tez. Zgodnie z pierwszą człowiek:

jest tylko zjawiskiem, które wyczerpuje całą swą rzeczywistość w tym, że się komuś zjawia. U Gombrowicza wszystko jest spektaklem i spektakl jest wszystkim. Człowiek to widowisko w widowisku. Można, oczywiście, przypuścić, że jest to piękne widowisko. Ale to także byłoby bezpodstawne. Ten spektakl nie może być za piękny. Moglibyśmy wtedy powiedzieć: „zludo, trwaj!” Nie wolno umacniać zjawy w byt. Co pozostaje? Jaka logika rządzi przemarszem zjaw? Pozostaje tylko spór o władzę. Ale czy władza wśród zjaw i nad zjawami nie jest również zjawą władzy?³⁴

Rozumienie₃ formułując ten wiosek, opiera się na fragmentach monologu Henryka z aktu trzeciego³⁵. Wykorzystuje jednak – jako swoistą przesłankę – ustalenia dotyczące kapryśnej decyzji tego bohatera dotyczącej ślubu. Biorąc pod uwagę strukturę samego tekstu, dokonane tu zostało odwrócenie: to, co było wcześniej (tzn. monolog Henryka), pojawia się później; i odwrotnie. Inwersja nie jest jednak przypadkowa, gdyż to dzięki niej koncepcja

³¹ J. Tischner, *Filozofia poznania*, s. 135–136, 149–150, 478.

³² J. Tischner, *Filozofia człowieka*, s. 350–351, 546–547.

³³ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 221–243.

³⁴ Tamże, s. 62.

³⁵ Zob. W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 201–204.

„zjawiska” zyskuje uzasadnienie i wyjaśnienie. Jeśli bowiem Henryk uznany zostanie za zbyt kapryśnego i – w efekcie – niepoznawalnego, to, opierając się na jego własnych (tyle że wcześniejszych) słowach, w których dominuje przekonanie o pustym „ja”, słusznie można będzie uznać, że jego istnienie jest czysto fenomenalne, zjawiskowe. Jest on tylko tym, czym się jawi, ponieważ nie skrywa w sobie żadnej „głębi”, „istoty” czy „natury”³⁶. Gdyby bowiem było inaczej – jak przyjmuje *argumentum a contrario*³⁷ – wówczas ów pierwotny wymiar manifestowałby się jako interakcja z innymi, tj. jako dobra lub zła wzajemność.

I kiedy rozumienie₃ ekstrapoluje to przekonanie na cały *Ślub*, wówczas wyrazem ukonstytuowanego sensu staną się kategorie negatywne. Dramat rozumiany jako „przemarsz zjaw” jest bowiem: (a) nie-piękny, (b) nie-statyczny i (c) nie-stabilny. Nie ulega wątpliwości, że druga kwalifikacja jest tu kluczowa: *Ślub* jest zatem nieustanną dialektyką pojawiania się i znikania kolejnych fenomenów; dialektyką, której nic nie usprawiedliwia: ani jej wartość (np. piękno), ani tworzone przez nią struktury (np. porządku czy władzy). Te ostatecznie bowiem są kruche i przemijają tak samo szybko, jak jej poszczególne elementy.

Tę koherentną wizję rozumienia₃ Tischner uzupełnia dość nieoczekiwaną propozycją:

Istnieje jeszcze lęk. Jest to przedziwny lęk: zjawa chciałaby przeistoczyć się w rzeczywistość, z drugiej jednak strony boi się rzeczywistości, ponieważ w zetknięciu z nią traci ważność. Dlatego tak bardzo udaje rzeczywistość. I tak zjawa lęka się tego, czego pragnie, i pragnie tego, czego się lęka. Lęka się „dutkaniecia” i pragnie „dutkaniecia”³⁸.

Zestawiając oba aspekty rozumienia₃, łatwo, jak się wydaje, dojść do wniosku, zgodnie z którym ów wymiar lęku nie tylko występuje poza walką o władzę, ale jest od niej ważniejszy, bardziej znaczący. Nie chodzi tu bowiem o zajęcie najwyższej pozycji w hierarchii zjaw, ale o przekroczenie własnego statusu, czyli – o jakiś rodzaj transgresji ontologicznej. Zjawa dąży do tego, aby stać się kimś/czymś innym, tzn. rzeczywistym, posiadającym własną naturę, której wyrazem jest wzajemność.

³⁶ Trzeba zaznaczyć, że Gombrowicz często bywa uważany za prekursora estetyki i filozofii kaprysu, która polega właśnie na ujmowaniu świata w kategoriach: rozproszenia, jednorodności, powierzchowności i przypadkowości [zob. M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 116–125]. Takie ujęcie byłoby zapewne bliskie Tischnerowi.

³⁷ Ten argument można wywnioskować z pojawiającej się w zakończeniu dyskursu sceny, przedstawiającej Sąd Ostateczny nad zjawami [zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 63].

³⁸ Tamże, s. 62 [podkr. – C.Z.].

Na tym sformułowaniu można by poprzestać; można jednakże dokonać tu bardziej precyzyjnego rozpoznania, do czego zresztą Tischner aluzyjnie zaprasza. Jeśli bowiem rozumienie₃ opiera się na finale *Ślubu*; i jeśli w teźże końcówce należałoby wziąć pod uwagę przytoczone w nawiasach wyrażenia Pijaka, to ten komentarz odsyła do niezwykle dramatycznej sceny poprzedzającej samobójstwo. Sam Gombrowicz nadaje jej ostentacyjny i wewnętrznie sprzeczny, charakter: oto Pijak zapewnia, że wskaże palcem Władzia; a w tym samym momencie Henryk stwierdza, że to on sam jest bezwstydnie dotykany przez ów palec Pijaka. Oznacza to, że Pijak de-maskuje Henryka, odkrywając to, co nie powinno zostać upublicznione (tj. domniemany związek Władzia z Mańką).

Jeśli zatem zjawa (Henryk) dąży do ontologicznej transgresji, oznacza to, że jej konkretnym celem, by tak rzec, jest Władzio. I to on jest tym człowiekiem, którego w monologu – zacytowanym nieco dalej przez Tischnera – domaga się Henryk, słusznie podejrzewając, że sam doprowadził do jego unicestwienia. A jeśli zjawa z łęku udaje (czyli nieautentycznie naśladuje) rzeczywistość, to przekładając tę kolejną już mimetyczną metaforę³⁹ na język filozofii dramatu⁴⁰, trzeba stwierdzić, że Henryk wobec Władzia nosi maskę.

Strategia stwarzania pozorów jest w *Ślubie* realizowana rozmaicie, ale to nie maska jest najważniejsza, tylko jej obnażenie przez Pijaka. To bowiem w tym kontekście należy, jak się wydaje, rozumieć tę niezwykle głęboką – chociaż wyrażoną nieprecyzyjnie – intuicję Tischnera. Pod maską tkwi ambiwalencja, czyli lęk pomieszany z pragnieniem. To nie są dwie zupełnie odrębne reakcje; sama konstrukcja składni Tischnera podpowiada, że tak naprawdę ambiwalencja polega tu na dwóch skrajnych modalnościach jednego pragnienia: „pragnieniu do” i „pragnieniu od”. Zatem dopóki rozumienie₂ było skoncentrowane na niespodziewanej rezygnacji ze ślubu, dopóty generowało impas w postaci Henryka-enigmy. Kiedy jednak rozumienie₃ dokonało niewielkiego przesunięcia (o jedną scenę wstecz), wówczas zachowanie Henryka staje się wyłumaczalne. Dwie modalności jego pragnienia nie są bowiem niczym innym, jak dwiema symultanicznymi reakcjami na rzekomy romans Władzia z Mańką. Władzio pełni tu zatem dwie, sprzeczne role: jest „przewodnikiem”, od którego Henryk zapożycza pragnienie; i jest „przeszkodą” uniemożliwiającą jego spełnienie. Rozumienie₃ najpierw nie-

³⁹ Warto zwrócić uwagę, że Tischner miał świadomość, że samo pojęcie zjawiska zawiera aspekt naśladownictwa (jako odbijania). W wykładach filozofii dramatu stwierdzał: „Czym jest cień? Mogą być rozmaite koncepcje cienia: po grecku cień: *«phainomenon»*, fenomen, zjawisko” [J. Tischner *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 13].

⁴⁰ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 76–81.

jasno rozpoznaje naśladowczą strategię Henryka (tj. udawanie, noszenie maski), a następnie przenosi kategorię mimesis „w głąb”, łącząc ją z pojęciem pragnienia.

4. Wnioski

Jeśli rozumienie₃ domaga się wnikliwej interpretacji, to oznacza, że samo nie ma pewności, czy zawarte w nim rozpoznania są trafne. Tischner od samego początku był świadomy, że *Ślub* jest utworem skrajnie wieloznacznym. I zapewne dlatego konstruując rozumienie₁, sięgnął do komentarzy autora, które poprzedzają tekst dramatu. Znamienny jest jednak fakt, iż zupełnie zignorował stwierdzenie Gombrowicza mówiące o tym, że (w drugim akcie) Pijak swoją intrygą „wtrąca nowego Króla w piekło zazdrości”⁴¹. Temu brakowi odpowiada drugi, analogiczny – po stronie samego tekstu. Tischner nie zwrócił uwagi na niezwykle istotną kwestię Henryka:

Któż wie jednak czy mężczyzna... czy mężczyzna w ogóle może zakochać się w kobiecie bez współudziału, bez pośrednictwa, że się tak wyrażę, innego mężczyzny. Być może mężczyzna w ogóle nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę. A może to jakaś nowa forma miłości? Dawniej było we dwoje, a dziś jest we troje?⁴²

Pominięcie to wygląda wręcz na pomyłkę, gdyż fragment ten znakomicie wpisuje się w spolaryzowaną strukturę, jaką posługuje się rozumienie₁. Gombrowicz precyzyjnie bowiem kontrastuje dwa modele ludzkiego pragnienia: pierwszy jest binarny, drugi – triangulacyjny. Ten pierwszy zakłada wymianę, która powstaje w wyniku spontanicznego i obustronnego pobudzenia pragnienia. Z tej cyrkulacji brała początek dawna miłość, której trwanie (w kościele Absolutu) określało się wiernością, a zerwanie – zdradą. Miłość nowoczesna, obecna w kościele międzyludzkim, jest zupełnie inna: nie wyłania się w wyniku spontaniczności, ale mediacji. Pragnienie bowiem – samo z siebie – nie jest nakierowane na innego; jest od samego początku niezdecydowane. Dopiero kiedy pojawi się ktoś trzeci, ktoś kto wskaże jakiś obiekt, wówczas pragnienie także podąży za nim, wiernie naśladowując ów pierwotny wybór.

Rozumienie₁ dysponuje już wstępnym rozpoznaniem dotyczącym zachowań naśladowczych, dlatego wystarczyłaby mu uważna lektura niniejszego fragmentu, aby przeprowadzić syntezę mimesis z pojęciem pragnie-

⁴¹ W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 96.

⁴² Tamże, s. 193.

nia. Ale rozumienie₁ zakłada kategorię różnicy, którą filozofia dramatu jest przeniknięta; i to właśnie z tego powodu „mimesis” i „pragnienie” są na jej obszarze poddane radykalnej separacji.

Twierdzenie to można udowodnić na dwa sposoby, analizując oddzielnie oba pojęcia. Filozofia dramatu o wiele częściej posługuje się drugim, korzystając wszelako z propozycji, które oferuje w tym względzie dyskurs filozoficzny. Wzięta zostaje pod uwagę: (a) koncepcja Arystotelesa⁴³; (b) koncepcja Hegla⁴⁴ i (c) koncepcja Levinasa⁴⁵. Każdą z nich filozofia dramatu interpretuje, zakładając wyłącznie binarną strukturę, w której nawet ów drugi członek ulega skrajnej marginalizacji. W efekcie analiza zostaje skoncentrowana na doświadczeniach podmiotu, a poszczególne ujęcia różnią się jedynie pod względem możliwości (lub niemożliwości) zaspokojenia pragnienia. Stosunkowo najbliższym odkrycia modelu triangulacyjnego był Tischner, komentując Hegla, a w zasadzie słynną formułę Kojevego⁴⁶: pragnienie dotyczy innego pragnienia. Tischner trafnie dostrzega obecne tu założenie, zgodnie z którym pragnienie bardziej niż własnymi obiektami interesuje się tym, czego pragną inni. Jednakże z tej intuicji nie wyprowadza wniosku o podążaniu za cudzymi pragnieniami, czyli – o naśladownictwie. Brak pojęcia mimesis prowadzi zatem do postawienia wysoce nieintuicyjnej tezy⁴⁷, zgodnie z którą

⁴³ Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 75–81.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 81–95.

⁴⁵ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 40–49; tenże, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 229–238 i 251–255; tenże, *Filozofia człowieka*, s. 433–434.

⁴⁶ Tischner znał i wielokrotnie cytował słynny komentarz Kojeve’go do *Fenomenologii ducha* Hegla [zob. A. Kojeve, *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens: Kommentar zur «Phänomenologie des Geistes»*, Stuttgart 1975; zob. J. Tischner *Myślenie w żywiole piękna*, s. 321; tenże, *Etyka a historia*, s. 4–5 i 45–47; tenże, *Filozofia człowieka*, s. 551–552; tenże, *Filozofia poznania*, s. 136–138]; z inicjatywy Tischnera powstał nawet polski przekład tej pracy [zob. A. Kojeve, *Łączny komentarz do sześciu pierwszych rozdziałów „Fenomenologii ducha”*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1982]. Niemniej, nawet praca Kojeve’go nie formułuje bezpośrednio kluczowych intuicji, dlatego sama również wymaga podejrzliwej eksplikacji. W jej wyniku można dopiero dostrzec, że: „What desire wants is to be the object of the desire of the other; what it gets, however, is another desire wanting to be desired. Therefore it cannot satisfy its need directly. It cannot simply become the object of the other desire, because that desire, like itself, desires to be desired rather than to desire. Therefore the contest of desire for recognition has to be mediated. This mediation takes place through an object and so desire takes a triangular form” [R. Harmeron-Kelly, *A Girardian Reading of the Hegelian Problematic of Desire, W: Sacred Violence: Paul’s Hermeneutic of the Cross*, Minneapolis 1994, s. 201–202].

⁴⁷ Jak na ironię inspiracją (a może nawet uzasadnieniem) dla tej wykładni była powieść F. Dostojewskiego *Bracia Karamazow*, na którą – w kontekście analizy Hegla – powoływał się Tischner już w wykładach z filozofii dramatu [zob. J. Tischner, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 207; tenże, *Spowiedź rewolucjonisty, Czytając „Fenomenologię ducha” Hegla*, Kraków 2016, s. 45 i 65–67]. Jeśli z tej powieści zaczerpnięta została tylko mowa Wielkiego Inkwizytora (a nie pre-

dostrzega się obce pragnienia tylko po to, aby je zaspokoić; i w ten sposób uzyskać panowanie nad innymi. Oznacza to, że sytuacja, w której dwa pragnienia uporczywie koncentrują się na jednym obiekcie, została *a priori* wykluczona z analizy. I dlatego filozofia dramatu nigdy nie rozpoznała tego mechanizmu w tak powszednim zjawisku, jakim jest zazdrość. Niemal na początku podstawowej pracy Tischner bowiem arbitralnie stwierdza:

powołanie się na zazdrość nie jest żadnym wyjaśnieniem, ponieważ zazdrość jest przeżyciem z gruntu irracjonalnym. [...] Zazdrość tym bardziej jest zazdrością, im mniej zawiera w sobie rozsądku. Zazdrość zabija bez względu na własny interes człowieka – zabija, bo wydaje się jej, że w bezsensownym świecie jedynie śmierć ma sens⁴⁸.

Zdania te dowodzą, iż nie znając triangulacyjnego modelu pragnienia, nie można w zazdrości – jak i w pokrewnej zawiści⁴⁹ – niczego zrozumieć; i trzeba wykluczyć ją z obszaru tego, co racjonalnie poznawalne. Analogiczne wykluczenie pojawia się w interpretacji *Ślubu* (rozumienie₂), która nie pyta, dlaczego Henryk perwersyjnie namawia Władzia do popełnienia samobójstwa?

Problematyka pragnienia była przez filozofię dramatu podejmowana częściej niż kwestia mimesis. O ile mi wiadomo, dokładniej problem ten został podjęty jedynie podczas wykładu poświęconego relacji mistrz–uczeń⁵⁰, którą analizował Max Scheler w *Der Formalismus in der Ethik*⁵¹. Wykład został oparty na dwóch znaczeniach naśladownictwa, które wyróżnił Scheler: pierwsze jest przedrefleksyjne, drugie refleksyjne. Stosownie do tego podziału Tischner przedstawia dwa (oparte na etymologii języka niemieckiego) rozumienia terminu naśladowca: (a) jako kogoś, kto tropi ślady, a więc szuka pewnych wskazówek; i (b) jako kogoś, kto idzie za kimś, a więc podąża w kierunku, który już został przez kogoś przebyty. Sam ten podział ewidentnie

zentacja zazdrości i rywalizacji między ojcem a synami), to jest oczywiste, że kluczowa jest tu pozycja zewnętrzny, nadrzędny arbitra, który usuwa niebezpieczny potencjał pragnienia dzięki posiadanej władzy. Formuła „pragnienie pragnienia innego” zostaje zatem całkowicie podporządkowana dialektyce pana i niewolnika, która eliminuje jej poznawczy potencjał.

⁴⁸ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 38. Warto zwrócić uwagę, że stanowisko takie ujawnione zostało dużo wcześniej. Wykładając filozofię poznania Tischner dwukrotnie poświęcił dłuższą uwagę dramatowi Jean-Paula Sartre’a pt. *Huis-clos* [zob. J. Tischner, *Filozofia poznania*, s. 300–301 i 484–485]. Wykładowca uznał jednak, że skomplikowana (tj. trójkątna) relacja bohaterów sztuki jest w istocie – niepoznawalna, dlatego określił ją mianem „tajemniczej więzi”.

⁴⁹ Zob. J. Tischner, *Filozofia człowieka*, s. 509.

⁵⁰ Zob. J. Tischner, *Etyka a historia*, s. 428–442.

⁵¹ Zob. M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern–München 1966.

zakłada, że możliwość umieszczenia mimesis w kontekście międzyludzkich relacji pojawia się tylko w drugim przypadku; i nie jest wykluczone, że to właśnie dlatego ów drugi sens został opisany pobieżnie i marginalnie. Natomiast posługując się pierwszym, Tischner przede wszystkim rozpoznaje czysto zewnętrzny – i przez to niedoskonały – charakter naśladownictwa. Przejmowanie od kogoś wzoru może zatrzymać się na powtarzaniu jego „śladów”: sposobu zachowania, stylu bycia, czyli „gry”. Nie zawsze można wniknąć do wnętrza naśladowanej osoby; a nawet gdyby to się okazało wykonalne, to i tak – przynajmniej wedle Schelera i Tischnera – proces, który wtedy zachodzi jest zupełnie alogiczny. A jeśli jest alogiczny, to *ipso facto* niepoznawalny. Analogiczny impas epistemologiczny tkwi – głęboko ukryty – w rozumieniu¹, które rozpoznawszy w *Ślubie* powierzchowne gesty naśladowcze, nie jest w stanie przejść dalej, w kierunku imitacji pragnień.

Jednakże w komentarzu do *Poetyki* Arystotelesa Tischner przywołuje jeszcze jedną koncepcję mimesis. Ma ona rodowód platoński, chociaż wskazanym tu źródłem wiedzy na jej temat są pisma Martina Heideggera⁵². Zgodnie z tą teorią:

Mimesis – doświadczenie mimetyczne – wiąże się nierozzerwalnie z pamięcią. [...] Mamy przykład „doświadczenia mimetycznego”. Doświadczenie to polega na porównywaniu tego, co pamiętamy, z tym, czego doświadczamy. *Mimesis* jest odczytywaniem (rozumieniem) teraźniejszości z przez pryzmat zapamiętanej przeszłości⁵³.

Jeśli ten rodzaj doświadczenia jest, jak zapewnia dalej Tischner, kluczem do rozumienia istoty greckiego teatru, a dokładniej – sytuacji widza, to można by ustanowić analogię, która obejmie także pozycję współczesnego interpretatora *Ślubu*. Analogia ta znakomicie wyjaśnia wszystkie mankamenty, z jakimi boryka się rozumienie². Jest bowiem oczywiste, iż przenosi ono kwestię mimesis z wnętrza tekstu do strefy pozatekstowej, metodologicznej. Zamiast analizy kolejnych efektów naśladowczych w *Ślubie*, rozumienie² ustanawia mimesis jako meta-zasadę postępowania interpretacyjnego.

Rozumienie² jest zatem dla Tischnera „doświadczeniem mimetycznym”: śmierć Władzia zostaje wyjaśniona w kategoriach wtórnego odtworzenia re-

⁵² Jak się wydaje, Tischner korzysta tu z pracy Heideggera omawiającej filozofię Nietzschego. Heidegger analizuje w niej stosunek Platona do sztuki, na podstawie *Państwa* i *Faidrosa*: o ile w pierwszym dialogu jest on negatywny, o tyle w drugim podkreślona zostaje rola piękna, które „wrywa nas z zapomnienia bycia” [M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, przeł. A. Gnizadowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1998, s. 223].

⁵³ J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 26; por. tenże, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu*, s. 254.

ligijnego schematu ofiary. I chociaż poznawczy efekt tej operacji nasuwał wątpliwości, generując problem z tajemniczą reakcją Henryka, to – jak się wydaje – odpowiedzialnością za nie obarczony zostaje sam pisarz, którego zamiary były tu równie niejasne. Znamienny jest fakt, iż przywrócenie im klarowności wymaga całkowitego odrzucenia tej mimesis, tak aby ponownie można ją było (razem z pragnieniem) wprowadzić do *Ślubu*. Wtedy okazałoby się, że Władzio nie był ofiarą w sensie religijnym; był – co najwyżej – ofiarą intrygi, która uczyniła z niego przeszkodę; był zatem urojonym⁵⁴ rywalem Henryka. Scena rezygnacji ze ślubu, której rozumienie₂ nie potrafi wyjaśnić, w tym kontekście staje się czytelna: zawiera bowiem wycofanie samego pragnienia, które pozbywszy się swojej przeszkody – i zarazem inspiracji – przestraszyło się bliskiej perspektywy spełnienia, realizacji.

Radykalna separacja między mimesis a pragnieniem odpowiada zatem za niepowodzenia poznawcze, które stały się udziałem rozumienia₁ i rozumienia₂. Nie oznacza to jednak, że te etapy są zupełnie bezużyteczne; mają bowiem zasadniczą funkcję, która polega na nieustannej modyfikacji przedrozumienia. W istocie jest to funkcja czysto negatywna, ponieważ prowadzi do odrzucenia kolejnych tez, które filozofia dramatu uważa za zasadnicze. Ostatni akt tego „dramatu” polega na skrajnej redukcji tezy pierwszej, która pozbawiona zostaje zasady wzajemności, a zachowuje, jak się wydaje, tylko prymat otwarcia na innego. Przy takim założeniu rozumienie₃ może intuicyjnie uchwycić „ślub” mimesis z pragnieniem, czyli model triangulacyjny.

W ten oto sposób Tischner na przykładzie własnej interpretacji potwierdza sformułowaną wcześniej przez siebie tezę, zgodnie z którą koło hermeneutyczne jest w istocie postępującą spiralą, ponieważ między rozumieniem a przedrozumieniem interakcje są stałe i obustronne. Warto przypomnieć finalny komentarz do tej kwestii:

Jeżeli rozumienie polega na polega na nieustannym rozwoju, trzeba postawić pytanie, co jest podstawowym motorem owego rozwoju? Rozwój świadczy, że poznanie jest przeniknięte negacją siebie: ono może się wznosić ponad siebie. Co jest podstawowym czynnikiem negującym dotychczasowe rozumienia na rzecz rozumień przyszłych? Z pewnością jest nim jakieś doświadczenie. Nie wiadomo jednak bliżej, jakiego typu doświadczenia wchodzi tutaj w grę. Relacja doświadczenia do rozumienia wciąż nie jest dla nas jasna. Stąd niejasna jest też natura ewolucji, której podlega nieustannie nasze rozumienie tekstu⁵⁵.

⁵⁴ Fakt ten nie może stanowić zarzutu wobec modelu triangulacyjnego. Jak bowiem zauważył jeden z jego analityków: „Le berceau du désir se situer bien entre deux rivaux potentiels. Le rival est nécessaire: s'il n'existe pas, on le crée” [D. Lance, *Au-delà du désir. Littérature, sexualités et éthique*, Paris 2000, s. 25–26].

⁵⁵ J. Tischner, *Filozofia współczesna*, Kraków 1989, s. 174–175.

Lektura interpretacji *Ślubu* także – niestety – nie pozwala na udzielenie tu jednoznacznej odpowiedzi. Snując niepewne spekulacje, można by sądzić, że wszystko, czego dokonuje Pijak (ten kapłan *à rebours*), musiało silnie przykuwać czytelniczą uwagę. Kiedy bohater zamierza obalić króla Henryka przy pomocy radykalnego zawstydzienia, wówczas etyczna wrażliwość połączona z (czerpaną z filozofii Sartre'a⁵⁶) wiedzą o tym procederze mogła skłonić Tischnera do głębszego – a zarazem bardziej autokrytycznego – namysłu nad sensem bezwstydnego „dutkaniecia”.

Jakkolwiek by było, pewne jest, że rozumienie₃ przedstawia własne rozpoznanie w sposób niejednoznaczny, a nawet zagadkowy, tak jakby starało się ukryć ich autentyczny sens i jego konsekwencje. Diagnozę przyczyn tego stanu należy, jak sądzę, poprzedzić wyjaśnieniem, na czym on dokładnie polega. Można by tu narzekać, że zapośredniczona i zmediatyzowana natura pragnienia nie została *explicite* sformułowana. Najważniejszy mankament jest jednak inny: polega na stosunku dwóch tez składających się na rozumienie₃; stosunku, który w opisie Tischnera jest ewidentnie warunkowy. Istnienie zjaw jest tu wstępnym i zarazem koniecznym warunkiem ich dążenia do ontologicznej transgresji. Kolejność tych tez powinna być jednak odwrotna, a sam fakt przeprowadzenia inwersji jest już konsekwencją – wspomnianego – przedstawienia porządku między monologiem Henryka a jego decyzją dotyczącą ślubu. W istocie jednak obie te inwersje zostały wymuszone przez ów ostatni „obrót” hermeneutycznej spirali: jeśli modyfikacja przedrozumienia usunęła z niego aspekt wzajemności, to logiczne jest, że rozumienie₃ najpierw wyciągnie wnioski z tego braku, definiując pojęcie zjawy; a dopiero później poda dalszą jego specyfikację.

Trudno jest oprzeć się wrażeniu, że doświadczenie, któremu podlega tu hermeneuta, ma wyraźnie fenomenologiczne podłoże: analiza odkrywa zjawę, wydobywa jej potencjalne jakości, ale nie jest w stanie postawić pytania o jej genezę. Nie byłoby w tym nic zaskakującego, gdyby nie fakt, że *Ślub* jest nieustannie skoncentrowany właśnie na wskazywaniu owych przyczyn. W finalnej scenie Henryk staje się zjawą, ponieważ umiera jego nieautentyczne – tj. wynikające z mediacji – pragnienie; a zachowania pozostałych postaci są naśladowczą reakcją na ten gest radykalnego wycofania. Gombrowicz nie ma zatem wątpliwości, że zjawy są końcowym efektem trian-

⁵⁶ Nawet jeśli Tischner nie zgadzał się z egzystencjalizmem Sartre'a jako takim, to jednak wiele z jego filozofii zaczerpnął i często się na nią powoływał, zwłaszcza w kontekście analiz zjawiska wstydu [zob. J. Tischner *Filozofia dramatu*, s. 71–75; tenże, *Filozofia poznania*, s. 151–154, 298–306 i 479–486].

gulacji i – często z nim związanej – naśladowczej wzajemności. Dla pisarza zatem idea „śmierci człowieka” jest nie do pojęcia poza zasadą wzajemności, a zwłaszcza poza syntezą mimesis i pragnienia.

Lektura *Ślubu* okazała się zatem dla Tischnera wysoce ryzykownym przedsięwzięciem⁵⁷. Wbrew pozorom nie dlatego, że udowodniła, iż przy pomocy zasadniczych tez filozofii dramatu nie można adekwatnie uchwycić takiego przypadku dramatu, jaki został przedstawiony w *Ślubie*. Raczej dlatego, iż natrętnie nasuwała przypuszczenia dotyczące skrajnej ambiwalencji takich pojęć jak: wzajemność, mimesis⁵⁸ i pragnienie. Filozofia dramatu często do nich sięga, zawsze jednak posługuje się ich pozytywnym sensem, widząc w nich bądź podstawy podmiotowości (i jej twórczych mocy), bądź warunki dialogicznej więzi, której efektem jest wspólnota oraz etyka (zwłaszcza odpowiedzialność). Gombrowicz musiał przyprawiać o horror, odkrywając negatywny, wręcz destrukcyjny aspekt tego samego zestawu pojęć. Trudno nawet przypuszczać, jak bardzo Tischner musiał tłumić własne refleksje, czytając fragment pierwszego aktu:

HENRYK (*do Władzia*):

Mógłbyś pobić tego ojca?

WŁADZIO

Jeżeli ty możesz, to i ja mogę.

[...]

HENRYK

I nie czułbyś z tego powodu wyrzutów sumienia?

WŁADZIO

Jakbym sam był, tobym czuł, ale jak we dwóch co się robi, to nie, bo jeden drugiego naśladuje⁵⁹.

⁵⁷ Dwadzieścia lat przed lekturą *Ślubu* Tischner w kolejnym esej poświęconym hermeneutyce doszedł do jakże znamiennej konkluzji: „hermeneuta, prowadząc interpretację ryzykuje sobą, własnym życiem, istnieniem. Może on się bowiem stać tej interpretacji zarówno owocem, jak ofiarą. Oto dlaczego z tak bezwzględny autentyzmem musi on podejmować swoje pytania” [J. Tischner, *Filozofia współczesna*, s. 218; por. też P. Dybel, *Tischner i hermeneutyka*, w: tegoż, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012].

⁵⁸ Można by tu nawet przyjąć, iż filozofia dramatu kontynuuje platońską tradycję aporetycznego ujmowania mimesis [zob. J. Derrida, *Dissemination*, transl. by B. Johnson, London 1993, s. 185–186], zmieniając oczywiście zakres naśladownictwa: z estetycznych reprezentacji na płaszczyznę antropologiczną.

⁵⁹ W. Gombrowicz, *Dramaty*, s. 111.

Bibliografia

- Bonowicz Wojciech (2005), *Nota wydawcy*, w: J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, wyb. W. Bonowicz, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Derrida Jacques (1993), *Dissemination*, transl. by B. Johnson, London: The Athlone Press.
- Dybel Paweł (2012), *Tischner i hermeneutyka*, w: P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków: Universitas.
- Gombrowicz Witold (1986), *Dramaty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hamerton-Kelly Robert (1994), *A Girardian Reading of the Hegelian Problematic of Desire*, w: R. Hamerton-Kelly, *Sacred Violence: Paul's Hermeneutic of the Cross*, Minneapolis: Fortress.
- Heidegger Martin (1998), *Nietzsche*, t. 1. przeł. A. Gnizadowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jagiello J. (2020), *From Axiology to Agathology: Józef Tischner's Philosophy of Man*, w: Józef Tischner, ed. by J. Jagiello, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum.
- Kojeve Alexandre (1975), *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens: Kommentar zur «Phänomenologie des Geistes»*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Kojeve Alexandre (1982), *Łączny komentarz do sześciu pierwszych rozdziałów „Fenomenologii ducha”*, przeł. T. Gadacz, Kraków: Wydawnictwo PAT.
- Kot Dobrosław (2016), *Myślenie dramatyczne*, Kraków: Copernicus Center Press.
- Lance Daniel (2000), *Au-delà du désir. Litterature, sexualités et éthique*, Paris: Editions L'Harmattan.
- Michalski Maciej (2010), *Filozof jako pisarz. Kołakowski – Skarga – Tischner*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Popiel Magdalena (2018), *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków: Universitas.
- Ripa Cesare (2004), *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków: Universitas.
- Sabot Phillipe (2002), *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris: P.U.F., Collection „Philosophies”.
- Szondi Peter (1987), *Theory of the modern drama. A critical edition*, ed. and transl. by M. Hays, Cambridge Polity Press; Oxford: Basil Blackwell.
- Scheler Max (1966), *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern-München: Francke Verlag.
- Tischner Józef (1989), *Filozofia współczesna*, Kraków: Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy.
- Tischner Józef (1992), *Sprawa osoby – wstępne przybliżenia*, „Logos i Etos” nr 2, s. 5–19.
- Tischner Józef (1998), *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Tischner Józef (1998), *Spór o istnienie człowieka*, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Tischner Józef (2005), *Myślenie w żywiole piękna*, wyb. W. Bonowicz. Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Tischner Józef (2008), *Etyka a historia. Wykłady*, oprac. D. Kot, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.

- Tischner Józef (2012), *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu. Wykłady*, oprac. D. Kot, A. Węgrzecki, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Tischner Józef (2016), *Spowiedź rewolucjonisty. Czytając „Fenomenologię ducha” Hegla*, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- Tischner Józef (2019), *Filozofia człowieka. Wykłady*, oprac. Z. Stawrowski, A. Workowski, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Tischner Józef (2021), *Filozofia poznania. Wykłady*, oprac. Z. Stawrowski, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.

Józef Tischner as a Hermeneutic (of Literature): A Case Study

Abstract

The article analyzes the interpretation of Witold Gombrowicz's *The Wedding* by Józef Tischner, the founder of the philosophy of drama. It distinguished and describes three stages of exegesis. It also explores what hermeneutics defines as pre-understanding of the text. In Tischner's case, there are four constitutive assumptions of his own philosophy of drama. The article also points to the passages of the text that were omitted by the philosopher and explains the reasons for this decision. The most important of these is the ambiguous status of such concepts as mimesis, reciprocity and desire, which Gombrowicz developed in the drama.

Keywords: philosophy of drama, hermeneutics, interpretation, Józef Tischner, Witold Gombrowicz

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Katarzyna Nadana-Sokołowska

Instytut Badań Literackich

Polska Akademia Nauk w Warszawie

e-mail: katarzyna.nadana-sokolowska@ibl.waw.pl

ORCID: 0000-0003-4207-414X

Queerowa biografia autorki *Lata leśnych ludzi*, czyli lata (leśnych) kobiet

Biografie nieheteronormatywnych, twórczych kobiet to dziś wyraźnie odznaczający się subgatunek polskiej biografistyki. Z jednej strony wpisują się w rewizyjny nurt krytyki feministycznej, starającej się za pomocą swoich narzędzi interpretacyjnych odnowić znaczenia, a nawet znacząco przewartościować twórczość kobiet, z drugiej – przyglądają się z uwagą znakom odmienności na przestrzeni wieków i dawnym statusom osób, które dziś kojarzyć by się mogły ze środowiskiem LGBTQ+. Biografia Marii Rodziewiczówny (1864–1944) autorstwa Emilii Padoł¹ realizuje strategię obu tych typów rewizji. Ich owocem jest interesująca, dobrze napisana, wykorzystująca obfite, zróżnicowanego typu źródła i bogata w konteksty książka. Ukazuje się rok po realizującej podobne założenia biografii Marii Dulębianki autorstwa Karoliny Dzimiry-Zarzyckiej², trzy lata po biografii Anny Kowalskiej autorstwa Sylwii Chwedorczyk³ i już prawie dwie dekady po poświęconej Marii Komornickiej rozprawie Izabeli Filipiak⁴.

Od tej ostatniej książki nowsze realizacje wspomnianego subgatunku różni – podyktowane samym doborem bohaterek – zainteresowanie (lesbijkimi) związkami kobiet w kulturze polskiej – w ten sposób wpisują się

¹ E. Padoł, *Rodziewicz-ówna. Gorąca dusza*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2023.

² K. Dzimira-Zarzycka, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*, Warszawa 2022.

³ S. Chwedorczyk, *Kowalska. Ta od Dąbrowskiej*, Warszawa 2020.

⁴ I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Konopnickiej*, Gdańsk 2006.

one częściowo także w odmianę biografii, jaką jest biografia pary (Maria Dąbrowska – Anna Kowalska; Maria Konopnicka – Maria Dulębianka; Maria Rodziewiczówna – Helena Weychert; Maria Rodziewiczówna – Jadwiga Skirmunttówna). Zauważmy, że to Komornicka, nie Dulębianka, była prawdziwą „samotnicą”, choć Filipiak na podstawie jej młodzieńczej przyjaźni z Zofią Villaume (przyjaciółką także Zofii Nałkowskiej) oraz interpretacji pewnych wątków jej twórczości, a także aury niedomówień i skandalu spowijającej jej postać, domniemywała w jej transgresyjnej postaci lesbijki nie tylko fantazmatycznej.

Zainteresowaniu lesbianizmem towarzyszy w przypadku Dzimiry-Zarzyckiej i Padoł zdziwienie nieoczywistym działaniem heteronormy, które nie doprowadziło ich ekstrawaganckich, tworzących niekonwencjonalne związki bohaterek do podobnej co w przypadku Komornickiej stygmatyzacji czy marginalizacji. Ich inność, dziwność, wydawałoby się – odwaga wyboru życia z inną kobietą okazywały się dla ich współczesnych niemal niedostrzegalne, co najwyżej bywały tematem anegdot i żartów, niezbyt zresztą licznych, sądząc po cytowanych przez poszukujące takich świadectw biografki przykładach. Jest to zgodne z ustaleniami studiów lesbijskich, według których lesbijki są (czy raczej były do niedawna) niemal niewidoczną grupą społeczną. Jeśli Komornicka w ujęciu Filipiak stawała się męczennicą nonkonformizmu, z powodu swojej odmienności opresjonowaną i hospitalizowaną jako wariatka, kobiety, które są bohaterkami dzisiejszych lesbijskich biografii, okazują się tak dobrze odnajdywać w społeczeństwie – włącznie z wyraźnie „zmaskulinizowaną”, a więc podobną w tym do Komornickiej (i do Dulębianki), Rodziewiczówną – że fenomen ten może wstecz budzić zastrzeżenia co do zasadności też Filipiak.

Wszystkie trzy biografie z ostatnich kilku lat łączą też wybór na bohaterkę postaci w wyczuwalny sposób upodrzędnionej, słabszego ogniwa omawianego związku, partnerki słynniejszej od siebie twórczej osoby; bohaterki postrzeganej jako artystka – pisarka, malarka – drugorzędna. Podrzędność czy drugorzędność staje się tu kategorią jej oglądu, która – na przekór związanej z samą genezą tego gatunku tendencji biografii do obierania za przedmiot badań osób wybijających się – intensyfikuje ciekawość i empatię autorek. Ta drugorzędność charakteryzuje także Rodziewiczównę, ponieważ jest – i rewizja Padoł tego sądu nie próbuje podważyć – pisarką z punktu widzenia historyków literatury mało interesującą, wprawdzie dość utalentowaną, ale skazaną na funkcjonowanie w obiegu popularnym, ze względu na wybór charakterystycznych dla niego schematów fabularnych i poetyki, stereotypowość wyobrażeń o świecie i postaci, sentymentalizm, dydaktyzm czy rażące braki warsztatu literackiego.

Niebywała poczytność Rodziewiczówny, dobrze udokumentowana – jak nam to uświadamia Padoł – jeszcze w Polsce potransformacyjnej, rzeczywiście od dawna wołała o próbę feministycznej releksji. Zanurzając się w świat literacki Rodziewicz, Padoł zajęła niejako pozycję *advocatus diaboli*, skwapliwie podkreślając w nim to, co może świadczyć na korzyść autorki, a zarazem próbując ją tłumaczyć z mankamentów. Śledzi więc z zajęciem sprzeczności wpisane zarazem w utwory, jak i biografię Rodziewiczówny: napięcie pomiędzy tym, co stanowi dziś dla nas o pewnej jej atrakcyjności (wyraźna życiowa emancypacja, potencjał na ikonę LGBTQ+), a tym, co nie konserwatywnego czytelnika będzie w jej światopoglądzie i utworach bardzo razić: nieumiejętność zdystansowania się od typowych poglądów grupy społecznej (kresowe ziemiaństwo), z której się wywodziła, w takich kluczowych kwestiach, jak polska „misja” na Kresach, emancypacja kobiet czy chłopstwa, antysemityzm. „Co zrobić z kimś, kto tak śmiało łamie normy kulturowe, a do tego przez większość życia grzmi o obronie kultury i tradycji?” [s. 35] – to może najważniejsze pytanie, na które biografka chce sobie odpowiedzieć.

Padoł zwraca naszą uwagę na pewne frapujące mimo (raczej) konserwatywności pisarki aspekty jej pisarstwa: liczne postacie w pewnych obszarach emancypujących się, sprawczych kobiet (nawet jeśli większość z nich wychodzi w końcu za mąż), zwłaszcza – gospodarujących samodzielnie w swych majątkach ziemianek; krytycyzm wobec wyższych warstw społecznych; nieoczywista formuła duchowości, czyli – pomimo przywiązania do katolicyzmu – zainteresowanie buddyzmem, teozofią i tołstoizmem. Najmocniejszej jego strony upatruje w umiejętności przedstawienia warunków bytowania i gospodarowania na wsi, a także w opisach dzikiej, niemal pierwotnej, polskiej przyrody. Przypomina pozytywne wypowiedzi Żeromskiego, Iwaszkiewicza i Miłosza na ten temat; ważne wydają jej się także słowa Tadeusza Nyczka, który niedawno upominał się o Rodziewiczównę jako pisarkę umiejącą wzruszać czytelnika, na przekór intelektualnym tendencjom literatury XX wieku⁵. Najciekawsze dla biografki, w perspektywie rewizji zarówno literackiej, jak *queerowej*, okazały się jednak rozważania Ireny Krzywickiej o fenomenie twórczości Rodziewicz, który – jak zauważa Padoł – wyraźnie łączyła ona z fenomenem jej seksualności.

W ujęciu Krzywickiej⁶ Rodziewicz okazuje się autorką „męską”, piszącą „powieści awanturnicze” [s. 81] wciąż wracającą do charakterystycznego typu męskiego bohatera: niezłomnego, wiernego swoim wartościom,

⁵ Zob. E. Padoł, *Rodziewiczówna*, s. 464.

⁶ Padoł analizuje jej artykuł pt. *Piewczynie polskiego Far-Westu*, „Wiadomości Literackie”, 1936, nr 10.

a przy tym skłóconego ze światem i samotnego. Ten kresowy gospodarz stylem życia przypomina Krzywickiej pionierów na Dzikim Zachodzie⁷. Jego oparciem we wrogim świecie jest, jak zauważa, ciężka praca i świat przyrody. Krzywicka idzie jeszcze dalej, – „outuje Rodziewicz”, jak wręcz nazwie jej strategię Padoł w wywiadzie dla Culture.pl⁸ – twierdząc, że we wspomnianym typie bohatera autorka portretuje siebie samą. Padoł domyśla się, że Krzywickiej narzucało się wręcz fizyczne podobieństwo zmaskulinizowanej Rodziewicz do bohaterki *Studni samotności* Radclyffe Hall (1928), którą właśnie Krzywicka przetłumaczyła na język polski (1933) – pierwszej jawnie lesbijskiej europejskiej powieści, z tragicznym zakończeniem. Krytyczka z dwudziestolecia wyraźnie pozycjonuje Rodziewicz jako seksualnego odmieńca, ubolewając, że nie mogła wyrazić swojej prawdy w jednej, za to naprawdę dobrej, bo szczerzej książce. Według niej „Gide dotarł zbyt późno na nasze Kresy”⁹.

Problemem, który wyraźnie nurtuje Padoł, ale i Dzimirę-Zarzycką, jest natura związków, w jakie ich bohaterki wchodziły z innymi kobietami (Chwedorzuk nie musi sobie stawiać tego pytania, bo tu dokumenty w postaci dzienników i listów dostarczają aż nadto dowodów miłosnej i intymnej natury relacji Kowalskiej z Dąbrowską). Padoł wyraźnie zależy, abyśmy zobaczyli w wybranej przez Rodziewicz formie życia z kobietami coś więcej niż przyjazne życie się, a w charakterystycznym dla niej (ale i dla Weychert) męskim wyglądzie coś więcej niż nawiązanie do mody emancypacyjnej czy po prostu dążenie do prostoty i wygody stroju ziemianki skupionej na co dzień na gospodarowaniu swym dużym, ale bardzo zadłużonym majątkiem i próbującej być może wyglądem „dziedzica” dodać sobie autorytetu w zasadniczo męskim środowisku pracy i interesów. W udzielanych po publikacji książki wywiadach Padoł traktuje tę sprawę jako wręcz przesądzoną, jak dzieje się we wspomnianej już rozmowie z Karoliną Rychter.

Padoł w rozważaniach na temat tożsamości płciowej i seksualnej Rodziewicz wydaje się bowiem opierać na zdroworozsądkowych, pofreudowskich przesłankach: Rodziewicz musiała mieć w swoich długoletnich partnerkach życiowych, z którymi świadomie tworzyła formę życia inną niż heteroseksualne małżeństwo, także kochanki, bo popęd seksualny jest

⁷ Podobieństwo Rodziewiczówny i Jacka Londona zauważył z kolei Kazimierz Czachowski, jak uświadamia nam autorka [zob. E. Padoł, *Rodziewicz-ówna*, s. 82].

⁸ Por. K. Rychter, *Emilia Padoł: Wszystkie sprzeczności Marii Rodziewiczówny [Wywiad]*, Culture.pl # literatura, <https://culture.pl/pl/artykul/emilia-padol-wszystkie-sprzeczności-marii-rodziewiczówny-wywiad> [dostęp 20.10.2023].

⁹ I. Krzywicka, *Piewczynie polskiego Far-Westu*. Cyt. za: Padoł, *Rodziewicz-ówna*, s. 329.

podstawowym wyznacznikiem naszej kondycji, każdy człowiek stara się go zaspokoić, a lesbianizm jest kategorią ponadhistoryczną i jako taki musiał mieć swoje historyczne realizacje także w polskim wieku XIX. Gdzie więc szukać polskiej lesbijki, jak nie w Rodziewiczównie, tak przypominającej wyglądem charakterystyczne dla późniejszych dekad tzw. *lesbijki butch* i żyjącej ze swoimi przyjaciółkami w sposób pod wieloma względami przypominający małżeństwo? Wywody Krzywickiej w jej odczuciu wyraźnie stanowią silne wsparcie takiej tezy.

Starając się tę tezę w wielu innych miejscach książki jak najmocniej uprawdopodobnić, Padoł lekceważy nieco fakt, że wywody Krzywickiej to pośrednio także dowód, że dwudziestolecie, podobnie jak my dzisiaj, operuje już pojęciem tożsamości seksualnej i nie tylko poszukuje, ale w sprzyjających warunkach zapewne i wytwarza odmieńców. Świadczą o tym i przytaczane przez biografkę, anegdotyczne wręcz, żarty z męskiego wyglądu Rodziewiczówny w latach 30., i opisany przez nią głośny skandal lesbijski dwudziestolecia, którego bohaterką stała się pierwsza polska ginekolożka, Zofia Sadowska. Podobnie można rozumieć opinię dalekiego krewnego Rodziewiczówny, prof. Jana Widackiego [por. tamże, zwł. s. 97 i 259], którą Padoł też moim zdaniem przedwcześnie traktuje jako rozstrzygającą kwestię, oraz nawiązujące do frazeologii małżeńskiej zdania, które wymykały się przy pewnych okazjach samym zainteresowanym [por. tamże, zwł. s. 285 i 440]. Padoł nie bierze pod uwagę możliwości, że urodzony ponad osiem dekad po Rodziewiczównie Widacki mógł wstecz nadinterpretować sens wypowiedzi swoich krewnych sprzed kilku dekad lub nieco je zniekształcić, być może wręcz zainteresowany stworzeniem aury skandalu wokół pisarki jako mogącej podtrzymać współczesne zainteresowanie nią. Dowiadujemy się od niego zresztą przede wszystkim, że starsi krewni żartowali, że Rodziewicz „mieszka z żoną” [s. 97 i 259].

Padoł nie bardzo bierze pod uwagę, że quasi-małżeńskie formuły, które tu przytacza, niekoniecznie są dowodem na seksualny wymiar relacji, ale raczej na mniej lub bardziej świadome odwołanie, zarówno samych zainteresowanych, jak postronnych obserwatorów, do – znanej już pod koniec XIX wieku w kulturze polskiej – anglosaskiej formy „małżeństwa bostońskiego”¹⁰. Jak wskazują badaczki, były one charakterystyczne przede wszystkim dla emancypujących się kobiet i do pewnego momentu akceptowalne

¹⁰ Por. np. L. Faderman, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from Renaissance to the Present*, London 1997; M. Vicinus, *Intimate Friends. Women who Loved Women, 1778–1928*, Chicago – London 2004; S. Marcus, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Oxford 2007.

społecznie¹¹, ponieważ w XIX wieku nie znano pojęcia tożsamości seksualnej, a praktyki seksu lesbijskiego kojarzone były z libertynizmem i półświatkiem, a nie kobietami z dobrego towarzystwa, będącymi niejako „poza podejrzeniem”¹². Jak podkreślają badaczki, na podstawie archiwaliów na ogół nie sposób rozstrzygnąć, czy podobne pary mieszkających ze sobą przyjaciółek stanowiły również partnerki seksualne, choć część z nich zapewne tak.

Pragnąc przekonać nas do wizji pisarki jako lesbijki (ewentualnie kobiety trans) w lesbijskim związku w dzisiejszym znaczeniu tego słowa, Padoł kilkakrotnie pozwala sobie wręcz argumentować w sposób, który Karl Popper uznał za nienaukowy, bo niepodatny na weryfikację: argumenty przeciw jej tezom czyni bowiem zaczątkiem nowych dowodzeń, zmieniających ich wymowę. I tak brak dokumentów z epoki potwierdzających seksualny wymiar związków Rodziewiczówny z kobietami staje się okazją do snucia przypuszczeń o celowym zacieraniu śladów [por. s. 194], trochę wbrew wiedzy biografki o zniszczeniu archiwów Hruszowej i Warszawy w wojennej pożodze (w książce uderza nas przecież nikłość źródeł autobiograficznych, na których jest oparta). Autorka nie zauważa przy tym, że nawet gdyby zachowały się większe korpusy korespondencji pomiędzy przyjaciółkami, łątwo ukryłyby w swoich czasach intymny wymiar relacji w epistolograficznej konwencji (kobiecej) przyjaźni romantycznej, dla której charakterystyczny jest nierozstrzygalnik „przyjaźń czy kochanie”. W innym miejscu książki dwa łóżka przyjaciółek w różnych kątach sypialni w Hruszowej w okresie dwudziestolecia stają się dla biografki okazją do przypomnienia zaleceń ówczesnych ekspertów, zgodnie z którymi rozdzielenie łóżek czy nawet sypialni to wyjątkowo skuteczny sposób podtrzymania miłosnej namiętności w małżeństwie [s. 263–264]. Autorka wyraźnie pragnie w tym miejscu ubiec rozczarowanie czytelnika, sugerując, że jej bohaterki mogły pod tym względem być właśnie *à la mode*.

Tendencyjne są też wywody o silnej animozji pomiędzy dwoma kolejnymi przyjaciółkami Rodziewiczówny: Heleną Weychert i Jadwigą Skirmuntówną, która miałaby świadczyć o ich zazdrości, zwłaszcza Skirmuntówny o poprzednią współmieszkanek Hruszowej. Koronnym i niemal jedynym

¹¹ Fadermann mówi tu o pierwszym antyfeministycznym *backlashu* pod koniec XIX wieku, kiedy to skutecznie emancypujące się kobiety, żyjące m.in. w takich związkach, zaczęto postrzegać jako zagrożenie dla patriarchalnego ładu społecznego. Skutkiem tych lęków była „panika lesbijska”: m.in. emancypujące się nauczycielki stały się w oczach publicystów zagrożeniem dla pańienek w szkołach żeńskich.

¹² „Poza podejrzeniem” natomiast na pewno nie była Zofia Sadowska, z racji budzącego silne skojarzenia seksualne zawodu, który wybrała, co w dużej mierze tłumaczy, dlaczego świetnie się nadawała na bohaterkę skandalu.

dowodem tej animozji na przestrzeni niemal czterdziestu lat jest niedostateczna ilość miejsca poświęcona Weychert przez Skirmunttównę w jej biograficznej opowieści o Rodziewicz¹³. Zapewne jakiś rodzaj wymazywania, zawłaszczania miejsca w życiu przyjaciółki – ale czy płynący z zazdrości na tle seksualnym? Wobec tego jak w jej świetle zrozumieć, że przez ponad dwie dekady Rodziewicz dzieliła swój czas pomiędzy mieszkaniem ze Skirmunttówną w Hruszowie w sezonie letnim a pomieszkowaniem u Weychert zimą w Warszawie? Czy robiła to wbrew uczuciom, a nawet woli ówczesnej partnerki?

Kolejna sprawa: głęboko manifestowany katolicyzm bohaterek. Padół w rozmowie z Rychter sugeruje, że mógł w ich przypadku stanowić w oczach postronnych – na przykład koleżanek z Towarzystwa Zjednoczonych Ziemianek – wręcz dobry kamuflaż dla lesbianizmu. Ale mógł w nich również urabiać anty- lub przynajmniej asekualną emocjonalność i mentalność, a tej możliwości autorka w ogóle nie bierze pod uwagę. Tak jak skłonności Rodziewicz do poliamorii (trójka kobiet żyjących ze sobą całe miesiące w leśnej chatce na uroczysku?, podtrzymywanie relacji z Weychert mimo obecności Skirmunttówny w życiu pisarki?) czy prekursorstwa wobec teologii LGBTQ+. W zasadzie, skoro wolno przypuścić wszystko, mogłaby swoje spekulacje poprowadzić i w tych kierunkach.

Pod względem stosunku do seksualności swoich bohaterek wywody Dzimiry-Zarzyckiej na temat związku Konopnickiej i Dulębianki okazują się subtelniesze, choć pewne jej uwagi w książce wskazują, że i ją podczas pisania nurtowała ciekawość, „czy były kochankami”. Świadoma dzisiejszych kategoryzacji, biografka stara się jednak przede wszystkim uwzględnić pojęcia, konteksty i obyczajowość epoki: prawie każda część jej książki zwieńczona jest krótkim rozdziałem dotyczącym postrzegania związków kobiecych i lesbianizmu w czasach, o których opowiada (które zresztą radykalnie zmieniało się właśnie na przełomie XIX i XX wieku). Czyniąc swoistą klamrą swojej narracji oburzenie Laury Pytlińskiej na władze Lwowa za złożenie trumny Dulębianki do grobu jej matki, wyrażone około roku 1925, świadomie gra także z ciekawością czytelnika.

Wypowiedź Pytlińskiej, którą, jak Dzimira-Zarzycka sama na początku sugeruje, powinniśmy rozumieć jako przejaw gęstniejącej wokół podobnych związków w dwudziestoleciu atmosfery, w zakończeniu, ukontekstowiona, okazuje się wyrażać oburzenie córki na zaniedbanie grobu matki przez miasto, które przez prawie piętnaście lat nie wystawiło jej godnego pomnika, a na

¹³ Por. J. Skirmunttówna, *Pani na Hruszowej. Dwadzieścia pięć lat wspomnień o Marii Rodziewiczównie*, oprac. D. Ring, Warszawa 2012.

dodatek prowizorycznie złożyło do niego w niespokojnych czasach trumnę Dulebianki (1919 rok), jak się wtedy czasem zdarzało, zapominając potem uporządkować tę sprawę. W tym miejscu chętnie przyznam, że sama poczułam się z tego powodu rozczarowana: wiele lat myślałam, że wspólny grób Konopnickiej i Dulebianki miał kulturowo rzeczywiście podobną wymowę jak angielskie XIX-wieczne wspólne pochówki *queerowych* par przyjaciół lub przyjaciółek, o których wspominają badaczki przedmiotu, świadczące o społecznej akceptacji dla tej formy quasi-małżeńskiego pożycia par jednopłciowych.

Dostrzegając, że nie dysponuje żadnymi dowodami na seksualny wymiar związku Konopnickiej i Dulebianki, Dzimira-Zarzycka zauważa jednak szybko, że w zamian może opisać oryginalną formę życia kobiecego, która, nawiązując do instytucji małżeństwa, zarazem ją udoskonala, przekształcając w związek partnerski, oparty na wzajemnym poszanowaniu podmiotowości, indywidualności, aspiracji intelektualnych i duchowych, na przywiązaniu i oddaniu, które przywodzi rzeczywiście na myśl formułę idealnych, wiernych po grób małżonków. Padoł, choć *de facto* opisuje bardzo podobną formę pożycia Rodziewicz ze swymi przyjaciółkami, silniej rzutuje na przeszłość kategoryzacje dzisiejsze (transseksualność, lesbianizm), w nich upatrując głównego motywu tworzenia podobnych związków.

Z pewnością Rodziewicz pozostanie dla nas i bez dowodów seksualnego czy miłosnego wymiaru relacji ze swoimi przyjaciółkami wystarczającą *queer* – jako transwestytka (która jednak nie narusza normy na tyle, aby nosić w towarzystwie spodnie, chodzi o męski krój kostiumów i dodatki do stroju oraz krótkie włosy), transseksualistka czy osoba niebinarna, choć poza dzisiejszym rozumieniem tożsamości płciowej znów warto przypomnieć osłabiające ich wymowę kategorie tamtej epoki: poza modą emancypantek z pomocą przyjdą takie jak dandyzm, angielski kult ekstrawagancji czy po prostu profesjonalizacja stroju kobiet w XIX wieku, które zmieniają go na (przypominający) męski najchętniej wtedy, kiedy z jednej strony nie są zamożne, a z drugiej potrzebują swobody przy pracy¹⁴. Padoł oczywiście wspomina i o tych kontekstach¹⁵, ale Dzimira-Zarzycka, mimo że wręcz twierdzi, że nawet na tle innych polskich emancypantek tamtego czasu Dulebianka była wyjątkowo „męska”, praktycznie powstrzymuje się od formułowania tez o tożsamości seksualnej i płciowej swojej bohaterki, szukając wyjaśnienia w zjawiskach jej współczesnych: przywołuje na przykład zakła-

¹⁴ Por. np.: K. Kralkowska-Gątkowska, *Surdut George Sand czy ogon Helenki. O kobiecie, modzie i nowoczesności w literaturze XIX wieku*, „Świat i Słowo” 2005, nr 1 (4).

¹⁵ Por. E. Padoł, *Rodziewicz-ówna*, s. 32–37.

dające z powodów praktycznych, zwłaszcza do pracy, męskie stroje (i to wraz ze spodniami, co w kulturze polskiej kojarzy się tylko z Komornicką) George Sand czy Rosę Bonheur, a także cytują samą Dulebiankę, która wyraźnie uważała, że połączenie cech męskich i kobiecych w jednej osobie jest typowe dla jednostek wyższych¹⁶.

Warto także zauważyć, że nierozstrzygalność kwestii „miłość czy kochanie” jest w dokumentach z tamtej epoki sama w sobie pewnym znakiem odmienności osób, które nas dzisiaj tak interesują, świadcząca być może o ówczesnym, przedpsychoanalitycznym, dużo bardziej pruderyjnym, podającym się łatwiej stłumieniu czy wyparciu, stosunkiem do (własnej) seksualności. Może jako takie są już one wobec tego wystarczająco *queer* i nie musimy próbować ujednoznaczniać naszych wniosków?

Z wymiarem seksualnym czy bez, forma życia, jaką jest „małżeństwo bostońskie”, staje się wyraźnie i w przypadku Konopnickiej i Rodziewiczówny oraz ich partnerek atrakcyjną alternatywą dla ówczesnego patriarchy¹⁷: z mężczyzną było w tamtych czasach trudno stworzyć partnerski związek, o czym opowiada na przykład kilka powieści George Sand. Co ciekawe, z dzisiejszego punktu widzenia uderza długie (choć niekoniecznie nieprzerwane: w kulturze polskiej chyba nie znamy podobnych par z okresu PRL) trwanie tej formy – poprzez drugą falę feminizmu z jej (lesbijskim) separatyzmem płciowym aż do dzisiaj, kiedy jej ewentualny intymny aspekt nie jest już przedmiotem domysłów, lecz powodem do dumy dla niekryjących się z nim zainteresowanych¹⁸.

Zdaniem Padoł, Rodziewiczówna świadomie od pewnego czasu podkreślała dodaniem panięńskiej końcówki do nazwiska, że jest kobietą niezamężną; świadomie także z małżeństwa zrezygnowała (i to nawet przy prawdopodobnym wsparciu matki i babki) jeszcze we wczesnej młodości. Czy powodem była odmienna tożsamość płciowa lub seksualna czy krytycyzm wobec obserwowanych form życia społecznego i pragnienie niezależności, wynik jest podobny: stała się kobietą, która najpierw weszła w kulturową rolę mężczyzny, przejmując od nieudolnego brata zarządzanie zadłużonym majątkiem, a potem stworzyła wokół siebie kobiece przestrzenie: ponad dziesięć lat (ok. 1894 – ok. 1906) gospodaruje w swoim majątku ze starszą o kilkanaście lat, bardzo wyemancypowaną, ale i doświadczoną właśnie

¹⁶ Por. Dzimira-Zarzycka, *Samotnica*, s. 143–145 i 150–154.

¹⁷ Ten aspekt biografii Konopnickiej opisała jako pierwsza Lena Magnone. Zob. też: *Maria Konopnicka: Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

¹⁸ Tu warto wspomnieć wydaną w 2023 autobiografię współczesnej lesbijskiej pary: R. Lis, *Moja ukochana i ja*, Kraków 2023.

w tym zakresie Heleną Weychert (która później będzie działać w organizacjach emancypacyjnych u boku Pauliny Kuczalskiej-Reichsmidt), a po pierwszej wojnie światowej zamieszka w rodzinnej Hruszowej z drugą, wtedy już także wieloletnią przyjaciółką – Heleną Skirmunttówną. Uciekając z Polesia jesienią 1939 roku, przedostaną się do Warszawy (gdzie zresztą zamieszkają na pewien czas znów u Weychert); Skirmunttówna będzie także towarzyszyć Rodziewicz w tułaczce po klęsce powstania, aż do jej śmierci w listopadzie 1944 roku.

Ogromnie interesujące w biografii Rodziewicz okazuje się paradoksalnie, że pisarstwo było w jej życiu od początku zajęciem niejako drugoplanowym. Z pewnością tworzenie fabuł powieściowych sprawiało jej przyjemność, a rozgłos dawał satysfakcję, ale Rodziewiczówna – jak wynika z książki – czuła się przede wszystkim ziemianką, a także działaczką społeczną i patriotyczną. Pisanie stanowiło dla niej okazję do krzewienia patriotycznych i społecznych idei, stanowiąc także bardzo ważne źródło dochodu. Dzięki niemu, nigdy się naprawdę nie bogacąc, mogła nieustannie dofinansowywać Hruszową, której inaczej nie byłaby w stanie – mimo wkładanej w nią pracy i przemyślności – utrzymać. Rodziewiczówna debiutuje w 1885 roku w „Świcie” Konopnickiej; szybko zdobywa uznanie i poczytność (z początku *Strasznym dziaduniem* i *Dewajtisem*), wydaje szybko po sobie kolejne powieści, ale już w dwudziestoleciu, czyli jako pięćdziesięciokilkuletnia kobieta, poprzestaje raczej w tym zakresie na tantiemach z kolejnych wznowień swoich bestsellerów i tłumaczeń na inne języki. Udzielając wywiadu z okazji kolejnego jubileuszu pracy twórczej, stwierdzi: „Ależ ja siebie wcale nie uważam za literatkę. Nawet przyznam się panu, że mi jakoś dziwnie brzmi ten termin. Jestem przede wszystkim rolnikiem i ornitologiem” [cyt. za: Padoł, s. 286].

Najważniejszą sprawą dla Rodziewicz okazuje się przez całe życie utrzymanie rodzinnego majątku na Kresach, rozumianego, zgodnie z etosem podobnych rodzin, jako polska placówka kulturowa (Padoł pokazuje, że jej myślenie o kwestii chłopskiej i narodowościowej na Kresach pozostaje niestety protekcyjnalne i kolonialne). Na jej obronę można przytoczyć fakt, że całe życie stara się pracować u podstaw, traktując dwór jako przyczółek cywilizacji, z którego rozchodzi się ona dzięki odpowiedniej postawie do chłopstwa (uczy ich zwłaszcza gospodarowania, higieny, rzemiosła, szczególną wagę przykładając do edukacji wieśniaczek, zgodnie z założeniami Zjednoczonego Koła Ziemianek, którego jest członkinią¹⁹). Przejąwszy majątek w okresie po

¹⁹ Bardzo ciekawe są w książce Padoł także rozważania o nieoczywistych różnicach i związkach, także personalnych, pomiędzy Związkiem Równouprawnienia Kobiet Polskich, skupia-

uwłaszczeniu chłopów, a więc pozbawiona ich darmowej pracy, stara się go utrzymać pracą własną, z pewnością wychodząc w ten sposób poza obręb swojej warstwy społecznej rozumianej jako wyzyskująca i próżniacza. Karolina Felberg po lekturze książki Padoł podkreśla fakt, że Rodziewiczówna, mogąc starać się podtrzymać majątek dzięki intratnemu zamążpójściu w swojej klasie, co było w takiej sytuacji typowym wyjściem, rezygnuje z tej opcji, stawiając na niezależność – czyli pracę właśnie²⁰. Przez większość książki Padoł opowiada o niej właściwie nie jako o literatce, ale jako o gospodarzu. Pokazuje, jak spłaca długi Hruszowej z literatury. Ta *vie economique* Rodziewicz – wskazuje Felberg – obejmuje także inne kobiety, które tworzą z nią kolejne domy.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na najbardziej może frapujące fragmenty książki, poświęcone chatce w uroczysku leśnym w majątku Hruszowa, do której Rodziewicz z przyjaciółkami przenosiła się na całe miesiące w latach I wojny, aby być bliżej przyrody. Zdaniem Padoł Rodziewicz przypomina w tym Henry’ego Davida Thoreau i transcendentalistów amerykańskich, a Felberg wydobywa niezwykłość tej „romantycznej” sytuacji, w której trzy kobiety, w całkowitym odosobnieniu, „uprawiają ekonomię wolności”, próbując być w tej sytuacji samowystarczalne i w tym celu zmieniając się świadomie w „zbieraczki i łowczynie”²¹. To właśnie ta chatka w lesie została przeniesiona na karty *Lata leśnych ludzi* (1920) popularnej powieści skautowskiej, zawierającej opisy przyrody, które zapewniły Rodziewicz pewną sympatię Iwaskiewicza czy Miłosza. Z dzisiejszego punktu widzenia można tylko ubolewać, że autorka zmieniła płeć rzeczywistych postaci, przeczuwając zapewne, że kobiety w opisanych w powieści rolach zbytnio dziwiłyby ówczesnych czytelników.

„Wypracowywanie” domu to również temat książki Dzimiry-Zarzyckiej. Z niej także dowiadujemy się ogromnie dużo nie tylko o tym, jak razem spędzały czas, ale o tym, jak zarabiały na siebie Dulębianka z Konopnicką. Szarpanina z życiem zmienia się tutaj w fascynującą opowieść o szukaniu wymarzonego miejsca (dla pracy) dla nich obu i urządzaniu go (wciąż od nowa).

jącym emancypantki, a Towarzystwem Zjednoczonych Ziemianek (TZZ, in. Zjednoczone Koło Ziemianek). Ziemianki okazują się tu nie tyle niewyemancypowane, co skupione na innym celu: podwyższeniu poziomu gospodarowania i życia na wsi, także chłopów.

²⁰ Por. K. Felberg, *Mowa domowa#40: Biografia jest kobietą: rozmowa z K. Nadaną-Sokolowską*, Radio Kapitał 27.03.2023, <https://radiokapital.pl/shows/mowa-domowa/40-biografia-jest-kobieta/> [dostęp 29.10.2023]. W tym miejscu chciałabym jej podziękować za zaproszenie do tej inspirującej rozmowy, które stało się pierwszą okazją do przyjrzenia się biografii Padoł w kontekście innych polskich biografii lesbijskich.

²¹ Tamże.

Obie wychodzą tu z przepisanych im społecznie ról żon: prawdziwych (Konopnicka) lub potencjalnych (Dulębianka). Przebywając kilkanaście lat razem za granicą, wciąż od podstaw tworzą domy prowizoryczne, zmieniając się w artystki-nomadki, ale napędem do poszukiwania wciąż gdzie indziej owego domu idealnego stają się tu, paradoksalnie, problemy ekonomiczne. Konopnicka z Dulębianką dążą do jak najlepszego ulokowania swoich skromnych środków w pokoiku, pokoikach czy domku na ich kieszeń, a zarazem jak najbardziej wygodnym, położonym w ciekawym miejscu (ulubione miasto lub wiejsko-leśna „idylla”) i dopasowanym do ich (twórczych) potrzeb.

Choć Dzimira-Zarzycka zauważa, że Dulębianka w ten sposób upodźrędniała swoją karierę malarską, wyraźnie uważając za ważniejsze w swoim życiu towarzyszenie wybitniejszej przyjaciółce w inicjowanych przez nią peregrynacjach, zauważa także, że Konopnicka starała się jej rekompensować koszty tego wyrzeczenia, na przykład inicjując wspólny wyjazd w roku 1904 do Paryża, aby Dulębianka mogła tam odświeżyć swój warsztat. Paradoksalnie, to trzecia para przedstawiona w tych książkach, ta bez wątpienia lesbijska, wydaje się mieć ze wspólnym domem największy kłopot. Partnerki latami o nim marzą, wymieniając między sobą miłosne listy, a tym samym zaskakująco nawracając do XIX-wiecznej konwencji romantycznej kobiecej przyjaźni na odległość (związanej z koniecznością życiową, najczęściej małżeństwem co najmniej jednej z nich), a kiedy wreszcie ten wspólny dom tworzą, po śmierci partnerów, z którym żadna z nich nie zdecydowała się wcześniej rozstać, dom ten stanie się szybko dla obu pułapką. Biografia Kowalskiej odsłania tu swój tragiczny wymiar: to kobieta, która walczy najpierw o swą niezależność od męża-akademika, wchodząc w korzystną dla rozwoju jej indywidualności relację z wybitną pisarką, a potem o niezależność od wymarzonej partnerki, przez którą też czuje się zdominowana. Wymarzony związek kobiet, jak widać na tym przykładzie, też może w rzeczywistości odtwarzać układy patriarchalne.

W książkach Padoł i Dzimiry-Zarzyckiej, ale także Chwedorczyk, uderza połączenie kwestii pracy, codzienności i intymności kobiet. Dwie ostatnie autorki prowadzą w tym wyraźniej dokumenty autobiograficzne: Dzimira-Zarzycka tworzy swój portret Dulębianki w dużej mierze z listów Konopnickiej, obfitujących w szczegóły dotyczące ich stylu życia. Dzięki nim może opisać między innymi nie tylko wspólne zwiedzanie muzeów i zabytków najsłynniejszych europejskich miast, ale ich wycieczki górskie, ulubione sporty (kąpiele Konopnickiej czy jazdę na rowerze Dulębianki), podział obowiązków domowych (dowiadujemy się nie tylko dużo o ich dzieci, ale na przykład, że Dulębianka nie lubiła gotować i robiła to w tym związku Konopnicka, cerująca także ubrania przyjaciółki), typowy jadłospis, a także zmagania się

z chorobami i kolejne kuracje, często w modnych kurortach, choć poza sezonem, przez wzgląd na oszczędność i predylekcję do samotności. To codzienność – mimo chorób i pewnej chyba skłonności Konopnickiej do depresji – tak bogata i ciekawa, że dziś można by je wręcz traktować jako *trendsetterki*.

Jeszcze bliżej intymności Kowalskiej może znaleźć się Chwedorczyk, pisząca całymi partiami jej biografię na podstawie jej dzienników i korespondencji z Dąbrowską. Tutaj wręcz możemy się zapytać, czy autorce nie grozi utrata dystansu do dokumentów – czy nie relacjonuje ich zbyt dosłownie, porzucając próby krytycznego podejścia do sposobu autoprezentacji obu piśarek czy miłosnego performansu, który współtworzą. Ale przecież i narratywizując te obfite dokumenty, Chwedorczyk musiała wciąż wybierać z nich to, co w jej właśnie oczach okazywało się ważne, inaczej w ogóle nie mogłaby ich opowiedzieć. Padoł, nie mając dostępu do tak intymnych dokumentów, miała pod tym względem trudniejsze zadanie, stąd może też z jednej strony bardziej spekulatywny charakter jej biografii, a z drugiej – bardziej tradycyjne proporcje pomiędzy opisem działania bohaterki w sferze publicznej i jej prywatności.

Reasumując: te trzy niezwykle interesujące, dobrze napisane książki prezentują – poza utartą opozycją rewolucjonistki/konserwatystki – różne strategie kobiet dążących do niezależności, w których podstawowymi kategoriami stają się praca (twórcza) i związki z innymi kobietami. Pokazują niezwykle formy życia tworzone przez kobiety, w tym ich sztukę życia codziennego. W przypadku Dzimiry-Zarzyckiej i Padoł uderza także edukacyjny wymiar ich biografii, wyraźnie pisanych z zamiarem krzewienia wiedzy na temat historii kobiet, ruchów emancypacyjnych i feminizmu – ich rzeczywistych założeń i celów, tak łatwo karykaturyzowanych w dyskursie publicznym. Dowiemy się z nich wiele o osobach i instytucjach mniej znanych (polecam opis prywatnej akademii malarskiej dla kobiet – paryskiej Académie Julian – i jej uczennic u Dzimiry-Zarzyckiej), a także o historii dnia codziennego i obyczajowości tamtych dekad. Czytając te historie, czasem się nawet zdziwimy, że *nihil novi sub sole*: Rodziewiczówna żyjąca w leśnej chatce z przyjaciółkami może przywieść na myśl dzisiejsze eko-feministki z Białowieży, a towarzysząc uczącej się jeździć na rowerze Dulębiance, dowiemy się z zaskoczeniem, że rower i emancypantka stanowiły od początku rozpoznawalną parę.

Bibliografia

- Chwedorczyk Sylwia (2020), *Kowalska. Ta od Dąbrowskiej*, Warszawa: Marginesy.
Dzimira-Zarzycka Karolina (2022), *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*, Warszawa: Marginesy.

- Faderman Lilian (1997), *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from Renaissance to the Present*, London: The Women's Press Ltd.
- Felberg Karolina (2023), Mowa domowa#40, *Biografia jest kobietą: rozmowa z K. Nadaną-Sokołowską*, Radio Kapitał, 27.03.2023, <https://radiokapital.pl/shows/mowa-domowa/40-biografia-jest-kobieta/> [dostęp 29.10.2023].
- Filipiak Izabela (2006), *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Konopnickiej*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Kralkowska-Gątkowska Krystyna (2005), *Surdut George Sand czy ogon Helenki. O kobiecie, modzie i nowoczesności w literaturze XIX wieku*, „Świat i Słowo”, nr 1 (4), s. 145–167.
- Krzywicka Irena (1936), *Piewczynie polskiego Far-Westu*, „Wiadomości Literackie”, nr 10, s. 1.
- Lis Renata (2023), *Moja ukochana i ja*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Magnone Lena (2011), *Maria Konopnicka: Lustra i symptomy*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Marcus Susan (2007), *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Oxford: Princeton University Press.
- Rychter Karolina (2024), *Emilia Padoł: Wszystkie sprzeczności Marii Rodziewiczówny [Wywiad]*, Culture.pl # literatura, <https://culture.pl/pl/artukul/emilia-padol-wszystkie-sprzeczności-marii-rodziewiczówny-wywiad> [dostęp 20.10.2023].
- Skirmunttówna Jadwiga (2012), *Pani na Hruszowej. Dwadzieścia pięć lat wspomnień o Marii Rodziewiczównie*, oprac. D. Ring, Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Vicinus Mary (2004), *Intimate Friends. Women who Loved Women, 1778–1928*, Chicago – London: University of Chicago Press.

A Queer Biography by the Author of *Lato leśnych ludzi*, or Season of (Forest) Women

Abstract

This article reviews Emilia Padoł's biography of Maria Rodziewiczówna (*Rodziewiczówna. Gorąca dusza*, Krakow 2023) in the broader context of other Polish life writings that can be described as both biographies of creative women and lesbian biographies, as well as biographies of couples (in particular Karolina Dzimira-Zarzycka's biography of Maria Dulębianka, published in 2022). The author discusses Padoł's treatment of gender and sexual identity in her book, contrasting it with Dzimira-Zarzycka's approach, which she finds more sensitive to the contexts of the era and not projecting contemporary LGBTQ+ categories onto Dulębianka to such an extent. The article presents the so-called "Boston marriage" as an important theme of both biographies (even if Padoł does not refer to this concept). It also presents the effects of the feminist revision to which Padoł subjects Rodziewiczówna's work.

Keywords: Maria Rodziewiczówna, biography, feminist criticism, queer, lesbian studies

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Magdalena Roszczynialska

Wydział Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
e-mail: magdalena.roszczynialska@up.kraków.pl
ORCID: 0000-0003-2529-5100

Historia lokalna w dobie antropocenu. Geopaleontologiczna narracja *Domu ojców* Andrzeja Muszyńskiego

Andrzej Muszyński (ur. 1984) pochodzi z okolic Sławkowa i Olkusza, ze wsi Krzykawa. „Podróżuje, ale to tylko pretekst do powrotu do prowincjonalnych korzeni”¹ – ta wyrażona już przy okazji debiutu charakterystyka jego pisarstwa² wbrew pozorom nie odnosi się jedynie do ruchu geograficznego, zakorzenienie sugeruje bowiem także kierunek w głąb, w warstwy geologiczne, czy bardziej precyzyjnie – geohistoryczne. Pisarz kilka lat temu osiadł pod Powroźnikową Skalą po zachodniej stronie Doliny Raclawki, w swojej rodzinnej okolicy, a owemu osiadanu, sedymentacji, poświęcił książkę *Dom ojców*. Celem niniejszego artykułu jest odczytanie prozy jej autora w perspektywie zwrotu geologicznego³ i materialnego.

¹ Takimi słowami zapowiadana jest twórczość Muszyńskiego na IV stronie okładki debiutanckiego tomu reportaży z Azji, Afryki, Ameryki Łacińskiej: *Południe*, Wołowiec 2013.

² Oprócz wspomnianego wyżej *Południa*, opublikował tomy reportaży: *Cyklon* (Wołowiec 2015) i *Koncertina* (Warszawa 2023) oraz prozy: *Miedza* (Wołowiec 2013), *Podkrzywdzie* (Kraków 2015), *Fajrant* (Kraków 2017), *Bez. Ballada o Joannie i Władku z jurajskiej doliny* (Kraków 2020), *Dom ojców* (Wołowiec 2022).

³ Ch. Bonneuil, *The geological turn. Narratives of the Anthropocene*, w: *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a new Epoch*, red. C. Hamilton, F. Gemenne, C. Bonneuil, London 2015, s. 15–31.

Krytyka literacka wpisała twórczość autora *Miedzy* w nurt wiejski⁴, czy szerzej, w ludową historię Polski, odsłaniającą pokłady upokorzenia plebejskością i jednocześnie rewindykującą chłopską genealogię i tożsamość. Podkreślono, że wiejskie *ghost stories*, nekrografie⁵, a także „demontujące porządek dystynkcji” języki peryferyjne⁶ cechujące ten nurt pisarstwa pozwoliły na odrzucenie lub oswojenie widm przeszłości. Tym samym zasygnalizowano wspomniany podwójny ruch ku marginesowi i ku głębi. W analizach twórczości Muszyńskiego wskazano jako dominujące tropy interpretacyjne właśnie ową afektywną plebejskość oraz eksplorację terenu pogranicza⁷. Chciałabym w części pierwszej artykułu zmapować tę powierzchnię, a w drugiej – wyjść poza spektra wiejskości/chłopskości, poszerzyć kategorie lokalności, lokalnej pamięci i tożsamości o czynniki środowiskowe, o ujawniające się w „jurajskiej dolinie” widma głębokiego czasu.

Pisząc o udziale codzienności w kształtowaniu tożsamości narodowej Tim Edensor, zalicza do niej ideologie wiejskiego krajobrazu – czyli symboliczne kondensaty granic i atrybutów narodowych, przyjmujące formę krajobrazów spektakularnych⁸ – oraz miejsca znaczące, wyselekcjonowane ze względu na doniosłe epizody historyczne, stanowiące kulturowe świadectwa. Nawracająca jako literacki temat w pisarstwie Muszyńskiego rodzinna okolica, pogranicze Zagłębia Dąbrowskiego i Jury Krakowsko-Częstochowskiej z oczywistych powodów nie mieści się w tak zarysowanej, centrycznej i homogenicznej geografii wyobrażonej. Punkty odniesienia (symboliczne, religijne, modernizacyjne) znajdują się na zewnątrz jej obszaru: w Krakowie, Częstochowie, Katowicach, a sam obszar ponadto segmentowany jest granicami wewnętrznymi. Wewnętrzna pograniczność jest wszakże kategorią postrzeganą jako badawczo płodna, mogąca odsłonić niewidoczne do tej pory np. prehistoryczne fundamenty zbiorowości lub przeciwnie, mecha-

⁴ Pisała o nim (omawiając prozę Macieja Płazy, Wioletty Grzegorzewskiej i Muszyńskiego) Agnieszka Czyżak [A. Czyżak, *Mutacje gatunkowe czy przekroczenie konwencji – wokół zagadnień prozy wiejskich przestrzeni*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 3, s. 51–64].

⁵ Określenia Przemysława Czaplńskiego [P. Czaplński, *Śmierć, śmierć, inne życie*, w: *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, red. G. Wołowicz, D. Krawczyńska, G. Grochowski, Kraków 2019, s. 15–34].

⁶ E. Rybicka, *Peryferie pokazują język. O geolingwistycznych aspektach prozy ostatniej dekady*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 19, s. 93. Języki peryferyjne mają charakter pozytywny, autonomizujący.

⁷ Zob. A. Czyżak, *Mutacje gatunkowe czy przekroczenie konwencji – wokół zagadnień prozy wiejskich przestrzeni*; P. Czaplński, *Śmierć, śmierć, inne życie*; E. Rybicka, *Peryferie pokazują język*.

⁸ Co wyraża się w zakładaniu parków narodowych [T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, s. 58–59].

nizmy tworzenia implantów pamięciowo-tożsamościowych⁹. Metafora pogranicza wpisana jest w tytuł debiutanckiej *Miedzy* Muszyńskiego, ten progowy obszar wskazuje pisarz jako miejsce zamieszkania:

Na prawo hutnicze kominy i kopalnie, na lewo światło, cug, przestrzeń i wapienne skały. Po prawej miejskie, po lewej wiejskie. Po prawej rzeka biała, po lewej czarna. Po prawej, za kościołem, zaczynała się kiedyś Kongresówka, po lewej Galicja. Wszyscy żyli ze szmuglu. Po rozbiorach zaczęły się same problemy¹⁰.

Pisarz identyfikuje swoje miejsce na mapie społeczno-gospodarczej jako pogranicze miasta i wsi, terenów przemysłowych i rolniczych, eksploatowanego i chronionego krajobrazu, a na mapie politycznej – jako przestrzeń kordonu granicznego doby zaborów. Reprezentacja kartograficzna, a więc płaska, uruchamia jednak ponownie dyskurs limitatywny, za sprawą którego także krajobrazy zon wewnętrznych jawią się jako ukształtowane centro-peryferyjnie. I tak, ziemia olkuska (Sławków, Bukowno, Bolesław, Olkusz) ufundowała swoją tożsamość na górnictwie kruszców¹¹, źródle dochodu władzy centralnej. Górnictwo solne i kruszcowe podlegało bowiem władzy królewskiej, która w zamian za przywileje dla gwarków (górników) wymagała odprowadzenia części urobku do skarbcza (tzw. olbora) i mennicy. Ranga ekonomiczna regionu spadła wraz z wyczerpaniem złóż i technologicznych możliwości wydobywania, pamięć o niej przekształciła ją w olkuski mit srebrnego miasta¹². Porozbiorowy układ granic zepchnął te ziemie na margines geograficzny zaboru rosyjskiego, a skolonizowana przez Kongresówkę historiografia – na margines dziejów, w których o tyle istnieją, o ile uczestniczą w wydarzeniach doniosłych z perspektywy centralnej, jak np. śmierć w 1863 roku pułkownika Francesco Nullo w potyczce pod Krzykawą¹³.

XIX i XX-wieczna modernizacja oznaczała dalszą eksploatację surowcową ziemi olkuskiej, jej podporządkowanie logice kapitalistycznej (temu służy np. technologia wzbogacania rud w płuczkach galmanowych, *de facto*

⁹ R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 179–180.

¹⁰ A. Muszyński, *Miedza*, s. 120.

¹¹ Historycznie wydobywano tu rudy cynku (blendy cynkowa) i ołowiu (galena) oraz współwystępującego z nimi srebra.

¹² J. Roś, *Olkusz – Srebrne Miasto: regionalny mit a rzeczywistość archeologiczna, historyczna i muzealna*, „Ilcusiana” 2009, nr 1, s. 30.

¹³ Inny przykład: zestrzelenie nad Żuradą przez ppor. Władysława Gnysia w 1939 r. pierwszych niemieckich samolotów. Dość powiedzieć, że z ziemi olkuskiej pochodziło trzech generałów powstania listopadowego, które toczyło się gdzie indziej [O. Dziechciarz, *Przewodnik po ziemi olkuskiej. Sławni, mniej sławni, niesławni*, Olkusz 2003, s. 109].

eksploatacja odpadów). Z kolei po oddaniu w l. 70. XX wieku do użytku posadowionej 10 km od Sławkowa Huty Katowice i kolejowej Linii Hutniczej Szerokotorowej (łączącej Sławków i Krzywy Róg w Ukrainie) region włączono w Wielkie Zagłębie i poddano PRL-owskiej ideologii gospodarki stali i węgla.

Nie inaczej prezentuje się drugi z mikroregionów, Ojców, identyfikowany w swojej warstwie historyczno-kulturowej z tzw. szlakiem orlich gniazd, czyli linią ufortyfikowanych zamków i rezydencji obronnych na granicy Małopolski ze Śląskiem¹⁴. Spektakularność krajobrazu jurajskich formacji wapiennych, bogatej krasowej rzeźby terenu, a także manifestacje na powierzchniach skał skamieniałości i struktur sedymentacyjnych wzbudzały zainteresowanie krajoznawców – romantyków. Ich pejzażowe ujęcia Doliny Prądnika¹⁵ wpisywały się w herderowskie przekonanie o ścisłym związku egzystencji jednostki, narodu oraz historii z naturą; dodatkowo w okresie rozbiorów pejzaż utożsamiono z ojczyzną¹⁶. Malowniczość pejzażu i zdrowy mikroklimat tutejszej doliny skłoniły Aleksandra Przeździeckiego (1814–1871) do zakupu w 1859 roku Ojcowa i przekształcenia go w luksusowe uzdrowisko¹⁷. Majątek – którego główną substancją był zasób drzewny – wielokrotnie cyrkulował pomiędzy właścicielami, by z końcem XIX w. przejść w ręce latyfundystki Marii Ludwiki z Krasińskich Czartoryskiej (1883–1958). Ojców był dla jej magnackiej rodziny źródłem dochodu, toteż wieloletnie przedsięwzięcie przekształcenia Doliny Prądnika w ogólnodostępne i modne uzdrowisko, dogodnie zlokalizowane na przedmieściu Krakowa, można postrzegać jako

¹⁴ Są to m.in. zamki Olsztyn, Mirów, Bobolice, Pilica, Smoleń, Ogrodzieniec, Rabsztyn, Piaskowa Skała, Ojców, Korzkiew, Tenczyn, Lipowiec.

¹⁵ Np. Franciszek Wężyk w wydanych w 1820 roku *Okolicach Krakowa* pisał: „Oto ciągną się długie z litej skały ściany / Jak wielka rozmaitość, jak pyszne obrazy! / Ileż kształtów na siebie martwe biorą głązy? / Tu zda się jakbym widział zamek rozburzony, / Co w ostatnim wysile zaciętej obrony / Długo szturmy odpierał i piorunów grady, / Nim przyszedł czas okropny niezbędnej zagłady” lub: „Niespokojny Prądniku! tych siedlisk ozdobo, / Któżby przez wdzięczne łąki niechciał biedz za tobą?” [F. Wężyk, *Okolice Krakowa. Poema*, wyd. 3, Kraków 1833, s. 54, 60].

¹⁶ A. Kowalczykowa, *Pejzaż* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 2, Ossolineum, Wrocław – Warszawa 1994, s. 688–690. Modelową ojcowską kontaminacją natury i historii jest grota Łokietka.

¹⁷ A. Biernacki, „*Szczery w chęciach – skory w czynie*”. *Aleksandra Przeździeckiego starania i marzenia w sprawie Ojcowa*, w: *Zróżnicowanie i przemiany środowiska przyrodniczo-kulturowego Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej*, t. 2, red. J. Partyka, Ojców 2004, 311–314. Cechy krajobrazowe i uzdrowiskowe Ojcowa wyliczone w broszurze reklamowej z epoki podają za Andrzejem Biernackim [s. 312–313]. Przeździecki był też redaktorem Biblioteki Warszawskiej i znał wydane tam *Sprawozdanie z podróży naturalistów*, o którym por. niżej.

kolejny sposób podnoszenia stopy kapitalizacji tych gruntów¹⁸. Upaństwowioną w 1944 roku ordynację przekształcono w 1956 roku w Ojcowski Park Narodowy. Podsumowując: Ojców funkcjonował jako zasób militarny, surowcowy i symboliczny.

Tutejszy pejzaż ukształtował się wskutek zderzenia dwu wyobrażeń: rezerwuaru surowcowego (legendy o olkuskich skarbach, żyłach kruszców – legendarium górnicze) oraz romantycznego mitu ziemioródcztwa (ruiny i formy skalne Jury Krakowsko-Częstochowskiej, Ojcowa) i życiodajnej natury. W każdym z tych przypadków krajobraz podlegał presji wydajności, utowarowieniu. Notabene wylesianie i pozyskiwanie kopalin Jason W. Moore podaje jako dwa koronne przykłady tzw. Taniej Natury, biorące udział w wytworzeniu kapitalistycznej ekologii-świata¹⁹.

Wynikające z centro-peryferyjnego układu – kapitałoceniczne, gdzie krajobraz ogołocony jest przez pracę²⁰ – tradycje reprezentacji Wyżyny Śląsko-Krakowsko-Częstochowskiej Muszyński definitywnie odrzuca. Zwłaszcza że pominięły one doświadczenia autentycznych jej mieszkańców, rolników i chłoporobotników. Wiejskość – aczkolwiek odmienna od tradycyjnej, bo poddana procesom transformacyjnym i potransformacyjnym – przesącza przez rozszczelniającą ten układ „miedzę”. Zrekonstruowana przez Muszyńskiego w opowiadaniach z tomu *Miedza* przestrzeń transgresyjna miastowski czy przymieścia, z której wyłaniają się tubylcze biografie, posiada potencjał emancypacyjny²¹. Z kolei *Podkrzywdzie* opowiedane z punktu widzenia dziecięcego narratora, stanowi zapis inicjacji w rytuały kultury rolniczej (np. zabijanie zwierząt, szczepienie drzew), która wszakże wobec presji przemian gospodarczo-społecznych, a zwłaszcza klimatycznych – w powieści mowa o anomaliach klimatycznych: zaniku pór roku, burzach piaskowych, pustynnieniu – traci rację bytu. *Podkrzywdzie* nie opowiada jednak o końcu

¹⁸ Warto wspomnieć, że Czartoryska była wówczas dziedziczką fortuny 50 mln. rubli i jedną z najbogatszych panien w zaborze rosyjskim, por. Janusz Nowak, *Ojców za Zawiszów, Krasińskich i Czartoryskich 1878–1945*, w: *Zróżnicowanie i przemiany...*, t. 2, s. 119–121. Rodzina czerpała główny dochód z dóbr rohatyńskich, gdzie zlokalizowane były pola naftowe. Jeśli zaś idzie o Ojców, to aż 249 ha nie było objęte serwitutami włościańskimi (czyli właściciel nie musiał współdzielić ich użytkowania z chłopami). Kolejnym przywilejem było uniknięcie w 1919 roku reformy rolnej i parcelacji.

¹⁹ J. W. Moore, *Narodziny Taniej Natury*, przeł. K. Hoffmann, w: *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. Jason W. Moore, przeł. K. Hoffmann, P. Szaj, W. Szwebs, Poznań 2021, s. 97–136.

²⁰ Tamże, s. 131–133.

²¹ Tak postrzega ją E. Rybicka, *Peryferie pokazują język*.

chłopskiej, lokalnej historii²², lecz wprowadza do niej perspektywę głębi (przedrostek „pod”!) i wielkoskalowej czasowości.

W tym miejscu chciałabym porzucić wątek chłopski, narzucający analizę historyczną, socjologiczną, ekonomiczną czy kulturową, i przekierować uwagę na pominięte dotąd aspekty przeszłości jako utajonej, podziemnej, geologicznej²³. Zacznę od cytatu z *Domu ojców*:

nie jest możliwe, by opowieści z tej krainy były pozbawione ludzkich postaci. Niby występują one licznie w tysiącu wsi, ale jakby bez historii. Chodziłem za tym przecież. Wypytywałem, wódkę piłem. Nic. Nic poza krojem dnia powszedniego, poza wstań, zobacz: oto mój dom, samochód, a dzieci rosną. To niemożliwe, tłumaczyłem sobie, że ten świat pozbawiony jest ludzkich opowieści, bo wszystko mówią za nich skały i amonity; że nie ma tu dramatów Łemków i grozy Sobiboru, przelewania ras, zwałów tożsamości, wysypisk traum – nic, tylko romantyczne średniowieczne ruiny [...], opowieść o tym, że Chopin przemoczył sobie skarpety w Ojcowie. Ludzie jakby tędy tylko przechodzili, nic nie zostawiając. Nie wierzyłem, że ostatecznie jestem skazany na opowieść o naturze [...]²⁴.

Niedostatek oglądu spłaszczonego do dwuwymiarowej mapy prowokuje autora do przyjęcia perspektywy odmiennej, do zastąpienia płaskiej geografii porządkiem geologicznym, a kartografii – stratygrafią²⁵. Przeformułowanie historii – ludzkiej i naturalnej – w geohistorię pozwoli mu na ukazanie współzależności sfer ludzkiej i nie-ludzkiej oraz spotkanie odseparowanych do tej pory warstw: nad- i podziemnej, bowiem w skali geologicznej pierwsza z nich jest widmem drugiej. Nie tylko górnicza tradycja regionu prowokuje do sięgnięcia do „podziemi”, należy także pamiętać, że rolnictwo, często utożsamiane z tradycyjnym, zgodnym z rytmem przyrody stylem życia, jest gospodarką eksploatacyjną, niekiedy uznawaną przez badaczy za początek antropocenu, a więc epoki w rozumieniu geologicznym²⁶. Jak pisze w *Podziemiach* Robert Macfarlane „Płaskie perspektywy» wydają się w coraz większym stopniu nieodpowiednie do interpretowania głębokich

²² Diagnozowano niekiedy (Myśliwski, Sulima) kres kultury chłopskiej.

²³ Warto w tym miejscu wskazać na podobieństwo pisarskiego (i – jak sądzę – także doświadczeniowego, egzystencjalnego) *emploi* Muszyńskiego i Roberta Macfarlane’a, autora książki *Podziemia*. W *głęb czasu*, przeł. J. Konieczny, Poznań 2020. Dziękuję Grażynie Gajewskiej za inspirację.

²⁴ A. Muszyński, *Dom ojców*, s. 105. (Dalej w tekście jako DO z numerem strony). Anegdota o Chopinie: por. <https://przeglad.olkuski.pl/chopin-w-ojcowie/>.

²⁵ C. Bonneuil, *The geological turn*. Por. tenże, J.-B. Fressoz, *Naukowcy i antropos. Antropocen czy oligantropocen?*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1.

²⁶ E. Bińczyk, *Epoka człowieka*, Warszawa 2018, s. 82–83.

światów, które zamieszkujemy, i spuścizn głębokiego czasu, które za sobą zostawiamy”²⁷. Czas głęboki oznacza kierunek zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość.

Kontekst antropocenu – przekształcającego przyrodę rolnictwa i przemysłu wydobywczego – wymaga spojrzenia od strony humanistyki środowiskowej²⁸, włączającej narzędzia przyrodoznawstwa. Do dzisiaj inspirujące naukowo²⁹ są właśnie przyrodoznawcze XIX-wieczne opisy „Gór Oicowych”. Pierwszym z nich była pisana w 1804 roku rozprawa Stanisława Staszica *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski*³⁰, w części I. zawierająca opis geologii oraz złóż rejonu olkusko-ojcowskiego, a najbardziej znanym pozostaje *Sprawozdanie z podróży naturalistów odbytej w r. 1854 do Ojcowa*³¹. Uwagę uczonych zwróciły „skały wapienne gruntu juraicznego”, „odmienność geologicznego i mineralicznego stanu okolicy” oraz „jaskinie kościodajne”³². Charakterystyczny jest materialny, naznaczony bezpośrednią obecnością wymiar narracji przyrodników, relacja z ziemią jest bowiem zmysłowa, cielesna. Muszyński uważa podobnie, że „[ś]wiat niedostępny dla zmysłu dotyku byłby czystą abstrakcją” [DO, s. 61]; jako podróżnikowi nieobce są mu ekstremalne cielesne doświadczenia – wspinaczka, przemierzenie pustyni lub dżungli. Wnikanie w ziemię³³ – czy to podczas prac rolniczych, drążenia skały przez górników, eksploracji jaskiń przez praprzodków ludzi, a później speleologów i paleoarcheologów – jest wyróżnionym w jego twórczości sposobem nawiązywania relacji z tym, co *geo*.

Już Staszic uchwycił łączność życia organicznego i mineralnego, wspólnoty *zoe* i *geo*³⁴, gdy w ojcowskich wapieniach zauważał widma morskich bezkręgowców, które „w mórz głębiach, nowych światów nowe wierzchy ściela,

²⁷ R. Macfarlane, *Podziemia*, s. 25.

²⁸ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.

²⁹ P. Kuleczka, „Podróż naturalistów” *słowem malowana*, w: *Zróżnicowanie i przemiany...*, t. 2, s. 199 i nast.

³⁰ S. Staszic, *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski*, Warszawa 1815, <https://polona.pl/preview/fa6bc881-d0b6-4ec2-99eb-8abd78426cea>.

³¹ Drukowane w l. 1854–1857 w miesięczniku naukowo-literackim „Biblioteka Warszawska”; naturalistami tymi byli: zoologowie Antoni Stanisław Waga i Władysław Taczanowski oraz badacz kultury materialnej Kazimierz Stronczyński.

³² *Sprawozdanie z podróży naturalistów odbytej w r. 1854 do Ojcowa*, <https://polona.pl/item-view/6201cfc8-71fe-4b16-8c90-c51687f6624d?page=4>, s. 12.

³³ A. Barcz, *Pod ziemią. Antropoceniczne narracje na przykładzie Dracha Szczepana Twardocha i Miedzianki Filipa Springera*, w: *Poetyki ekocydu. Historia–natura–konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa 2019, s. 166–168.

³⁴ M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1.

które z wszystkich istot żyjących, jedne tylko [...] nie umierają”³⁵ – obserwację tę umożliwiło zastosowanie skali długiego trwania, czasu głębokiego. Rzeźba i skład mineralny ziemi są w opinii uczzonego rezultatem długotrwałych wewnętrznych procesów mikroskalowych (krasowych), „niedościgłych żywiołów dźbeł”, których „działalność tak nieustanną [jest – dop. M.R.] jak czas!”³⁶. Chroniczność i chtoniczność tutejszej krainy „gdyby pod ziemią ukrytej”³⁷ jest eksponowana przez Muszyńskiego. Kreślone przez niego obrazy rodzinnej okolicy zarysowują kształt lejowaty, spiralny, właściwy dla terenu krasowego oraz pokopalnianego leja depresyjnego. Czytamy w *Podkrzywdziu* o owym krajobrazie katabatycznym: „Regularnie wygięte jary [...] tworzą razem dziwną strukturę spirali”, „jar jest nie tyle kręty, co było raczej normą w naszej okolicy, ile zwęża się, prowadząc po coraz węższych kręgach do swojego oka”³⁸, jesteśmy wprowadzani w ten sposób przez narratora (widmo autora w tekście) w głąb geologicznego czasu, w podziemia. Krajobraz naziemny – wąwozy, jary – jest bowiem rewersem tego podziemnego: zalanych sztolni, jaskiń, tuneli. Na specyfikę *terroir* składają się: (po)kopalniane nieczynne płuczki galmanu, szyby zjazdowe, sztolnie odwadniające i wydobywcze, a także odkrywki piasku, dolomitu, wapienia, krzemienia, rud cynku, ołowiu i żelaza, zalegające odpady flotacyjne, obszary pustynniejące, zanikłe w leju depresyjnym kanały i rzeki (Biała, Baba i Sztoła)³⁹, oraz osobliwości przyrodnicze jak: wygasłe wulkany, zjawiska krasowe – wapienne ostańce, jaskinie, poniki i ponory, Pustynia Błędowska, będąca efektem cofnięcia lądolodu i zarazem skutkiem prowadzonych na potrzeby górnicze wylesień, a obok nich tworzą tutejszy krajobraz widma geologiczne i paleontologiczne, jak skamieliny i znajduwane w jaskiniach szczątki kopalne. Niezależnie od antropogenicznego czy nieantropogenicznego ich pochodzenia są one przeszłą teraźniejszością, uobecnionym czasem.

³⁵ S. Staszic, *O ziemioródtwie*, s. 55–56.

³⁶ Tamże, s. 46, s. 47. „Dźbła żywiołów” oznaczają wody krasowe, penetrujące po trosze, ale w skali długiego czasu, skałę i w konsekwencji doprowadzające do jej chemicznej erozji. W procesie krasowienia powstaje rzeźba krasowa (na powierzchni) i systemy odwodnienia (w podziemiach, np. jaskinie krasowe).

³⁷ Tamże, *O ziemioródtwie*, s. 46.

³⁸ A. Muszyński, *Podkrzywdzie*, s. 107, s 165.

³⁹ Już Staszic pisał o Olkuszu pośród pustyni, z rzadka tylko porośniętej krzewami. Współcześnie przeszłość ujawnia się na powierzchni w sposób dojmujący i nagły: wskutek zatrzymania eksploatacji kopalni z krajobrazu ubyły rzeki (<https://www.zghboleslaw.pl/pl/aktualnosci/likwidacja-kopalni/91-wody-rejonu-olkuskiego>), a wyrobiska zapadają się, tworząc pośrodku lasów, cmentarzy, osiedli przepastne leje (<https://www.onet.pl/informacje/onetkrakow/teren-gmin-jak-po-gradobicu-zniknely-rzeki-teraz-zapada-sie-ziemia/hbn31wz,79cfc278>).

Geografowie fizyczni wyodrębniają na podstawie wspólnoty cech środowiskowo-krajobrazowych Wyżynę Krakowsko-Częstochowską⁴⁰, którą w duchu zwrotu geologicznego, akcentującego ziemię mineralną i procesy zachodzące w jej głębi („ziemiorództwo”), będę nazywała Jurą. Określenie to nie jest synonimem regionu fizyczno-geograficznego, ale zawiera w sobie także aspekt (bio/geo)pamięci⁴¹. (Dolno)śląskie opowieści geologiczne Anna Barcz określa jako antropoceniczne narracje kopalniane, węglowe i uranowe⁴². Idąc tym tropem nazwę uprawianą przez Muszyńskiego fikcję antropoceniczną narracją jurajską.

W eksploatacyjnych wyobrażeniach Jury czas – zgodnie z maksymą Benjamina Franklina – utożsamiał wartość ekonomiczną. Autor autobiograficznego *Domu ojców* osiedlając się pod Powroźnikową Skałą i usiłując kultywować na zastanych nieużytkach tradycję swoich przodków-rolników wikła się w te sprzeczności kapitalizmu. Początkowo prowadzi gospodarkę ekstensywną, co okazuje się czasochłonne i nieopłacalne, następnie intensyfikuje uprawy poprzez inwazyjne metody mechanicznie i chemicznie, co skutkuje równie niesatysfakcjonującym ujarzmieniem ziemi. Jak wspomniałam, Muszyński finalnie odrzuca zarówno przedstawienia, jak i praktyki wpisujące się w model eksploatacyjny. Jako że antropocen uniemożliwia renaturyzację naznaczonej ludzkim śladem przyrody, w tych okolicznościach można jedynie implantować w teraźniejszość akty pochodzące z poprzedzającej go przeszłości, dokonać zwrotu „geologicznego”, sięgnąć przed rewolucję rolniczą lub do jej genezy. Muszyński uprawia więc archaiczną pszenicę samopszą, zboże pierwszych rolników⁴³. Tę retrotopijną gospodarkę współdzieli z holocenijskimi protoplastami, z którymi odczuwa silną więź, bowiem – jak pisze – obserwacja wzrostu roślin i paleoarcheologia oznacza w istocie to samo: „kucać w środku pola i wypatrywać gości z wnętrza ziemi” [DO, s. 33]⁴⁴.

⁴⁰ Określenie wprowadził w 1947 r. Stanisław Pietkiewicz. W 1987 r. została ona przez Komisję Ustalania Nazw Miejscowych i Obiektów Fizjograficznych uznana za poprawną nazwę tego mezoregionu i jest najczęściej używana przez geografów.

⁴¹ E. Rybicka, *Biopamięć (pomiędzy etnobotaniką a bioregionalizmem)*, w: *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków 2017, s. 484.

⁴² A. Barcz, *Pod ziemią*.

⁴³ Samopsza – archaiczny gatunek zboża, pochodzi od dzikich pszenic jednoziarnowych, których uprawę rozpoczęto ok. 7 tysięcy lat p.n.e. Gatunek ten zalicza się do mało plennych, dziś uprawiają go przede wszystkim rolnicy prowadzący gospodarstwa ekologiczne.

⁴⁴ Dodać trzeba, że poglądy Muszyńskiego na lokalność ewoluowały, w *Podkrzywdziu* łącznikiem z terytorium był rolnictwo (dziadek bohatera mówi: „Był panem tylko do metra w głąb ziemi” [DO, s. 109]), dopiero w *Domu ojców* autor sięga po przeszłość geo- i paleontologiczną.

W fikcjach antropocenu, powstających na „nauropokulturowych ruinach”⁴⁵ nieczynnych kopalni i nieuprawianej roli, nie mamy zatem do czynienia z rekultywacją chłopskiej czy chłopo-robotniczej przeszłości (ta jest skompromitowana), lecz z geontologią⁴⁶. Ten termin, autorstwa Elizabeth A. Povinelli, opisywałby próbę przywrócenia rdzennej historii, uwzględniającej sprawczość bytów ożywionych i nieożywionych. Jura jest kompresją miejsca i czasu – formacją geologiczną i okresem geochronologicznym w jednym⁴⁷. Podobnym tropem toponomastycznym⁴⁸ posługuje się Muszyński, jak widać tytułowe określenie *Dom ojców* wyznacza zarówno lokalizację (okolice Ojcowa), jak i genealogię (ziemia ojców), *geo* i *zoe*. Górnojurajskie skały, podobnie jak identyfikujące śląską tożsamość pokłady węglowe, mają charakter organogeniczny. W metabolicznym cyklu planetarnym powstały jako osady organizmów morskich: gąbek, koralów, ramienionogów, amonitów. Patrząc z perspektywy czasu głębokiego, granica między życiem a nie-życiem, organicznym a mineralnym zaciera się. W antropocenie kompozycja ziemi wzbogaca się ponadto o cząstki i pochodne człowieka: „Na samym dnie doliny moje auto jak muszelka na brzegu rozfalowanego skamieniałego morza” [DO, s. 12] – obserwuje spod Powroźnikowej Skały Muszyński.

Notabene w tej wizji dokonano podmiany organicznych muszelek, z których po milionach lat powstały wapienne osady Jury, na będący produktem technologii i inżynierii materiałowej samochód, co akcentuje powstanie nowych antropocenicznych sedymentacji. Za milion lat od dzisiaj⁴⁹ jakiś inny mieszkaniec tych ziem będzie oglądał rozfalowane morze plastigomeratów, a za kolejny milion ropopochodny plastik wróci do swojej organicznej formy.

⁴⁵ M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie*, s. 165–166.

⁴⁶ Koncept Povinelli, za: E. DeLougherey, *Zwyczajna przeszłość. Kreacja światów międzygatunkowych antropocenu*, w: *Poetyki ekocydu...*, s. 318, s. 343. Pot także: E. A. Povinelli, *Geontologies: The Concept and Its Territories*, „e-flux journal” 2017, nr 81, s. 64–72, <https://www.e-flux.com/journal/81/123372/geontologies-the-concept-and-its-territories/>; por. też: S. Sheikh, *Translating Geontologies*, „The Avery Review” 2017, nr 21, s. 97–112, <https://averyreview.com/issues/21/translating-geontologies>.

⁴⁷ Przypomnę: jura to środkowy okres ery mezozoicznej, rozciągający się pomiędzy 201 a 145 milionów lat temu. Swoją nazwę zawdzięcza pasmu górskiemu Jury oraz Aleksandrowi von Humboldtowi.

⁴⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 163.

⁴⁹ D. Farrier, *Za milion lat od dzisiaj. O śladach, jakie zostawimy*, przeł. A. Gomola, Kraków 2021.

Nie (tylko) urozmaicenie morfologiczne krajobrazu odpowiada za doświadczenie go przez pisarza w kategoriach akwatyicznych, chodzi raczej o materialno-mineralny skład ziemi oraz wyobrażenie oceanu jako ewolucyjnej prakolebki⁵⁰. Sięgnięcie do geohistorii umożliwia Muszyńskiemu poszerzenie własnego, chłopskiego rodowodu o komponenty mineralne, a dokładniej – sfosylizowane szczątki ludzkich i nie-ludzkich organizmów. Pokolenia przodków najbliższych (dziadek), holoceni (rolnicy) i epoki kamienia przypominają geologiczne warstwy⁵¹, wyznaczane – jak wiadomo – biostratygraficznymi skamieniałościami, takimi jak amonit. Segmenty kompozycyjne jurajskiej narracji *Domu ojców* powtarzają kształt spiralnej skorupy mięczaka, stanowiącej materialne świadectwo upływu czasu: kolejne komory mieszkalne u ujścia muszli osobnik dobudowywał w miarę wzrostu. Izomorfami muszli są także lejowate doliny, którymi bohater przemieszcza się od terazniejszych manifestacji przeszłości, skamielin, do świata pierwszych ludzi, zamieszkujących ten obszar, niby do opuszczonych komór amonita („Idąc doliną w głąb Wielkiego Amonita, znalazłbyś się dawniej i dawniej, aż dotarłbyś do pierwszych ludzi” [DO, s. 94]). Amonit tak w stratygrafii, jak w narracji działa jak metronom, podaje rytm.

Narracje antropoceniczne, podobnie jak literackie wiejskie nekrografie, to konotujące marazm opowieści o wymieraniu i katastrofie (planetarnej, środowiskowej, kulturowej, społecznej). Konsekwentne przeniesienie przez Muszyńskiego historii w skalę geologiczną sprawia jednak, że narracja jurajska zyskuje odmienny, sprawczy i pozytywny, charakter.

Po pierwsze, doświadczenie zamieszkiwania na masowym cmentarzystu skamieniałych organizmów („Te skały to jest masowy grób” [DO, s. 84]), będących ofiarami katastrofy kredowej⁵², skłania pisarza do zgody na cykliczne wymieranie życia, którego chemiczne podstawy: pierwiastki i minerały przetrwają⁵³. W tym ujęciu uwolniony od władzy bio- i nekropolityk człowiek jest etapem mineralnej ewolucji⁵⁴.

⁵⁰ E. DeLoughery, *Zwyczajna przyszłość*, s. 318.

⁵¹ Paralelę tę wskazuje w analizie *Dracha* Twardocha A. Barcz.

⁵² Amonity wymarły w wyniku impaktu, w kredzie, 66 milionów lat temu. Bliźniacze ujęcie znajdziemy w *Podziemiach* Roberta Macfarlane’a, który wapienną skalę nazywa cmentarzem i z równą fascynacją eksploruje krasowe jaskinie, siedziby praludzi i katakumby.

⁵³ O tym pisze Povinelli: geontologia jest odejściem od biopolityki i nekropolityki, uwalnia nas od czynnika biotycznego, a trwanie możliwe jest w postaci mineralnej. Zbliżone wnioski wysnuwa Muszyński: „może i my [...] powinniśmy zamiast w cmentarzu inwestować w masowe groby, żeby pozwolić naszym szkieletom skamienieć jak amonitom? [...] Jakby wyglądały nasze czaszki zespolone ze skalą?” [DO, s. 86].

⁵⁴ Pojęcie ewolucji mineralnej: M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie*, s. 176.

Po drugie, rolę krypt odgrywają na Jurze jaskinie, które były miejscem pochówku, ale i pierwotnym domem⁵⁵ człowieka. Tylko do 2004 roku na terenie Wyżyny Krakowsko-Wieluńskiej (tj. Jury) zinwentaryzowano 1804 jaskinie i schroniska, w tym 132 o długości równej lub dłuższej niż 40 metrów, czyli znaczące. Ich eksploracja naukowa trwa nieprzerwanie od lat 70. wieku XIX, kiedy to właściciel Ojcowa hrabia Jan Zawisza na fali europejskiej mody na geognozę zaczął badać okoliczne doliny i schroniska⁵⁶ (doniosłość znalezisk podkreślał znany wrocławski geolog i paleontolog Ferdinand Roemer, specjalizujący się m.in. w utworach kredowych, sam badał faunę kręgowców plejstocenu rejonu Ojcowa). Archeologicznymi sensacjami ostatnich lat są znalezione niedawno datowane na około 50 tys. lat zęby neandertalczyka pochodzące z jaskini Stajnia na Grzędzie Mirowskiej⁵⁷, kości dłoni neandertalskiego dziecka zmarłego 115 tys. lat temu z jaskini Ciemnej w Ojcowie⁵⁸, oraz – jak donosi „Nature” – liczące bez mała pół miliona lat szczątki z jaskini Tunel Wielki w Dolinie Sąspowskiej⁵⁹ należące do *homo hiedelbergensis*.

Osadnictwo jurajskie trwa nieprzerwanie od plejstocenu, toteż krajobraz widziany z okna domu pisarza jawi się jako „ziemia, w której pierwsi ludzie ujrzeni tę obiecaną. Paleolityczny Kanaan” [DO, s. 179]⁶⁰. Mieszkańcy Jury od wieków, czy to podczas prac rolnych, czy górniczych konfrontowali się ze szczątkami i artefaktami, jako widowym śladem przodków, sygnałem ciągłości osadnictwa i prehistorycznego rodowodu. Pradzieje Muszyński interpretuje w kategoriach biografii rodzinnej, wpisując ją w porządek ewolucyjny. Jura jest „domem ojców” w znaczeniu mineralnej i molekularnej wspólnoty,

⁵⁵ A są nimi także współcześnie, znana jest na Jurze praktyka dostawiania domów i kucek (czyli składzików, drewnutni) do naturalnych otworów jaskiń.

⁵⁶ M. Gradziński, M. Szelerewicz, *Jaskinie Wyżyny Krakowsko-Wieluńskiej – liczba i rozmieszczenie*, w: *Zróżnicowanie i przemiany...*, t. 1, s. 78.

⁵⁷ A. Picin, M. Hajdinjak, W. Nowaczewska, S. Benazzi, M. Urbanowski, A. Marciszak, H. Fewlass, M.D. Bosch, P. Socha, K. Stefaniak, M. Żarski, A. Wiśniewski, J.-J. Hublin, A. Nadachowski, S. Talamo, *New perspectives on Neanderthal dispersal and turnover from Stajnia Cave (Poland)*, „Scientific Reports” 2020, Vol. 10, <https://www.nature.com/articles/s41598-020-71504-x>; por. także: <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,48725,26294121,sensacyjne-doniesienia-odkryciach-w-jaskini-na-jurze-bobolus.html>.

⁵⁸ Zob.: <https://www.ojcow.pl/aktualnosci/kosci-neandertalskiego-dziecka-z-przed-115-tys-lat-temu-z-jaskini-ciemnej-mozna-juz-ogladac>.

⁵⁹ M. Kot, C. Berto, M.T. Krajcarz, M. Moskal-del Hoyo, N. Gryczewska, M. Szymanek, A. Marciszak, K. Stefaniak, K. Zarzecka-Szubińska, G. Lipecki, K. Wertz, T. Madeyska, *Frontiers of the Lower Palaeolithic expansion in Europe: Tunel Wielki Cave (Poland)*, „Scientific Reports” 2022, Vol. 12, <https://www.nature.com/articles/s41598-022-20582-0>. Muszyński konsultował się z autorką badań, Małgorzatą Kot.

⁶⁰ Kanaan – oryginalnie oznacza nizinę (nie wyżynę).

bowiem, jak pisze „ludzie długo jedli ludzi. Nasze ciała są zbudowane z ich mięśni i mózgow” [DO, s. 187]. Długo, nie tylko w znaczeniu praktykowania antropofagii, ale zwłaszcza dlatego, że zawierające materiał kostny namuliska jaskiń służyły jeszcze niedawno do nawożenia pól uprawnych.

Środowiskowe przepisanie historii wymaga uwzględnienia cyklu mineralnego, dlatego w domowej galerii przodków, obok fotografii członków najbliższej rodziny, Muszyński eksponuje portrety *homo habilis*, *erectus*, *heidelbergensis*, *neanderthalensis*. Sprawczość narracji jurajskiej oznacza zobowiązanie pisarza do uzupełnienia luki w zbiorowym imaginariu, jego suplementację brakującą częścią (pra)dziejów. Interwencje tego rodzaju przeprowadza w przestrzeni publicznej, instalując w niej wzorowane na wiejskich kapliczkach drewniane konstrukcje z wizerunkami praprzodków, tj. wymarłych form człowieka⁶¹. W języku literatury osiąga analogiczny efekt za pomocą pracy wyobraźni⁶². Jak wyjawia w eseju *Praduszki*: „Prehistoria, tak jak przyroda, jest wyzwaniem dla języka literatury. [...] Żyjąc w domu praprzodków, codziennie poruszam się ich śladami. Skalny labirynt Jury nie pozwala obumrzeć wyobraźni”⁶³. Pisarz pracuje posiłkując się metodą znaną paleoantropologom, polegającą na zespoleniu danych empirycznych mocą imaginacji, bo jakże inaczej rekonstruować z okruszków i ułamków kości tak odległą przeszłość? Inspirował się tu pracami paleoartystki Elisabeth Daynès⁶⁴.

Diagnozowany jako dotykający przede wszystkim wyobraźni kryzys planetarny⁶⁵ miałby przejawiać się niewiedzą i niezrozumieniem, wynikającymi z tempa i skali zmian⁶⁶. „Udomowienie” procesów ewolucyjnych czy cykli metabolicznych ziemi, ich popularyzacja, pokazanie w kategoriach tego, co bliskie i swojskie, byłoby środkiem artystycznego wyrazu, którego funkcją jest redukcja niepewności i w efekcie, ponownie, możliwość opowiedzenia lokalnej historii.

Wreszcie po trzecie, transpozycja partykularnej przeszłości w skalę planetarną oznacza jej nobilitację. Przeniesienie chłopskiej genealogii we wspólną wszystkim europejskim *sapiens* prehistorię unieważnia dystynkcję

⁶¹ A. Muszyński, *Praduszki. Co łączy neandertalczyka i pamięć o zmarłych?* „Tygodnik Powszechny” 2022, nr 45, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/praduszki-co-laczy-neandertalczyka-i-pamiec-o-zmarlych-180864>.

⁶² Por. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2023, t. 11: „Języki antropocenu”, red. P. Szaj.

⁶³ A. Muszyński, *Praduszki*.

⁶⁴ Pracownię artystki i jej prace można zobaczyć tu: https://www.youtube.com/watch?v=u9_PgmUven4.

⁶⁵ E. Rybicka, *Biopamięć...*, s. 487–488.

⁶⁶ E. Bińczyk, *Epoka człowieka*.

chamskie–pańskie, rewiduje dotychczasowy sposób opowiadania przeszłości tych terenów. Życie w świecie, w którym, jak pisze Muszyński, królem był neandertalczyk, a nie Łokietek [DO, s. 156], uwalnia od poczucia chłopskiej czy peryferyjnej gorszości oraz daje kojące i niezbędne w dobie kryzysu globalnego poczucie ponadlokalnej prawspólnoty z protoplastami.

Bibliografia

- „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” (2023), t. 11: „Języki antropocenu”, red. P. Szaj.
- Bakke Monika (2020), *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 165–185.
- Barcz Anna (2019), *Pod ziemią. Antropoceniczne narracje na przykładzie Dracha Szczepana Twardocha i Miedzianki Filipa Springera*, w: *Poetyki ekocydu. Historia – natura – konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa: Instytut Badań Literackich, s. 155–177.
- Biernacki Andrzej (2004), „*Szczery w chęciach – skory w czynie*”. *Aleksandra Przeździeckiego starania i marzenia w sprawie Ojcowa*, w: *Zróżnicowanie i przemiany środowiska przyrodniczo-kulturowego Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej*, t. 2, red. J. Partyka, Ojców: Ojcowski Park Narodowy, s. 311–314.
- Bińczyk Ewa (2018), *Epoka człowieka*, Warszawa: PWN.
- Bonneuil Christophe (2015), *The geological turn. Narratives of the Anthropocene*, w: *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a new Epoch*, red. C. Hamilton, F. Gemenne, Ch. Bonneuil, London – New York: Routledge, s. 15–31.
- Bonneuil Christophe, Fressoz Jean-Baptize (2020), *Naukowcy i antropos. Antropocen czy oligantropocen?*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 186–203.
- Czapliński Przemysław (2019), *Śmierć, śmierć, inne życie*, w: *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, red. G. Wołowicz, D. Krawczyńska, G. Grochowski, Kraków: Universitas, s. 15–34.
- Czyżak Agnieszka (2019), *Mutacje gatunkowe czy przekroczenie konwencji – wokół zagadnień prozy wiejskich przestrzeni*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 3, s. 51–64.
- DeLougherey Elizabeth (2019), *Zwyczajna przyszłość. Kreacja światów międzygatunkowych antropocenu*, przeł. P. Wojtas, w: *Poetyki ekocydu. Historia – natura – konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Warszawa: Instytut Badań Literackich, s. 313–344.
- Domańska Ewa (2013), *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 13–32.
- Dziechciarz Olgerd (2003), *Przewodnik po ziemi olkuskiej. Sławni, mniej sławni, niesławni*, Olkusz: Olkuskie Stowarzyszenie Kulturalne Brama.
- Edensor Tim (2004), *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Farrier David (2021), *Za milion lat od dzisiaj. O śladach, jakie zostawimy*, przeł. A. Gomola, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gradziński Michał, Szelerewicz Mariusz (2004), *Jaskinie Wyżyny Krakowsko-Wieluńskiej – liczba i rozmieszczenie*, w: *Zróżnicowanie i przemiany środowiska przyrodniczo-kulturowego Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej*, t. 1, red. J. Partyka, Ojców: Ojcowski Park Narodowy, s. 69–82.
- Kot Małgorzata, Berto Claudio, Krajcarz Maciej T., Moskal-del Hoyo Magdalena, Gryczewska Natalia, Szymanek Marcin, Marciszak Adrian, Stefaniak Krzysztof, Zarzecka-Szubińska Katarzyna, Lipecki Grzegorz, Wertz Krzysztof, Madeyska Teresa (2022), *Frontiers of the Lower Palaeolithic expansion in Europe: Tunel Wielki Cave (Poland)*, „Scientific Reports” 12, <https://www.nature.com/articles/s41598-022-20582-0>.
- Kowalczykowska Alina (1994), *Pejzaż* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, wyd. 2, Wrocław – Warszawa: Ossolineum, s. 688–690.
- Kuleczka Pola (2004), *„Podróż naturalistów” słowem malowana*, w: *Zróżnicowanie i przemiany środowiska przyrodniczo-kulturowego Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej*, t. 2, red. J. Partyka, Ojców: Ojcowski Park Narodowy, s. 199–204.
- Macfarlane Robert (2020), *Podziemia. W głąb czasu*, przeł. J. Konieczny, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Moore Jason W. (2021), *Narodziny Taniej Natury*, przeł. K. Hoffmann, w: *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J. W. Moore, przeł. K. Hoffmann, P. Szaj, W. Szwebs, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, s. 97–136.
- Muszyński Andrzej (2013), *Miedza*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Muszyński Andrzej (2013), *Południe*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Muszyński Andrzej (2015), *Cyklon*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Muszyński Andrzej (2015), *Podkrzywdzie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Muszyński Andrzej (2017), *Fajrant*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Muszyński Andrzej (2020), *Bez. Ballada o Joannie i Władku z jurajskiej doliny*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Muszyński Andrzej (2022), *Dom ojców*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Muszyński Andrzej (2022), *Praduszki. Co łączy neandertalczyka i pamięć o zmarłych?*, „Tygodnik Powszechny”, nr 45, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/praduszki-co-laczy-neandertalczyka-i-pamiec-o-zmarlych-180864>.
- Muszyński Andrzej (2023), *Koncertina*, Warszawa: Wydawnictwo Cyranka.
- Nowak Janusz (2004), *Ojców za Zawiszów, Krasińskich i Czartoryskich 1878–1945*, w: *Zróżnicowanie i przemiany środowiska przyrodniczo-kulturowego Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej*, t. 2, red. J. Partyka, Ojców: Ojcowski Park Narodowy, s. 119–121.
- Nycz Ryszard (2010), *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 179–180.
- Picin Andrea, Hajdinjak Mateja, Nowaczewska Wioletta, Benazzi Stefano, Urbanowski Mikołaj, Marciszak Adrian, Fewlass Helen, Bosch Marjolein D., Socha Paweł, Stefaniak Krzysztof, Żarski Marcin, Wiśniewski Andrzej, Hublin Jean-Jacques,

- Nadachowski Adam, Talamo Sahlra (2020), *New perspectives on Neanderthal dispersal and turnover from Stajnia Cave (Poland)*, „Scientific Reports” 10, <https://www.nature.com/articles/s41598-020-71504-x>.
- Povinelli Elizabeth A. (2017), *Geontologies: The Concept and Its Territories*, „e-flux journal” nr 81, s. 64–72, <https://www.e-flux.com/journal/81/123372/geontologies-the-concept-and-its-territories/>.
- Roś Jerzy (2009), *Olkusz – Srebrne Miasto: regionalny mit a rzeczywistość archeologiczna, historyczna i muzealna*, „Ilcusiana”, nr 1, s. 23–30.
- Rybicka, Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Rybicka Elżbieta (2017), *Biopamięć (pomiędzy etnobotaniką a bioregionalizmem)*, w: *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków: Universitas.
- Rybicka Elżbieta (2021), *Peryferie pokazują język. O geolingwistycznych aspektach prozy ostatniej dekady*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 19, s. 81–105.
- Sheikh Shela (2017), *Translating Geontologies*, „The Avery Review”, nr 21, s. 97–112, <https://averyreview.com/issues/21/translating-geontologies>.
- Sprawozdanie z podróży naturalistów odbytej w r. 1854 do Ojcowa*, <https://polona.pl/item-view/6201cfc8-71fe-4b16-8c90-c51687f6624d?page=4>.
- Staszic Stanisław (1815), *O ziemiórództwie Karpatów i innych gór i równin Polski*, Warszawa: Drukarnia Rządowa, <https://polona.pl/preview/fa6bc881-d0b6-4ec2-99eb-8abd78426cea>.
- Wężyk Franciszek (1833), *Okolice Krakowa. Poema*, wyd. 3, Kraków: Nakładem i drukiem Józefa Czecha.
- <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,48725,26294121,sensacyjne-doniesienia-odkryciach-w-jaskini-na-jurze-bobolus.html>.
- <https://przeglad.olkuski.pl/chopin-w-ojcowie/>.
- <https://www.ojcow.pl/aktualnosci/kosci-neandertalskiego-dziecka-z-przed-115-tyslat-temu-z-jaskini-ciemnej-mozna-juz-ogladac>.
- <https://www.onet.pl/informacje/onetkrakow/teren-gmin-jak-po-gradobicu-zniknely-rzeki-teraz-zapada-sie-ziemia/hbn31wz,79cfc278>.
- https://www.youtube.com/watch?v=u9_PgmUven4.
- <https://www.zghboleslaw.pl/pl/aktualnosci/likwidacja-kopalni/91-wody-rejonu-olkuskiego>.

Local History in the Anthropocene Era: Geopaleontological Narrative of Andrzej Muszyński's *Dom ojców*

Abstract

The article discusses Andrzej Muszyński's autobiographical book *Dom ojców* [House of Fathers] in the context of geological turn. In the first part, the author maps the centro-peripheral conditions of the Olkusz land. In the second part, using methods of environmental history, the author shows how, in the era of the Anthropocene and global challenges related to poly-

crisis, to establish a relationship with the local community. The article discusses how, by transcending the historical conditions of plebeianism, the writer finds a non-antagonistic identity and a positive relationship with his rural heritage. Muszyński reaches into deep time, into the vertical scale, to find the foundation of identity in prehistory. He finds support in a sense of connection with species of humans living on the Kraków-Częstochowa Upland since the Pleistocene, as well as with other organic and mineral actors of the Upland. The author introduces the category of the Anthropocene narrative of the Jurassic. She also utilizes the concept of geontology.

Keywords: Andrzej Muszyński, Kraków-Częstochowa Upland, Olkusz land, geological turn, Anthropocene, Anthropocene narrative, geontology

Elżbieta Konończuk

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: e.kononczuk@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0002-9544-6595

Dukla Andrzeja Stasiuka. Opowieść o miejscu, które się wydarza

W prozie poetyckiej *Dukla* Andrzej Stasiuk daje wyraz doświadczeniu miejsca, jakim jest tytułowe miasteczko położone w województwie podkarpackim, nad rzekami Jasiołką i Dukielką, u podnóża góry Cergowej, na północnym skraju Beskidu Niskiego. Artykulacja tego doświadczenia ma charakter fenomenologicznej refleksji, oddającej duchową relację bliskości między autorem i miejscem, stanowiąc tym samym bardzo ciekawy przykład hermeneutyki konkretnego, geograficznego miejsca, wpisującej się w projekt geopoetyki.

Stasiuk przywołuje słownikową definicję „dukli”, tłumaczącą ścisły związek nazwy miejscowości z geografią miejsca, jednocześnie nadając tej nazwie znaczenie metaforyczne:

W słowniku „dukla” znaczy „mały szybik wykonany w celu badania, poszukiwania złoża, jako otwór wentylacyjny lub też do wydobywania rudy prymitywnym sposobem”. Wszystko się zgadza. Mój sposób jest prymitywny. Przypomina drążenie na oślep. Właściwie można by je podjąć w dowolnym miejscu. I tak nie miałoby to specjalnego znaczenia, skoro świat jest kulisty. Podobnie jak pamięć, która zaczyna się od punktu, od kropki, a potem mota się warstwami i zatacza coraz szersze kręgi, by nas pochłonąć i na koniec zgubić [...]¹.

¹ A. Stasiuk, *Dukla*, rys. K. Targosz, Wołowiec 2011, s. 42. Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym.

Metoda drażenia otworów, zwana duklową, służąca poszukiwaniu i wydobywaniu kopalin, została przez Stasiuka zmetaforyzowana i przeniesiona na obrazowanie pracy pamięci. Przypominanie bowiem może być rozumiane jako przekopywanie się przez warstwy treści pamiętanych do wspomnień. Elżbieta Rybicka zwraca uwagę na rolę toponimów, które oprócz lokalizacji przestrzennej niosą także informacje o mikrotopografii historycznej², posługując się przykładem Dukli, w nazwie której odczytuje metaforę szczyliny prowadzącej do złóż pamięci zarówno jednostkowej, jak też kulturowej pamięci miejsca. Nazwa miejscowości zatem pozwala wprowadzić górniczo-geologiczną metaforę, która dobrze obrazuje zastosowaną przez Stasiuka hermeneutykę miejsca, polegającą na zbliżaniu się do jego rozumienia dzięki „duklowej” metodzie interpretacji. Określam tak interpretację drażącą geograficzne i historyczne złoża miejsca w poszukiwaniu jego istoty, a więc treści ukrytych w jego warstwowej strukturze, konstytuujących jego prawdę i piękno. Interpretację polegającą na schodzeniu w głąb miejsca można by nazwać interpretacją budującą emocjonalny związek człowieka z miejscem, a więc interpretacją, która jest koniecznym warunkiem zamieszkiwania miejsca.

Zainteresowanie ideą miejsca stanowi podstawę geopoetyki i w jej ramach znajduje wyraz w interesujących propozycjach badawczych, definiujących miejsce w aspekcie performatywnym, antropologicznym, autobiograficznym czy pamięciologicznym. Wśród tych propozycji trzeba wyróżnić ważne dla refleksji geopoetyckiej rozważania Elżbiety Rybickiej³, Elżbiety Dutki⁴, Małgorzaty Czermińskiej⁵ oraz Krystyny Latawiec⁶. Rybicka adaptuje na polski grunt ciekawą metaforę tekstury miejsca⁷, zaproponowaną przez Paula C. Adamsa, Stevena Hoelschera i Karen E. Till, metaforę geologiczną odnoszącą się do sposobu przestrzennego rozmieszczenia składników w skale oraz wzajemnych stosunków między tymi składnikami. Tekstura skały jako metafora geopoetycka, przeniesiona na obrazowanie miejsca, odnosi się do rozumienia miejsca jako splotu jego materialności z kulturo-

² E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 319.

³ E. Rybicka, *Antropologia miejsca*, w: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*.

⁴ E. Dutka, *Pytania o miejsce. Sondowanie topografii literackich XX i XXI wieku*, Kraków 2020.

⁵ M. Czermińska, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 2.

⁶ K. Latawiec, *Dukla – omfalos i miejsce peryferyjne*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.

⁷ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 168–169.

wymi reprezentacjami, czyli tekstami kultury. Rybicka, którą interesuje także sprawczy charakter miejsca, traktuje je nie tylko jako uprzedmiotowiony wytwór praktyk społecznych, ale jako posiadające siłę sprawczą i wchodzące w dynamiczne interakcje z doświadczającym je podmiotem. Literatura, w której obecność konkretnego miejsca precyzyjnie zlokalizowanego pełni nie tylko topograficzną funkcję sceny ludzkich dramatów, ale gra aktywną rolę, określana jest mianem „literatury idiolokalności”. W tak rozumianej literaturze funkcją miejsca jest przede wszystkim dramatyzacja doświadczenia go przez podmiot:

Dramatyzacja, ponieważ zarówno „ja” doświadczające, jak i doświadczane miejsce grają aktywne role. Miejsce nie jest tu tylko sceną ludzkiego dramatu, jest działającym i nieprzewidywalnym aktorem. [...] Nie tyle więc czytelność, ile nieczytelność i nieprzejrzystość miejsca, która wymusza inne sposoby rozumienia, wywiedzione z cielesnego, zmysłowego doświadczenia⁸.

Nieczytelność i nieprzejrzystość wynika z faktu, że każde konkretne miejsce geograficzne wymyka się jednoznacznym dyskursom poznawczym, gdyż posiada indywidualny, doświadczany zmysłowo, potencjał duchowy i poetycki. Potencjał ten określa istotę *genius loci* oddziałującego na podmiot doświadczający miejsca w sposób inspirujący, uwrażliwiający, pobudzający emocje, a więc występujący w roli aktywnego aktora. Aktywność miejsca budzi często reakcję doświadczającego, reakcję w postaci zapisu doświadczenia tego miejsca. Im więcej przybywa tekstowych świadectw spotkania ludzi z miejscem, tym bardziej tekstura miejsca poddawana jest dynamicznym przekształceniom i zmianom. Kenneth White w książce *Panorama géopoétique. Théorie d'une textonique de la Terre*⁹ w ramach swojego projektu geopoetyki wprowadza metaforę „tekstoniki ziemi”, nawiązującą do tektonicznych ruchów skorupy ziemskiej. White rozumie tektonikę jako proces ciągłego przekształcania się „tekstu” Ziemi, w wyniku czego nasza planeta nabiera coraz to nowych znaczeń. Obie metafory geologiczne „tekstura miejsca” oraz „tekstonika ziemi” mówią o wyobrażeniu miejsca jako przekształcającego się pod wpływem „ruchów tektonicznych”, powodowanych tekstami tematyzującymi dane miejsce. Obie korespondują też z metaforą „dukli”, organizującą świat przedstawiony w utworze Stasiuka. Dukla nie jest tu bowiem ani tłem, ani sceną dla wydarzeń, ale miejscem w ruchu, aktywnym aktorem wpływającym na tych, którzy je odwiedzają, po-

⁸ Tamże, s. 184.

⁹ K. White, *Panorama géopoétique. Théorie d'une textonique de la Terre*, Editions de la Revue des Ressources 2014, s. 107–108.

ruszającym i wpływającym na ich emocje, a nawet na rozumienie świata. Taką relację człowieka z przestrzenią jako sprawczym partnerem opisuje Tadeusz Sławek:

genius loci zakłada uczynienie z przestrzeni partnera mojego bytowania; więcej – w tej niemej „rozmowie” często wychodzi na jaw, że przestrzeń nie potrzebuje mnie i mojego porządku. Teraz ja staję się „tłem” i „zapleczem” przestrzeni¹⁰.

Powyższe refleksje dotyczące dramatyzacji doświadczenia miejsca, a więc sytuacji, w której „ja” doświadczające i doświadczane miejsce grają aktywne role, prowadzą do rozumienia miejsca już nie jako faktu, ale jako wydarzenia.

Swoją poetycką opowieść o Dukli rozpoczyna Stasiuk od uwagi, że nie będzie w niej ani fabuły, ani historii:

w tym opowiadaniu powinno zabraknąć fabuły, bo przecież żadna rzecz nie może przesłonić innych rzeczy, gdy zmierzamy ku nicości, ku stwierdzeniu, że świat jest jedynie chwilowym zakłóceniem w swobodnym przepływie światła [D, s. 5].

Stasiuka fascynuje w krajobrazie jego „nieruchomość”, kiedy wydarzenia nie zakłócają przepływu światła, kiedy przestrzeń jawi się przede wszystkim w swoim geograficznym pięknie, niewiązana w sieć społecznych relacji. Podobnie White’a, „poetę-kosmografa”, fascynuje przestrzeń postrzegana ahistorycznie, w którą wsłuchuje się, aby usłyszeć pierwotny głos wszechświata i uczestniczyć w spektaklu naturalnego krajobrazu. Ważnym aspektem jego geopoetyki jest przeżycie estetyczne wywołane przez kontakt z konkretnym miejscem geograficznym, a więc doświadczenie piękna, które miejsce odsłania przed człowiekiem jako swoją tajemnicę. Toteż zadaniem poety, według White’a, jest „zbieranie piękna ziemi” oraz budowanie „głębokiej więzi z przestrzenią”¹¹.

Opowieść o Dukli, będąca zapisem przeżycia estetycznego wywołanego miejscem geograficznym, zdaje się korespondować z geopoetyką White’a. Stasiuk przedstawia miejsce, w którym wydarza się piękno, a tym wydarzeniem jest światło:

Ilekoć jestem w Dukli, zawsze coś się dzieje. Ostatnio było to grudniowe mroźne światło o zmierzchu. Ciemny błękit snuł się w powietrzu. Był niewidzialny, lecz dotykalny i twardy [D, s. 12].

¹⁰ T. Sławek, *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, w: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 5.

¹¹ K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 33.

No i wciąż wracam do tej Dukli, żeby oglądać ją w różnych światłach i porach. Na przykład wtedy w lipcu, gdy niebo zasnuwane było duszną, mleczną poświatą burzowej pogody. [...] Byłem sam i pomyślałem, że obejrzę sobie wszystko dokładnie, żeby w końcu dopaść ducha miejsca [...]. Trzeba je nachodzić w różnych porach dnia i nocy [...] aż stanie się ten rodzaj cudu, w którym światło załamie się w przedziwny sposób i splecie z czasem w przejrzystą tkaninę, która przesłoni świat na ułamek chwili i wtedy oddech zamiera jak przed śmiercią, ale strach nie nadchodzi [D, s. 13].

Stasiuk, chcąc „dopaść” ducha miejsca, nachodzi je w różnych porach, a zapis tych doświadczeń można określić mianem poetyckiego studium światła w krajobrazie Dukli. Pejzaż, w którym – jak pisze – „wszędzie unosi się nieruchomość” [D, s. 8] przypomina dekoracje teatralne. W nich odbywa się spektakl światła, ciemności i barw.

Autor *Dukli*, podkreślając, że „jedyną wartą opisu rzeczą jest światło, jego odmiany i jego wieczność” [D, s. 17], podejmuje wiele prób zobrazowania w swojej prozie momentu wyłaniania się świata z ciemności czy zatapiańcia się go w „odmętach cienia” [D, s. 16]. Ważne w aspekcie docierania do istoty fenomenu światła w pejzażu jest odczytanie przez niego obrazu Lorraina „Krajobraz z tańczącymi”, będące zarazem kunsztownym malowaniem pejzażu słowem:

Światło obrazów Lorraina jest poziome, poziome albo ukośne. Jego źródło mieści się gdzieś w okolicach horyzontu i nim blask dotrze do miejsca, gdzie kończy się płótno a zaczyna świat, jest już tak słaby jakby wyczerpał się, wypalił w tamtej Lorrainowskiej rzeczywistości. W „Krajobrazie z tańczącymi” proscenium tonie w cieniu i postaci ludzi zyskują przez to podwójną materialność. [...] Wszystko, na co pada blask, zmierza ku własnej idei, ku światu, który chroniony jest przez ograniczoność naszych zmysłów [D, s. 20].

Refleksja nad tym obrazem towarzyszy zwiedzaniu późnobarokowego zespołu pałacowo-parkowego Mniszchów w Dukli, który obecnie stanowi siedzibę Muzeum Historycznego. Stasiuk konstatuje, że przedstawiona na obrazie Lorraina góra Sorakte łudząco przypomina górę Cergową, zamykającą krajobraz Dukli i może nie jest to przypadek, zważywszy na obecność rodu Mniszchów na europejskiej scenie politycznej i artystycznej. Ta konstatacja prowadzi go w głąb miejsca, w głąb „szybu” historii, gdzie spleta się ze sobą to, co rzeczywiste, z tym, co wyobrażone. To miejsce wprowadza uważnego i cierpliwego obserwatora w swoją przeszłość, otwiera przed nim swoje tajemnice, pozwala doświadczyć niepowtarzalnej aury. Stasiuk zastanawia się, na czym polega siła Dukli, że w jej przestrzeni myśli przebiegają tak, „jakby w tych paru uliczkach na krzyż miały znaleźć zaspokojenie”. I znajduje odpowiedź:

No więc Dukla jak memento, [...] klucz nie do podrobienia, [...] Dukla warta litanii, [...] wypełniona przestrzenią, w której lęgną się obrazy i dopada przeszłość [...] i mógłbym siedzieć na zachodniej stronie Rynku aż do otumanienia, do ostatecznej demencji, niczym jakiś wiejski głupek [...] [D, s. 66].

Elżbieta Rybicka, analizując literackie zapisy doświadczenia miejsca, wprowadza z twórczości Juliana Przybosa bardzo ciekawy projekt antropologiczny. Badaczka pokazuje bowiem odejście poety „od relacji opartej na rozporządzalności miejsc do relacji opartej na uwarunkowaniu podmiotu przez miejsca i świat”¹², uznając taką przemianę za symptomatyczną dla dwudziestowiecznej literatury. Przykład ten obrazuje więc nieantropocentryczne podejście do miejsca, uwzględniające jego jednostkowość oraz aktywność, przejawiającą się w tworzeniu dynamicznych, a nawet dramatycznych interakcji pomiędzy nim a doświadczającym je podmiotem.

Opowieść o Dukli uznaję za szczególny traktat z zakresu geopoetyki, rozumianej jako sztuka opowiadania o miejscu, które nie tylko urzeka swoim urokiem geograficznym, historycznym i poetyckim, ale wykorzystując swój potencjał duchowy staje się niepowtarzalnym wydarzeniem w spotkaniu z każdym poznającym je podmiotem. W prozie Stasiuka miejsce nie jest przedmiotem interpretacji jako obiektywny tekst kultury, ale właśnie jako wydarzenie. Nie projektuje on swoich emocji na miejsce, ale poddaje się emocjom, które ono wywołuje i ulega myślom, ku którym ono kieruje. Spotkanie z Duklą można zatem odczytać jako przykład hermeneutyki miejsca, czyli interpretacji prowadzącej do rozumienia miejsca jako wydarzenia, powstającego w wyniku interakcji, często dynamicznej i trudnej, między miejscem a doświadczającym je podmiotem. Sądzę, że warunkiem zamieszkiwania przez człowieka miejsca jest ciągle poddawanie interpretacji jego relacji z danym miejscem.

W hermeneutyce Dukli Stasiuk poddaje interpretacji doświadczenie uczestniczenia w takim wydarzeniu, jakim jest światło, wydarzeniu niepowtarzalnym, sprawiającym, że „świat jest jedynie chwilowym zakłóceniem w swobodnym przepływie światła”.

Zawsze chciałem napisać książkę o świetle. Nie potrafię znaleźć innej rzeczy, która bardziej przypominałaby wieczność. [...] Zdarzenia i przedmioty albo się kończą, albo giną, albo rozpadają się pod własnym ciężarem i gdy je oglądam i opisuję to tylko dlatego, że załamują na sobie blask, kształtują go i nadają mu formę, którą jesteśmy w stanie pojąć [D, s. 49].

¹² E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 182.

Opowieść Stasiuka o Dukli, w której najważniejszym wydarzeniem jest światło, włącza je w obszar refleksji geopoetyckiej nie tylko dlatego, że to światło właśnie wydobywa poetyckość krajobrazu. Zważywszy, że strefy krajobrazowe podporządkowane są strefom klimatycznym, a te szerokości geograficznej, od której zależy kąt padania promieni słonecznych, geografia krajobrazu i poetyka krajobrazu dobrze się uzupełniają.

Jean-Paul Ferrier w książce *La beauté géographique ou la métamorphose des lieux* proponuje rozważania nad pięknem geograficznym, czyniąc ich mottem słowa Juliana Gracqa: „Tak wiele rąk, aby przeobrażać świat i tak mało spojrzeń, żeby go kontemplować”¹³. Swoją koncepcję geografii humanistycznej opiera na przekonaniu, że każdy człowiek jest poniekąd geografem przez fakt zamieszkiwania świata, doświadczania go i troski o jego przyszłość. Ferrier zauważa, że w dobie łatwego dostępu do przesyłanego przez satelity obrazu przestrzeni geograficznej, stajemy się kolekcjonerami krajobrazów i „w sposób coraz bardziej niedbały zamieszkujemy świat”¹⁴. Zwraca uwagę na odpowiedzialność człowieka za pejzaż, o którym mówi nie tylko w kategoriach prawnych i politycznych, ale przede wszystkim etycznych i estetycznych. Proponuje koncepcję „piękna geograficznego” i odnosi ją do estetycznego potencjału krajobrazu, który może dostarczać zmysłowej przyjemności, pobudzać wyobraźnię, być źródłem marzeń. Według Ferriera odpowiedzialność za krajobraz wiąże się z opanowaniem sztuki kontemplowania krajobrazu najbliższej okolicy, co jest niezwykle ważne z perspektywy nie tylko geopoetyki, ale przede wszystkim dyskursu regionalistycznego, którego zadaniem jest właśnie kształtowanie postawy duchowego zbliżania się do miejsca zamieszkania. Umiejętność postrzegania piękna w przestrzeni geograficznej pomaga w przyjęciu wobec niej postawy partnerskiej i traktowania jej już nie jako tła, ale źródła doświadczenia estetycznego i egzystencjalnego. *Dukla* Stasiuka mogłaby stanowić ilustrację przywołanej tu koncepcji piękna geograficznego nie tylko ze względu na mistrzowskie opisy krajobrazów, z których światło tworzy spektakl, ale też ze względu na postawę estetyczną pisarza, który nieruchomieje „aż do otumanienia” w zachwycie dla geograficznego miejsca. Proza Stasiuka może posłużyć także jako przykład ilustrujący ideę bliźniaczą wobec piękna geograficznego, a mianowicie ideę geografii malowniczej Wacława Nałkowskiego, który w swoim projekcie o charakterze edukacyjnym zaproponował w nauczaniu geografii zastąpienie suchych faktów i formalnych definicji barwnymi opisami przestrzeni geograficznej. Stosowane przez niego literackie metody opisu, łączące naukową

¹³ J.-P. Ferrier, *La beauté géographique ou la métamorphose des lieux*, Paris 2013, s. V.

¹⁴ Tamże, s. 59–60.

precyzję z plastycznym obrazowaniem, a więc wykorzystujące tropy stylistyczne oddziałujące na wyobraźnię, miały przekazywać nie tylko wiedzę geograficzną, ale służyły też oddaniu „ducha miejsca”. Łączenie funkcji poznawczej z funkcją estetyczną pozwalało Nałkowskiemu na uchwycenie w ramach koncepcji geografii malowniczej mistycznego związku człowieka z potęgą przyrody¹⁵. Jego idea w rzeczywistości realizowana jest w praktyce literackiej, w utworach tematyzujących przestrzeń i kształtujących wyobraźnię geograficzną.

Dukla jest jednym z wielu miejsc w wędrówce Stasiuka po Europie Środkowo-Wschodniej. Opisane przez niego doświadczenie Dukli oddaje taki typ relacji między człowiekiem a miejscem, który Hanna Burzyńska-Garewicz w swoich rozważaniach nad fenomenologią przestrzeni nazywa „wzajemnym współokreślaniami się”¹⁶, co uznaje za konieczny warunek zamieszkiwania miejsca. Stasiuk, zawsze „wzajemnie współokreślający się” z odwiedzanymi miejscami, właśnie wędrówanie czyni formą zamieszkiwania świata.

Bibliografia

- Burzyńska-Garewicz Hanna (2006), *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków: Universitas.
- Czermińska Małgorzata (2011), *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 183–200.
- Dutka Elżbieta (2020), *Pytania o miejsce. Sondowanie topografii literackich XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas.
- Ferrier Jean-Paul (2013), *La beauté géographique ou la métamorphose des lieux*, Paris: Éditions Economica.
- Latawiec Krystyna (2012), *Dukla – omfalos i miejsce peryferyjne*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Mentel Katarzyna (2011), *Koncepcja geografii malowniczej. Idea źródła i status geografii malowniczej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Geographica II”, s. 90–97.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sławek Tadeusz (2007), *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, w: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice: FA-art.

¹⁵ K. Mentel, *Koncepcja geografii malowniczej. Ideowa źródła i status geografii malowniczej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Geographica II” 2011, s. 93.

¹⁶ H. Burzyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 36.

- Stasiuk Andrzej (2011), *Dukla*, rys. K. Targosz, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- White Kenneth (2010), *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn: Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor-Warmia i Mazury.
- White Kennneth (2014), *Panorama géopoétique. Théorie d'une textonique de la Terre*, Editions de la Revue des Ressources.

Andrzej Stasiuk's *Dukla*: A Story about a Place that Happens

Abstract

This article seeks to interpret Andrzej Stasiuk's poetic prose entitled *Dukla*, which records the experience of a specific geographical place and is therefore read here from the perspective of geopoetics. The key reoccurring motif in the descriptions of Dukla is light, which for Stasiuk is the main event of this place, so his work can be called a poetic study of light that enlivens the landscape of Beskid Niski. The story of Dukla was read as a specific treatise on geopoetics which narrates a geographically, historically and poetically charming place, as well as an example of the hermeneutics of place, i.e. the art of interpreting the place as an event, a dynamic interaction between the place and the subject experiencing it.

Keywords: geopoetics, place, landscape, hermeneutics, Dukla, Andrzej Stasiuk

Roman Bobryk

Wydział Nauk Humanistycznych

Uniwersytet w Siedlcach

e-mail: roman.bobryk@uph.edu.pl; rbobryk@wp.pl

ORCID: 0000-0002-5343-4043

„I tutaj będę spędzał kwarantannę...”.
Berlin czasu pandemii w tomie *Ręka pszczelarza*
Tomasza Różyckiego

Na tylnej stronie okładki wydanego w 2022 roku tomu poezji Tomasza Różyckiego *Ręka pszczelarza* umieszczona została informacja, że mamy do czynienia ze zbiorkiem „wierszy powstałych podczas pandemii, którą poeta spędził w Berlinie”. W tej samej notce możemy przeczytać, że „Wejście do stanowiącego motyw przewodni tomu ogrodu zoologicznego, Tiergarten, to tajemnicza i mroczna wyprawa w głąb siebie”. Informacja taka niejako z góry narzuca pewne zachowania odbiorcze, czyniąc z pandemii jeden z kluczy, za pomocą których dokonuje się lektury całości. Od razu jednak należy dokonać tu pewnych sprostowań dotyczących chociażby wspomnianego w notce Tiergarten. Bohater/podmiot wierszy Różyckiego porusza się nie tyle po ogrodzie zoologicznym, co po berlińskim parku, którego ten ogród jest zaledwie stosunkowo małą częścią. Tiergarten jest dlań miejscem spotkań z bezdomnymi rodakami, którzy bądź co bądź nie zamieszkują zoo, lecz park, a zwłaszcza okolice dworca kolejowego znanego z reportażowej opowieści *My, dzieci z dworca Zoo*. Gwoli ścisłości, o wierszowym Tiergarten mówi się, że „w tych krzakach zwierząt nie można odróżnić” (*Dzieci z zoo*)¹, po czym zaczyna się opowieść o ludziach koczujących w parku. Takie sformułowanie może jednak być interpretowane także jako zrównujące ludzi ze

¹ T. Różycki, *Ręka pszczelarza*, Kraków 2022, s. 32. Kolejne cytaty z tego zbioru lokalizowane są w tekście głównym.

zwierzętami. Wydaje się też, że nie we wszystkich utworach mamy do czynienia z lokalizacją sytuacji lirycznej w przestrzeni Berlina – na przykład sonet opatrzony tytułem *Mefisto* opisuje pożegnanie z Warszawą:

Warszawa bliska jest kapitulacji
 nawet bez tego. Wzięły jej przedmieścia
 kostka z polbruku i wozy dostawcze
 i nie masz, nie masz dla nas miejsca,
 w całej stolicy, droga ma banduro!
 Żegnajcie, przejściowe fazy jestestwa!
 Czas już, by elementy nośne wdziały pióra.

[Rp, s. 12]

Wiersz ten ma zresztą swój „odpowiednik” w finale tomiku. Przedostatni utwór – sonet² *Droga do Królewca* – zawiera informację o powrocie³.

W zasadzie temat pandemii, czy może raczej kwarantanny oraz przestrzeń Berlina funkcjonują w zbiorze Różyckiego oddzielnie. Łączy je przede wszystkim fakt zestawienia w tej samej książce poetyckiej, która dzięki powtarzalności serii motywów może zostać uznana za spójny tekst (cykl). Jeden z takich ciągów tematycznych związany jest z motywem sanatorium i kwarantanny (w mieszkaniu „przy drodze do Królewca”), drugi – z parkiem Tiergarten i koczującymi tam imigrantami. Całości dopełniają wiersze prezentujące elementy berlińskiej topografii, przy czym część z nich dotyczy bliskich okolic Tiergarten (zwłaszcza ulicy Jebenstraße).

Temat pandemii obecny jest w zbiorze Różyckiego głównie w postaci aluzji. Samo słowo „pandemia” zostało użyte tylko raz – w wierszu *Sanatorium* [Rp, s. 8]. Liryczne „ja” opisuje w nim początki swego pobytu w Berlinie. Lokalizacja miejsca zamieszkania „przy przelotówce prosto do Królewca” jest bardzo nieprecyzyjna (trasa do Królewca rozpoczyna się w centrum Berlina i ciągnie się przez pół miasta, lecz bynajmniej nie przebiega obok miejsc wspomnianych w wierszach), co jest najpewniej zabiegiem celowym. Fakt, że w miejscu tym „dzikie świnie chodzą jeść żołądziej” sugerować może, że chodzi o jakieś odludzie. Tu właśnie bohater będzie „spędzał kwarantannę / zanim nadejdzie znów fala pandemii”, która jest, wedle przytoczonych słów Herr Doktora „formą grypy”, a przestrzegania zasad tej kwarantanny (tj. nieopuszczania mieszkania – „mam się pojawić w oknie od ulicy”)

² Znakomita większość składających się na tom utworów to klasyczne formy sonetowe.

³ Tomik ma kompozycję ramową – pierwszy i ostatni wiersz łączy temat poezji, natomiast wiersz drugi (*Sanatorium*) i przedostatni (*Droga do Królewca*) – temat przyjazdu i wyjazdu. Podążając tym tropem należy przyjąć, że pozostałe odnoszą się do okresu pobytu w Berlinie.

ma dopilnować „funkcjonariusz”. Zasady te, jak wiemy, znajdują potwierdzenie w rzeczywistości. W kilku innych utworach zamieszczonych w tomiku pojawiają się sytuacje znane z życia codziennego i przekazów medialnych zwłaszcza z pierwszych miesięcy epidemii. Sytuacje te zostały jednak wpisane w przynajmniej na pozór niepandemiczne konteksty. Na przykład w wierszu *Troilus* „braki w zaopatrzeniu / w papier toaletowy oraz makarony” [Rp, s. 52], a więc okoliczności dość powszechne dla pierwszych tygodni walki z wirusem zarówno w Polsce, jak i w Niemczech (kiedy ludzie w panice wykupowali towary pierwszej potrzeby w zwiększonych ilościach i starali się nie wychodzić z domu w obawie przed zakażeniem), zostały opisane jako zjawisko z pierwszego roku wojny trojańskiej. Zabieg ten można byłoby uznać za przejaw ironii. Z drugiej jednak strony zestawienie pandemii z wojną trojańską jest zapowiedzią długotrwałej „walki” – wszak sprawa wiązana jest zaledwie z pierwszym rokiem dziesięcioletnich zmagania⁴. Zresztą cały monolog liryczny został skonstruowany w taki sposób, że przypomina opis sytuacji w jakiejś teraźniejszej Troi, która stała u progu oblężenia. W wierszowej rzeczywistości współczesny świat okazuje się niewiele różnić od tego z czasów mitycznych, zaś jedna sytuacja nakłada się na drugą:

[...]

Politycy uspokajali, że bogowie

są wciąż z nami, należy tylko zostać w domu
i składać przewidziane przez prawo ofiary

[Rp, s. 52]

Z racji rozwoju cywilizacyjnego zmieniło się wprawdzie otoczenie, ale już funkcje poszczególnych nowoczesnych wynalazków typu internet (poeta celowo posłużył się kolokwialną formą liczby mnogiej „w internetach mówiono”) miałyby swoje analogie w przeszłości. Niezmienną pozostała też ludzkość, która nieustannie wierzy w rozmaite teorie spiskowe i zawsze wszystko „wie lepiej”: „W internetach mówiono, że czeka nas zagłada, / [...] / Mówiono tamże, że ktoś wpuścił do systemu / złośliwego

⁴ Mityczny Troilos był jednym z synów króla Troi Priama (inna wersja mitu głosi, że jego rzeczywistym ojcem był Apollo). Graves podaje, że według przepowiedni „Miastu było pisane, że nie padnie, jeśli Troilos doczeka dwudziestego roku życia” [R. Graves, *Mity greckie*, przełożył H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, wyd. piąte, Warszawa 1992, s. 555]. Młodzieniec zginął jednak z ręki Achillesa (istnieje kilka wersji dotyczących tego wydarzenia – niekiedy wspomina się, że zginął w świątyni Apollina i że stało się to dlatego, że nie chciał ulec żądzy Achillesa, który zakochał się w nim). Śmierć Troilosa miała miejsce na samym początku wojny trojańskiej i – zgodnie z przepowiednią – pociągnęła za sobą upadek miasta.

wirusa” [Rp, s. 52]. Opis zagrożenia skonstruowany został na obraz plotki, co dość dobrze odzwierciedla rzeczywistość zwłaszcza z pierwszych miesięcy, kiedy na temat COVID-19 wiedzano stosunkowo mało i nawet wypowiedzi specjalistów w mediach przypominały wróżenie z fusów. W wierszu Różyckiego wirus wywołujący chorobę został niejako skontaminowany z wirusem komputerowym. Słowa o wpuszczonym do systemu wirusie mogą być także odbierane jako wyraz przekonania, że wszystko, co dzieje się w świecie jest odgórnie sterowane przez jakąś tajemniczą jednostkę lub grupę...

Wróćmy jednak do zawartych w tomie Różyckiego opisów Berlina. Miasto jest w czasie pandemii opustoszałe: „ma to do siebie, że prędeziej w nim spotkasz / na ścieżce stado dzików niż człowieczą postać” [*Kirke*, Rp, s. 17]. Bohater widzi przez moment na balkonie podlewającą kwiaty sąsiadkę (widok ten opisuje za pomocą czasownika „mignęła”), powątpiewa jednak w jej istnienie i gotów jest ją uznać za urojenie, stwierdzając, że „(wątpliwe, że to byt realny)” [*Przemiany*, Rp, s. 24]. Sytuacja przymusowej izolacji prowadzi do wzmożonej autorefleksji i stanów przypominających rozdwojenie jaźni.

W rozpoczynającym główny wątek sonecie *Sanatorium*⁵ liryczne „ja”, wspominając o kontrolującym jego obecność „funkcjonariuszu”, wyznaje:

lecz co dzień objawia mu się ktoś inny,
co dzień kły szczyrzy w ramie inna postać.

[Rp, s. 8]

Słowa te mówią o zmiennym samopoczuciu i wahaniach nastrojów bohatera. „Szczzerzenie kłów” można przy tym interpretować albo jako ironiczne określenie uśmiechu na widok kontrolującego urzędnika, albo (jednocześnie?) jako konstatację postępującego własnego zdziczenia/zezwierzęcenia spowodowanego przebywaniem w przymusowym odosobnieniu. Motyw animalistycznej przemiany (a ściślej codziennej metamorfozy w kolejne zwierzę) stanowi oś konstrukcyjną wiersza *Chimera*. W tym przypadku podmiot liryczny charakteryzuje swoją sytuację słowami:

Co wieczór inne zwierzę nad twym biurkiem,
ślady po zębach, ślady po pazurach
i unoszące się nad stołem pióra
przy każdym westchnieniu. [...]

[Rp, s. 47]

⁵ Pierwszy wiersz tomu – *Żadnych wierszyków* – można odbierać jako metatekstowe wprowadzenie do zasadniczej części tomu.

Obrazu tego dopełniają „zrzucone łuski”, które składają się na obraz jakiegoś hybrydycznego stworzenia. Początkowo jest ono opisywane jako coś obcego. W zakończeniu jednak, przywoławszy teorię ewolucji, wedle której przodek człowieka „opuścił wodne środowisko”, rozpoznaje w nim siebie⁶: „wypełzył na brzeg skrzypiącego łóżka, // tym samym stając się przedziwnie bliski / twojej posturze”. A na posturę tę składają się „grzywa, szpony, skrzydła” – elementy anatomii mitycznej Chimery. Chimera łączy człowieka – liryczne „ja”, co można potraktować jako pośrednią ocenę własnej (ludzkiej?) kondycji – wszak mityczna Chimera była zionącym ogniem potworem, który siał spustoszenie wokół siebie. Zarysowane w początku wiersza swoiste rozdwojenie osobowości wywołane jest przebywaniem w odosobnieniu.

Podobną przemianę opisuje wiersz *Gryf*. Liryczne „ja” konstatuje, że stopniowo zarasta „I nie tylko sierścią, / kurzem i pierzem”, przemieniając się w „niesłychane zwierzę. / Wielkiego ptaka” [Rp, s. 60]. Metamorfoza ta spowodowana jest brakiem bliskiej osoby (wpisanego w tekst lirycznego „ty”) i narastającą tęsknotą. Bohater zamierza wykorzystać tę ewolucję, by „po prostu się przelecieć”. Z kolei w wierszu *Psiogłowy* bohater wyznaje, że oprócz innych wcieleń, posiada zdolność „zamieniania się w psa”. Dzieje się to zwykle wieczorem albo w nocy, kiedy wiatr przynosi doń „ten zapach, który zostawiła dla mnie / o tysiąc mil stąd” [Rp, s. 75]. I ta przemiana jest zatem wynikiem przytłaczającego liryczne „ja” poczucia osamotnienia i tęsknoty za bliską osobą.

Ciągłe metamorfozy są nie tylko indywidualną sprawą bohatera wierszy. Są one niejako wpisane w przestrzeń uzdrowiska. Po kuracji, jaką zaaplikuje swoim podopiecznym Herr Doktor, „nikt w swej pierwotnej formie / nie opuści już murów sanatorium” [*Druga jesień*, Rp, s. 71]. Przebywanie na leczeniu (kwarantannie?) doprowadza zaś wszystkich do kompletnego zdziczenia:

Funkcjonariusze w miejsce pacjentów
w pokojach znaleźli dzikie zwierzęta
[*Strefa sanitarna*, Rp, s. 72]

Nieustanne metamorfozy na tyle stały się dla bohatera codziennością, że ich brak wywołuje u niego wręcz zdziwienie. Wskutek niemożności uruchomienia „silnika przemian” musi on przez cały dzień pozostawać sobą – „najgorszym ze zwierząt” [*Najgorsze ze zwierząt*, Rp, s. 66]. Sformułowanie to w sposób jednoznaczny określa stosunek lirycznego „ja” do samego

⁶ Temat rozpoznania zostaje wprowadzony już wcześniej, w motywie zrzucania łusek, które są „jak drobne monety upadłe z powiek”. Poznanie to jest jednak w wierszu stanem granicznym, bliskim śmierci – dokonuje się „na dnie łodzi” (którą możemy identyfikować jako łódź Charona).

siebie, ale pośrednio może też być odbierane jako efekt przebywania sam na sam ze sobą.

Nawet pobieżny przegląd wierszy zawierających motyw przemiany wyraźnie pokazuje pewną prawidłowość. Przebywanie w zamkniętej przestrzeni domu/mieszkania/pokoju, do tego często w przymusowej izolacji (kwarantanna) powoduje zezwierżenie bohatera (ale i innych pacjentów). Nieprzypadkowo w opisach swoich stanów liryczne „ja” wspomina o „szczerzeniu kłów” [*Sanatorium*, Rp, s. 8], „przepoczwarzaniu” [*Mefisto*, Rp, s. 12], obudzeniu się jako „zwierzę z podwójnym językiem” [*Poetyka*, Rp, s. 22]. Bohater przemienia się w mityczne potwory: widzi siebie jako Hydrę, Chimere, gryfa, psa. Są to w większości stwory drapieżne, szkodzące ludziom. Wszystkie te metamorfozy przypisane są przestrzeni zamkniętej. W tym kontekście ich przeciwieństwem mogą być w świecie całego tomu Różyckiego przeobrażenia, jakim podlegają bezdomni rodacy w parku Tiergarten, a które mają miejsce w przestrzeni otwartej. Okazuje się, że pozbawieni jakiegokolwiek lokum i koczujący w berlińskim parku rodacy podlegają/ulegają w swoich śpiworach „przebóstwieniu”. W sonecie *Śpiwór przemienienia* podmiot liryczny opisuje, jak „Przebóstwiają / się w śpiworach i alkohol wytrąca // się z tej fermentacji” [Rp, s. 18]. W *Edukacji Pana* podobne rzeczy dzieją się w parku Gleisdreieck, gdzie jest

[...] tyle płaskiego miejsca,
 żeby rozwinąć śpiwór, tyle liści
 niesprzątaną jesienią, żeby w kupie
 się tam przebóstwiać, [...]

[Rp, s. 46]

Zestawienie tych dwóch obszarów i dwóch typów bohaterów pokazuje jeszcze jedną prawidłowość. Dotyczy ona poziomu języka opisu. O swoim pobycie w odosobnieniu w berlińskim mieszkaniu na kwarantannie liryczne „ja” opowiada językiem mitologii – postrzega siebie jako legendarne potwory, w kobiecie z baru (barmance?) jest skłonny dopatrywać się Kirke [*Kirke*, s. 17], w sanitariuszce – Medei [*Medea*, Rp, s. 30], swoje życie „jak w stanie uciezki / z miasta do miasta” opisuje w kategoriach mitycznego bohatera (Orfeusza?) szarpanego przez menady [*Menady*, Rp, s. 33], a początki pandemii przypominają mu sytuację z pierwszego roku wojny trojańskiej [*Troilus*, Rp, s. 52]. Z kolei koczujący w Tiergarten i okolicach bezdomni opisywani są zwykle w kodzie religijnym (biblijnym). Z tym dyskursem powiązać można wspomniane „przebóstwienie” w śpiworze. Podobnych nawiązań i niemal dosłownych cytatów z *Biblii* znaleźć można dużo więcej. Na przykład już we

wprowadzającym temat bezdomnych uchodźców wierszu *Tiergarten (dla Eugeniusza T-D)*, datek dla żebrzącego („drobny pieniążek”) zdefiniowany został jako „zbawienie wiekuiste” [Rp, s. 9]. Z kolei w sonecie *Uchodźcy emigranci* „Śmieją się głośno, żeby już nie słyszeć / skrzypienia kół rydwanów faraona” [Rp, s. 10], co jest aluzją do opisu wyjścia Izraelitów z Egiptu z *Księgi Wyjścia*, a w sonecie *Dwie korony* dla opisanie leżącej w śpiworze kobiety padają słowa będące parafrazą wypowiedzi Marty, siostry Łazarza z opisanego w *Ewangelii wg św. Jana* wskrzeszenia Łazarza („Panie, już śmierdzi, / to dziewiąty miesiąc” [Rp, s. 40]⁷), a nieco dalej pojawia się następujące porównanie: „i dziwny zapach bije, jakby święty / wstał z grobu i zaczynał na ulicach // odprawiać święto”. Przykładów tego typu jest znacznie więcej... Wszystkie one sygnalizują różny status lirycznego „ja” i koczujących w berlińskim parku rodaków-uchodźców.

Co do lirycznego „ja”, to nieustanna zmienność w sferze jego własnej osobowości bywa konceptualizowana w kategoriach roli. W wierszu *Koka, hera, klasyka* bohater opisuje, że wieczorami ma wrażenie, że „jest bogiem” – panem świata („muszę pilnować reaktora / i kilku zmiennych”), ale jednocześnie i Bogiem Ojcem, bo tak można interpretować słowa „równocześnie gram rolę // toksycznego rodzica”. Ta ostatnia informacja może co prawda równie dobrze zostać odczytana i w sposób dosłowny, nie zmienia to jednak faktu zmienności „ról”, a jeszcze poszerza ich repertuar. Lirycznemu „ja” śni się „jakoby był człowiekiem” (kwalifikuje ten sen jako omam). Ostatnim z serii tych wcieleń jest rola poety:

We wtorek miałem fazę, że jestem poetą
i zanieczyszczam czymś czarnym zmielone drzewo.

Widział to pies i jak mu teraz wytlumaczę,
że wtedy nie byłem sobą, byłem w rozpacz.

[Rp, s. 15]

Język opisu poszczególnych wcieleń wyraźnie wskazuje, że ich kolejność ma charakter gradacyjny. Bycie poetą sytuuje się w wierszowym planie wyrażania na najniższym stopniu tej hierarchii. Trzeba jednak dopowiedzieć, że jako przyczynę wszystkich swoich halucynacji bohater wiersza wskazuje złą jakość „narkotyków”, które przysłała mu adresat(-ka?) wypowiedzi. Kontekst innych wierszy zawartych w tomiku wskazywać może, iż adresatem jego

⁷ W większości polskich przekładów *Biblii* słowa te (J 11,39) brzmią nieco inaczej: „Panie! Jużci cuchnie” [*Biblia Jakuba Wujka* (1599)], „Panie, już cuchnie” [*Biblia Tysiąclecia* (wyd. 3, 1980)]. Natomiast w *Biblii Szymona Budnego* (tzw. *Biblii nieświeskiej*) z 1572 roku brzmią one identycznie jak w wierszu Różyckiego.

monologu jest nieobecna ukochana. Zakładać można, że „narkotyki” są tu jedynie metaforą, że rzeczywistym źródłem stanów lirycznego „ja” są uczucia związane z wierszowym „ty” i/lub napływające odeń wiadomości. To one są powodem rozpacz, ta zaś stała się impulsem dla poezji.

Jeszcze inaczej ma się rzecz w wierszu *W ciemnej izdebce*, gdzie spotykamy się z zapisem wewnętrznego rozdarcia/rozpadu. Liryczne „ja” diagnozuje swoją sytuację, orzekając, że „o sobie samym już stwierdzić nie sposób / nic pewnego”. Natłok myśli jest w takim stopniu dokuczliwy, że bohater

[...] aby uciec przed bitewnym zgiełkiem głosów
Wewnętrznych na ulicę, aby już nie marzył

rozmaite warianty „ja” w ciemnej izdebce

[Rp, s. 25]

decyduje się wyjść z domu. Jest to forma ucieczki przed pustką i przed samym sobą. Rejterada ta jest wynikiem fizycznie nieomal odczuwanej samotności. Jej przejawem i dopełnieniem jest przestrzeń domu:

[...] Dom jest taki pusty,
jakby z niego latami wysiedlano ludność
na stepy Azji. I sam nie mogę się znaleźć
w żadnym pokoju, schowku, pudełku, rozdziale.

Dom jest tak bardzo pusty, że go nie ma w domu.
Jak papierowy lampion, z którego zwiął płomyk.

[*Święto latarni*, Rp, s. 14]

Zamykający sonet dystych wykorzystuje paradoks oparty na wieloznaczności słowa „dom”. Stwierdzenie, że domu „nie ma w domu” czyni z lokum bohatera przestrzeń wyobcowania.

Jeśli już o samotności mowa, to jej ogrom oddaje oskarżenie o nieporządku w mieszkaniu szopa pracza, „skoro nie ma // w domu nikogo innego” [*Szop pracz*, Rp, s. 48]. Absurdalność takich zarzutów jest oczywista – szop jest wytworem imaginacji podmiotu lirycznego, jedynym w jego opinii wyjaśnieniem stanu zajmowanego lokum. Potrzeba wyjaśnienia wynika z konstatacji, że „w nocy ktoś tu bywa”, bo „Skąd inaczej te wszystkie widoczne drobiazgi”. Ów „ktoś” zostaje później dookreślony jako „coś ciężkiego”, co „ląduje” pośrodku mieszkania i wszystko („szklanki, łóżka, ciała”) rozrzuca podmuchem na boki, „pustce pozostawiając miejsce w środku”. Ostatnie sformułowanie wskazuje na ogrom tej pustki. Trudno natomiast jednoznacznie zidentyfikować owo nieokreślone „coś”: może nim być po prostu „pustka”,

ale równie dobrze i sam bohater. W tym drugim przypadku już określenie siebie jako „coś” dobitnie oddaje jego stan wewnętrzny.

Kondycję psychiczną osamotnionego bohatera zrekonstruować możemy również w wierszu *Dowody na nieistnienie*. Otwierający utwór czterowiersz zawiera dwie, powiązane ze sobą w logiczny z punktu widzenia mówiącego „ja” ciąg, informacje. Pierwsza dotyczy początku września – „Wrzesień zaczął się we wtorek czy w czwartek” – druga natomiast wiąże ten fakt z wytarciem przez bohatera „śladów z kolacji” z (ukochaną?) kobietą [Rp, s. 34]. Innymi słowy – początek września jest w świecie wiersza następstwem usunięcia oznak bytności drogiej osoby z najbliższego otoczenia⁸. To, że podmiot liryczny nie potrafi przypomnieć sobie precyzyjnie dnia tygodnia, w którym tego dokonał, można interpretować jako świadectwo jego emocjonalnego rozchwiania wywołanego tym wydarzeniem. Odczytanie to znajduje potwierdzenie w dalszej części wiersza. Paradoksalnie, zamiast stopniowego zacierania się wspomnień i obrazu nieobecnej, w wypowiedzi lirycznego „ja” padają słowa o metamorfozie „od widzialnego do przezroczystości” jego samego. Przy czym „przezroczystość” jest tu rozumiana jako nieistnienie. Stan taki spowodowany jest samotnością, brakiem kontaktu z ludźmi:

Od tamtych dni nikt mnie już nie odwiedzał
i próżno szukać na własne istnienie
choćby jednego twardego dowodu, [...]

[Rp, s. 34]

Dla lirycznego podmiotu takim „twardym dowodem” potwierdzającym jego własne istnienie jest drugi człowiek. Brak możliwości spotkania z nim prowadzi do totalnego rozkładu: „Nawet cień się spóźnia / o krok czy dwa [...]” [Rp, s. 34]. W konstruowanej w *Ręce pszczelarza* rzeczywistości kwarantanny bohater skazany jest na samotność. Wyraźnie wybrzmiewa to w zamykającym wiersz *Negroamaro* dystychu:

I teraz w mroku przy stole nakrytym
dla gości siedzisz, ale nikt nie przyszedł.

[Rp, s. 45]

Pustka jest w świecie tomu Różyckiego nie tylko domeną przestrzeni, zwłaszcza tych zamkniętych, ale też charakteryzuje wnętrze samego boha-

⁸ Można doszukiwać się tu analogii z mitami eleuzyńskimi (pożegnanie Demeter i Kory i związane z nim obumieranie przyrody).

tera. W wierszu *W ciemnej izdebce* liryczne „ja” opisuje siebie jako „złożonego z pustych miejsc” [Rp, s. 25]. Natomiast w *Kościanej bramie* opisuje swoje przebudzenie w sposób następujący:

Obudziłem się dziś jak niewidzialne zwierzę
wypełnione pustką po tobie.

[Rp, s. 11]

Jeszcze raz potwierdza się, że przyczyną emocjonalnego rozpadu lirycznego „ja” jest poczucie osamotnienia wynikające z braku najbliższej osoby. Przyczyny tej nieobecności pozostają nie do końca jasne. W każdym razie czas bohatera upływa na wyczekiwaniu na wieści od tej drugiej strony. Oczekiwanie te są jednak najczęściej daremne – torba listonosza wypchana jest „wielkim brakiem listu / jak co dzień” [*Przemiany*, Rp, s. 24].

Ręka pszczelarza jako całość jest przede wszystkim opowieścią o tęsknocie, samotności, o braku ukochanej osoby. W końcowej części tomu dochodzi do tego jeszcze swoista „dziura” w samej strukturze miasta. Przemieszczając się po ulicach Berlina, liryczne „ja” „potyka się” o tzw. kamienie pamięci [niem. Stolpersteine] – wmontowane w chodniki metalowe tabliczki upamiętniające ostatnie miejsce zamieszkania ofiar nazizmu (głównie Żydów, ale też Romów, Świadków Jehowy, osób niepełnosprawnych czy homoseksualistów⁹). Bohater wierszy kieruje swój monolog do tych znanych mu jedynie z wypisanych na tabliczkach nazwisk ludzi (najczęściej przywoływane w wierszach imiona

⁹ Niemieckie „Stolperstein” oznacza dosłownie ‘kamień, o który się potykamy’. Pomysłodawcą idei kamieni pamięci (taka nazwa funkcjonuje na gruncie polskim) jest niemiecki artysta Gunter Demnig. „Kamień” ma postać metalowej tabliczki zamontowanej na bruku. Tabliczka taka zawiera imię i nazwisko konkretnej osoby, datę jej urodzenia oraz informacje o tym, gdzie i w jaki sposób zginęła. Kamienie takie umieszczane są przed budynkami będącymi ostatnim miejscem zamieszkania tych osób. Ten sposób upamiętniania zyskuje coraz większą popularność w krajach Europy (jeśli można w tym wypadku posługiwać się takimi kategoriami) – 26 maja 2023 roku zainstalowano w Norymberdze stutysięczną tabliczkę. W Polsce inicjatywa budzi kontrowersje, a wnioski o upamiętnienie zamordowanych takimi tabliczkami są niejednokrotnie odrzucane przez władze samorządowe (jak dotąd kamienie pamięci zainstalowano w Białej Podlaskiej, Białymstoku, Łomży, Mińsku Mazowieckim, Oświęcimiu, Raczkach (pow. suwalski), Słubicach, Warszawie, Wrocławiu, Zamościu, Zbąszyniu i Zgorzelcu). Zob. np. <https://www.stolpersteine.eu/> [dostęp 12.09.2023]; https://de.wikipedia.org/wiki/Stolpersteine#Weitere_Länder [dostęp 12.09.2023]; <https://openheim.org/pl/aktualnosci/stolpersteine-czyli-o-pamieci-ktora-mozna-sie-potknac/> [dostęp 12.09.2023]. W Berlinie tamtejsze kamienie zostały skatalogowane na specjalnej stronie (<https://www.stolpersteine-berlin.de/de> – dostęp 12.09.2023), na której przy każdym nazwisku można znaleźć więcej informacji biograficznych na temat osoby, którą na nim upamiętniono, oraz (jeśli zachowały się) zdjęcia.

zabitych to Rachel (bez wskazania nazwiska) i Doktor Mendelsohn¹⁰). Kilkakrotnie zwraca się do nich słowami w zbliżony sposób: „Wszędzie potykam się o waszą nieobecność” [*Stolpersteine*, Rp, s. 74], „wciąż waszą / nieobecność spotykam na Kurstrasse” [*Podpisany kamień*, Rp, s. 80], „wszędzie się potykam // o waszą nieobecność” [*Zauberberg*, Rp, s. 82]. Różycki wykorzystuje tu semantykę niemieckiego „Die Stolpersteine”, które po polsku oznaczają dosłownie ‘kamień, o który się potykamy’.

Stolpersteiny z berlińskiego bruku nieustannie przypominają lirycznemu „ja” o tych „których wywieziono stąd do Oświęcimia / i Teresina” [*Stolpersteine*, Rp, s. 74]. Przestrzeń miasta jest – choć zabrzmiało to oksymoronicznie – nasycona nieobecnością zamordowanych żydowskich mieszkańców („pełno pustki po was w berlińskich mieszkaniach”). Nieobecność ta pozostaje odczuwalna, mimo że na ich miejscu „inni rozłożyli śpiwory”. Jest ona – tak jak kamienie – „twarda i niema / jak kostka pusta w środku, podpisana”, a przy tym „chłodna i nieludzka” [*Podpisany kamień*, Rp, s. 80]¹¹. Kamienie pamięci dodatkowo pogłębiają poczucie osamotnienia lirycznego „ja”, które finalnie niemal utożsamia się z „nieobecnyimi”. W zamykającym tom sonecie *Śpiewająca skrzynka*, opisując sytuację po swoim wyjeździe z Berlina, relacjonuje, że „Przyjaciele zbierali” jego rzeczy i „niosąc je po schodach, potykali // się o nieobecność”, zaś próbując zebrać „fragmenty poematu” do „śpiwora-

¹⁰ Doktor Mendelsohn to najprawdopodobniej Leopold Mendelsohn (ur. 1893), 17 grudnia 1942 roku deportowany do Terezina, a w 1944 zamordowany w Auschwitz (https://www.stolpersteine-berlin.de/de/koblenzer-str7-koblenzer-str/7/leopold-mendelsohn [dostęp 11.09.2023]; tu także więcej informacji biograficznych na temat osoby). Tabliczka upamiętniająca Mendelsohna znajduje się na Koblenzer Str.7 – kilka kilometrów na południe od stacji Dworzec Zoo.

¹¹ Temat Holokaustu i jego ofiar zostaje wprowadzony w tomie nieco wcześniej w aluzyjny sposób. Wiersz *Willa nad Wannsee* [s. 53] rozpoczyna się wprowadzie od opowieści o zamieszkującej tytułową willę „mieszkańskiej blond bestii / z najdłuższym ustnikiem do palenia skrętów”, która przypomina z opisu Marlenę Dietrich, ale sama nazwa jeziora kojarzy się dziś w dyskursie historycznym jednoznacznie z konferencją w Wannsee, na której podjęto decyzję o tzw. „ostatecznym rozwiązaniu kwestii żydowskiej”. Skojarzenia te potwierdza dalsza treść wiersza. Zaraz po wspomnieniu o „blond bestii” okazuje się, że żar jej papierosa czyni widoczną „skazę w rysach twarzy” pianisty. Nawiasowe wtrącenie, że „trzeba jutro / sprawdzić jego papiery” można odczytywać jako aluzję do ustaw norymberskich, określających, kto jest Aryjczykiem, a kto Żydem i status „mieszkańców”. Pianista, ze względu na „skazę w rysach twarzy” staje się podejrzany, bo nie posiada aryjskiego wyglądu. Kolejne, na pozór neutralne słowa i zwroty, przy uwzględnieniu konotacji związanych z nazwą jeziora i miejsca, przybierają postać zakamuflowanej narracji o zagładzie całego narodu („ciąg wagonów z zębami, cała logistyka”, „aneks w rozwiązaniu”). Podmiot liryczny wchodzi w rolę partnera-rozmówcy „blond bestii”, tak jakby sama przestrzeń była tu swoistą przechowalnią pamięci i narzucała określone modele zachowań. Choć można ten zabieg interpretować również jako wewnętrzne „odtworzenie” sytuacji z przeszłości.

-trumienki" by „poukładać w całość jego ciało // [...], gdzie brakowało, tam dodali kamień" [Rp, s. 84]. Tym sposobem i on zostanie włączony do grona nieobecnych.

Bibliografia

- Gleń Adrian (2022), *Enigma przemiany*, „Twórczość”, nr 5, s. 112–116.
- Gorczyńska Małgorzata (2022), „*Ręka pszczelarza*”: bezgłosny lament i przemieszanie wcieleń, „*Więź*”. <https://wiesz.pl/2022/03/21/reka-pszczelarza-czyli-bezglosny-lament-i-pomieszanie-wcielen/> [dostęp 16.09.2023].
- Graves Robert (1992), *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wyd. 5, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Różycki Tomasz (2022), *Ręka pszczelarza*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Strzałkowska (Szumiec) Anna (2022), *W nocy słowo łazi po twarzy jak uparty owad* (Tomasz Różycki: *Ręka pszczelarza*), „*ArtPapier*” 7 (439), <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=437&artykul=8887> [dostęp 16.09.2023].
- Suwiński Bartosz (2022), *Mowa w ustach czasu. Nowe wiersze Tomasza Różyckiego*, „*Indeks*”, nr 1–2 (221–222), styczeń-luty 2022, https://issuu.com/universytet.opolski/docs/indeks_styczen_luty_2022/s/14993638 [dostęp 16.09.2023].
- Zalewski Bogdan (2022), „*I tutaj będę spędzał kwarantannę*” – Tomasz Różycki i jego nowy „pandemiczny” tom poetycki „*Ręka pszczelarza*”, https://www.rmfmf24.pl/tylko-w-rmf24/bogdan-zalewski/autor/news-i-tutaj-bede-spedzal-kwarantanne-tomasz-rozycki-i-jego-nowy-nId,5775021#crp_state=1 [dostęp 16.09.2023].

“And Here I shall be Spending the Quarantine...”: Berlin During the Pandemic in the Volume *Ręka pszczelarza* by Tomasz Różycki

Abstract

Published in the year 2022, the poetic volume *Ręka pszczelarza* [The Beekeeper’s Hand] by Tomasz Różycki encompasses 78 poems, predominantly sonnets. These poems, according to the publisher’s suggestion, encapsulate the poet’s contemplations during his period of isolation in Berlin amidst the Covid-19 pandemic. Each of these poems serves as a documentation of the metamorphoses undergone by the lyrical persona while confined within an empty apartment-transforming into mythical creatures, with countenances evoking images of an animal. The central figure in these verses embarks on a journey through the deserted streets of Berlin, much like Odysseus, often stumbling upon the “stones of memory” (German: Stolpersteine) embedded in the sidewalks, which serve as poignant reminders of the Jewish inhabitants of the city who perished during the Second World War.

Keywords: Tomasz Różycki, pandemic poetry, quarantine, loneliness

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Maria Świątkowska

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: maria.swiatkowska@student.uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-4115-0895

Czasoprzestrzeń defektywna. O relacjach chorowania, czasu i przestrzeni w narracjach (auto)patograficznych na przykładzie *Mięcha* Anety Żukowskiej

Twoja choroba jest niczym podróż na inną planetę.
Gdy się o niej dowiedziałem, było to, jak usłyszeć, że lecisz w kosmos,
na Marsa czy do innego wymiaru¹.

W wydanej w 2019 roku autokancerografii *Mięcho* Aneta Żukowska kieruje do swoich czytelników prowokacyjne pytanie: „A czy Wy umiecie być chorymi? Dostrzec słabość swojego ciała bez wartościowania tego stanu rzeczy, bez ucieczki w winę, karę i wstyd? I czy umiecie uznać chorobę innego, również bez zasłon dymnych z metafor?” [M, s. 17]. Lektury autopatografii, autobiograficznych tekstów poświęconych doświadczeniu choroby², można traktować jako lekcje teoretyczne chorowania i umierania, które to doświadczenia prędzej czy później staną się udziałem wszystkich czytelników, ich pisanie jednak stanowi odtworzenie (czy też przetworzenie) praktycznych zajęć z tego przedmiotu. Paradoks opisywanego między innymi przez Żukowską doświadczenia chorowania w systemie służby zdrowia polega na odczuwaniu własnej nieobecności jeszcze za życia: „Jestem i mnie nie ma” [M, 47]

¹ A. Żukowska, *Mięcho*, Kraków 2019, s. 9. W dalszym tekście cytaty z autopatografii Żukowskiej podaję wg tego wydania, posługując się skrótem M, cyfra po skrócie oznacza numer strony.

² Termin „patografia” został opisany i zanalizowany przez Anne Hunsaker Hawkins w tejże, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette 1993.

– napisze w *Mięchu* po otrzymaniu diagnozy, kiedy rozpoczną się dla niej „[z]ajęcia praktyczne z bycia bebechem, mięchem” [M, s. 47], lekcja tracenia siebie odbywająca się w najmniej sprzyjających warunkach, jakie można sobie wyobrazić. W szpitalnej sali, gdzie pacjenci przyjmują chemię, „jest cisza, nikogo nie ma” [M, s. 85]. A przecież chorującym chodzi właśnie o to, żeby ich umieranie należało do życia: Anatole Broyard, autor autokancerografii *Upojony chorobą. Zapiski o życiu i śmierci*, w ten sposób formułuje cel spisywania swoich spostrzeżeń i doświadczeń w trakcie choroby: „żeby zagwarantować sobie, że będę żył, umierając”³. Jego słowa mogłyby stanowić podsumowanie celowości wielu autonarracji maladycznych.

Nie można jednak powiedzieć, że system, w którym osoby wchodzące w rolę pacjenta muszą uczestniczyć, ułatwia im realizację tego pragnienia, czy może raczej: korzystanie z tego prawa. Agnieszka Dauksza w artykule o literackich reprezentacjach patologii systemu opieki zdrowotnej opisuje zjawisko „patosystemu”, w ramach którego leczący i leczeni są uwikłani w skomplikowane relacje władzy, przemocy i podległości⁴. Korzystając z rozpoznań Daukszy, w niniejszym artykule terminem „patosystem” obejmuję nie tylko sam szpital, lecz także sieci zależności i czynników, w które uwikłane są osoby wchodzące w rolę pacjenta. Co istotne, takie sieci obejmują relacje władzy i przemocy przebiegające wertykalnie (hierarchia: lekarz–pacjent) oraz horyzontalnie (na płaszczyźnie niedobrowolnej, defektywnej wspólnoty pacjentów), zaś ich działanie nie ogranicza się do przestrzeni szpitala – funkcjonują one również poza kliniką, jako system wysuwanych przez społeczeństwo roszczeń, które spełniać muszą chorujący.

Metody leczenia przyjęło się dzielić na inwazyjne i nieinwazyjne. Tymczasem opisane przez Żukowską procedury medyczne leczą organizm, ale naruszają spójność podmiotu („Chemia może i mnie leczy, ale nie leczy MNIE” [M, s. 8]). W takiej sytuacji należałoby zastanowić się: co jest inwazyjne w tym sensie, że ingeruje w podmiot, godzi w jego spójność? I czy rozumiane w analogiczny sposób nieinwazyjne leczenie jest w ogóle możliwe? W lekturze autopatografii rozumianych – za Daukszą – jako „nie tylko opowieści o chorobie, ale i o patologicznych realiach, w których trudno o wyzdrowienie”⁵, a także „świadectwo upokorzeń w placówkach medycznych,

³ A. Broyard, *Upojony chorobą. Zapiski o życiu i śmierci*, przeł. A. Nowakowska, Wołowiec 2010, s. 45–46.

⁴ A. Dauksza, *Humanistyka medyczna. O leczeniu (się) w patosystemie*, „Teksty Drugie” 2021, nr, s. 38–59.

⁵ Tamże, s. 43.

które nie stanowią schronienia przed rzeczywistością społeczną”⁶, nasuwająca się odpowiedź na to ostatnie pytanie jest jednoznacznie negatywna. Żukowska opisuje swój stan po przebytej chemii w sposób bardzo sugestywny, przywodzący na myśl gwałt: „Po chemii czuję się zbrukana, wykorzystana, naruszona, załamana i skrzywdzona. Cała ta medyczna procedura pomija mnie, skupia się tylko na warstwie organizmu, ograbia mnie z pozostałych sensów” [M, s. 85]. To naruszenie granic i ograbienie z sensu to największa agresja, jakiej w patosystemie doświadcza podmiot.

Dlatego może Żukowska odczuwa tak silny impuls do przeciwdziałania rozpadowi siebie. Brutalne wtargnięcie dyskursu medycznego do jej percepcji własnego ciała oraz reorganizacja życia w dostosowaniu do medycznych procedur wywołuje w podmiocie maladyicznym instynkt wsobności – zwinienia się w siebie, zasklepienia się w sobie. Ten ruch cofający, będący reakcją obronną na egzystencjalne zagrożenie ze strony odczłowieczającego systemu, stanowił według Tadeusza Sławka kluczowy wyznacznik doświadczenia utraty zdrowia: „choroba polega właśnie na tym cofaniu się punktu widzenia, coraz bardziej odchodzącego w głąb mnie. [...] im poważniejsza dolegliwość, tym głębszy ów tunel wewnątrz mnie”⁷. W narracji Żukowskiej choroba nowotworowa oraz towarzyszący jej proces leczenia to doświadczenie radykalnego naruszenia i wtargnięcia: system i język medyczny, metody leczenia, świat zdrowych – to wszystko atakuje, narusza granice podmiotu, zmuszając chorującą do podjęcia walki o siebie. Rozważając tę sytuację, trudno nie uciekać się do dezawuowanych w słynnym eseju Susan Sontag militarnych metafor⁸, ponieważ są one narzędziem do wyrażenia poczucia skrajnego, egzystencjalnego zagrożenia, doświadczanego nieustannie przez podmiot w roli pacjentki, dla której przestrzeń szpitala staje się polem zmagania. Opisując na kartach *Malignant*, książki będącej między innymi antropologiczno-kulturowym studium sytuacji pacjentów w patosystemie amerykańskim, S. L. Jain dostrzega, jak istotną rolę odgrywa tego typu obrazowanie w indywidualnej ekspresji afektów, które wzbudza diagnoza: „Zauważam, dlaczego metafory wojenne przy całej swojej niestosowności posiadają tak wielką deskryptywną moc – rzeczywiście czujemy się atakowani, samotni, nadzy od środka”⁹.

⁶ Tamże, s. 55.

⁷ T. Sławek, *Ja bolę*, w: *Fragmety dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019, s. 104.

⁸ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016.

⁹ S. L. Jain, *Cancer Butch*, „Cultural Anthropology” 2007, Vol. 22, Issue 4, s. 526–527 [tłum. – M.Ś.].

A jednak podmiot maladyczny przystaje na takie warunki, uznając, że kiedy wkracza w przestrzeń kliniki, reguły zdrowego świata przestają obowiązywać. Szpital funkcjonuje bowiem na zasadach heterotopii¹⁰, przestrzeni tworzonej przez społeczeństwo na zasadzie komplementarności wobec jej zewnątrz. U Żukowskiej szpital to miejsce znajdujące się poza czasem i porównywane do odległej planety. Przywoływany na początku niniejszego artykułu cytat pochodzi z zamieszczonego w pierwszym rozdziale *Mięcha* listu od przyjaciela autopatografki. Porównanie sytuacji maladycznej do podróży kosmicznej – jako radykalnie odmiennej od codzienności oraz oddalonej od normy – jest, zdaniem Żukowskiej, trafną oceną sytuacji, bowiem metafora ta zachowuje jakościową różnicę egzystencji maladycznej, zaś korzystający z niej nie stara się załagodzić przedstawienia „stanu wyjątkowego” [M, s. 8], w którym znajduje się chora. Metaforyzacja choroby zawsze wiąże się jednak z pewnym ryzykiem – ten konkretny rodzaj obrazowania „kosmicznego” bywa zaś ostro krytykowany. Na przykład zarówno Rita Charon jak i Artur Frank w swoich – kluczowych dla humanistyki medycznej – tekstach z dezaprobatą komentowali słowa lekarza cytowanego przez socjologa medycyny Charlesa Boska, który codzienną podróż do pracy porównywał do wyprawy statkiem kosmicznym na inną planetę. Ten wyobraźniowy manewr radykalnego rozdzielania przestrzeni pozwalał rozmówcy Boska udawać, że cierpienie, którego doświadcza na co dzień w pracy, nie należy do porządku prawdziwego życia¹¹. Dla Charon, patronki medycyny narracyjnej, był to doskonały przykład tego rodzaju depersonalizacji oraz alienacji, na którą antidotum miała stanowić rozwijana przez nią dyscyplina oparta na wsłuchaniu się w opowieść drugiego, wzajemnym otwarciu i przyswojeniu. Figura szpitala jako odległej planety stała się symbolem zobojętnienia lekarzy odbierających szkodliwą edukację w patosystemie.

Lektura zapisu życiowych doświadczeń uświadamia jednak problematyczność teoretycznych założeń dyscypliny, jaką jest programowo wyczulona na indywidualne doświadczenie humanistyka medyczna. Na tym zresztą polega niekwestionowana wartość autopatografii dla rozwoju humanistyki medycznej: ich badanie może weryfikować sądy dotyczące oddziaływania patosystemu. Narracja Żukowskiej uwydatnia również pozytywny potencjał tego samego języka udziwnienia oraz nomenklatury defektywnej, którą krytykowali Charon i Frank. Po pierwsze, może stanowić językowy sygnał uszano-

¹⁰ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.

¹¹ R. Charon i in., *Medycyna narracyjna. Teoria i praktyka*, przeł. M. Świątkowska, Kraków 2020, s. 155.

wania różnicy. Po drugie, wyobrażenie szpitala jako wyjątkowej przestrzeni, izolowanej i izolującej od zewnętrznego życia i normatywnego funkcjonowania, daje chorym poczucie, że nie obowiązują ich tu reguły „zdrowej” gry, zaś zasady zewnętrznego świata zostają uchylone. Konsekwencje takiego stanu rzeczy nie są jednoznacznie negatywne: może to skutkować złagodzeniem presji ukrywania defektu¹², co z kolei niejednokrotnie przynosi ulgę. Na korytarzach pacjenci folgują sobie na poziomie języka, poruszając tematykę „krwistą, bebechowatą” [M, s. 67] – ich świat jawi się tu jako przestrzeń subwersywnego odwrócenia porządku, gdzie nie obowiązuje *decorum*, do którego należy stosować się poza murami szpitala.

Podobna dwuznaczność przestrzeni kliniki daje się zaobserwować w autopatografii Audre Lorde. Z jednej strony autorka *Dzienników raka* opisuje szpital jako przestrzeń izolacji i opresji. Sprzeciw autopatografki budzą mechanizmy dezindywiduacji oraz infantylizacji, którym poddawana jest jako pacjentka, a które ograniczają jej sprawstwo i urągają intelektowi. Mechanizmem obronnym, jaki uruchamia w takich okolicznościach, jest samo-oddalenie: pacjentka przyjmuje narzuconą jej w systemie rolę i traci poczucie siebie. Paradoksalnie okazuje się, że dzięki temu izolacja szpitala może być chroniąca, zaś wyjście z tej specjalnej przestrzeni wiąże się dla pacjentki ze stresem:

odkryłam [...], choć nie mogłam się do tego wtedy przyznać, że nijaka biel szpitala, która budziła we mnie taki gniew i której tak nienawidziłam, stanowiła również rodzaj ochrony, mile widzianą warstwę izolującą, zza której mogłam nadal niczego nie czuć¹³.

Wymienione tu właściwości szpitalnej przestrzeni, przywodzące na myśl cytowaną wcześniej metaforykę kosmicznego statku, nie są więc jednoznacznie negatywne, zaś odcięcie od emocjonalności, chociaż związane z patosystemowym mechanizmem odczłowieczenia, sprawdza się jako doraźne rozwiązanie w stanie przejściowym po operacji:

Było to środowisko erotycznie sterylne, w którego niezróżnicowanych, niewymagających i infantylizujących murach mogłam pozostawać pusta emocjonalnie – przede wszystkim psychicznie – w której nie musiałam wymagać od siebie i w której nikt nie wymagał ode mnie bycia kimś innym¹⁴.

¹² Określenie podaję za Iwoną Boruszkowską, por. też, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016, też, *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*, Warszawa 2018.

¹³ A. Lorde, *Dzienniki raka*, przeł. A. Dzierzgowska, Lublin 2022, s. 103–104.

¹⁴ Tamże, s. 104.

Określenia związane ze zmieleniem czy trawieniem, sugerujące przemocowość działania mechanizmów systemu, pojawiają się w wielu opisach doświadczeń medycznych. Patosystem opieki zdrowotnej przedstawia Żukowska jako system trawienny, przeżuwiający chore jednostki, by wreszcie je wydalić:

Każdy chce uciec, wyjść jak najszybciej, ale tutaj można się już tylko zagubić. Unieruchomieni w systemie, który ich powoli trawi i przesuwa, by wreszcie skierować dalej lub rozłożyć ręce w geście bezradności, wyrzucić z siebie, odeśłać do domu [M, 62–63].

W tym układzie jakiegokolwiek sprawstwo, którym jednostka cieszy się w świecie na zewnątrz szpitala, ulega petryfikacji. Dauksza zauważa, że:

Choć dla wielu choroba i leczenie są przyspieszonym kursem samopoznania, biograficznym przełomem w odczuwaniu siebie jako bytu ucieleśnionego, to i tak w opowieściach dominuje frustracja powodowana wytrąceniem z egotycznego złudzenia wyjątkowości¹⁵.

System medyczny upokarza i odczłowiecza, zaś system społeczny narzuca chorym obowiązek „szlachetnego/godnego” znoszenia tego odczłowieczenia, by zdrowi mogli się w tym doświadczeniu przejrzeć i ujrzeć swoje człowieczeństwo większe, wspanialsze, opromienione pożyczonym blaskiem cudzego cierpienia. Tym samym chorych nawołuje się do godności paradoksalnie poprzez pozbawianie ich jej: „Szpitalny świat przydusza, nikt tu nie oddycha pełną pierśią, jest się tu trochę mniej niż zazwyczaj. Pod każdym względem, także fizycznie” [M, s. 63]. W heterotopii kliniki dochodzi do tego, co Broyard identyfikował jako realizację największego lęku chorujących, o wiele potężniejszego niż lęk przed śmiercią: lęku przed „umniejszonym sobą” (*diminished self*), tożsamością skurczoną¹⁶.

Nic zatem dziwnego, że w tak wrogiej przestrzeni Żukowska nie pragnie się odnaleźć, nie dąży do jej oswojenia, lecz jak najszybciej chce ją opuścić. Funkcjonując w heterotopii, autorka *Mięcha* przyjmuje niekiedy rolę zdystansowanej obserwatorki działających w niej mechanizmów oraz przyjętych zwyczajów, nadużyć władzy oraz zdarzeń kuriozalnych. Żukowska wkracza w szpitalną przestrzeń jako nieprzystosowana jeszcze obca. Od rozmów kolejkowych odcina się na poziomie audialnym („Muzyka w słuchaw-

¹⁵ A. Dauksza, *Humanistyka medyczna*, s. 47.

¹⁶ A. Broyard, *Upojony chorobą. Zapiski o życiu i śmierci*, przeł. A. Nowakowska, Wołowiec 2010, s. 41; por. A. Broyard, *Intoxicated by my Illness and Other Writings on Life and Death*, New York 1993, s. 25.

kach gra za głośno, wiem o tym, ale tylko to może zagłuszyć głosy poza moją głową” [M, s. 99], „Słuchawki w szpitalu to moja podstawowa biżuteria” [M, s. 174]), nie chce uczestniczyć w przymusowej wspólnotce, jaką pacjenci zawiązują w poczekalniach poprzez wymianę maladycznych opowieści („Jeżeli ktoś zaczyna mi opowiadać makabryczne historie o nieudanych operacjach i lekarzach zombie, odbieram to jako przemoc” [M, s. 175]). Niechęć do przyjęcia roli chorej wiąże się z niezgodą na wpisane w nią upokorzenie. Jednocześnie sama przestrzeń szpitala narzuca tę rolę, nie pozostawiając podmiotowi maladycznemu przestrzeni decyzyjności. Zgodnie z obserwacją zapisaną przez Jain:

W szpitalu wiesz dokładnie, gdzie stoisz w relacji do tych ról: którymi drzwiami możesz przejść, jak powinnaś się ubierać, kto może pozwolić sobie na flirt, a o kim będzie się mówić w trzeciej osobie nawet, gdy leży tuż obok. Już sama aranżacja przestrzeni wymusza pewne zachowania i wspiera pewne hierarchie¹⁷.

Taki rodzaj rozgraniczenia przestrzennego, zauważa na kartach *Malignant*, degraduje pacjenta nie tylko na poziomie fizycznym (ciała pacjentów są naznaczone defektem), ale też intelektualnym (podmiot maladyczny staje się niewiarygodnym źródłem wiedzy)¹⁸. To między innymi dlatego, nie chcąc rezygnować z roli badacza, Jain w pierwszym okresie leczenia stara się uchodzić za lekarza:

Idąc szpitalnym korytarzem na chemioterapię, staram się wyglądać jak lekarz. Oczywiście jest, że to skuleni w zatłoczonej poczekalni chorzy są prawdziwymi przegrywami. Zauważam, jak ludzie zaklinczowani pomiędzy niepewnością ekspertów a społeczną presją pozytywnego myślenia uciekają się do drobnych form oporu. Choć nadal zachowuję obywatelstwo pierwszego [zdrowego – dop. M. Ś.] świata, nie nadążam za tempem życia moich rówieśników¹⁹.

Ostatnie zdanie tego opisu można odnieść do obydwójga zranionych narratorów zarówno *Malignant*, jak i *Mięcha*.

Niechęć utożsamienia się z rolą osoby chorej jest tyleż silna, co zrozumiała, a jednak uznanie wspólnotowego wymiaru chorowania jest również istotnym i nieuniknionym momentem uczestnictwa w patosystemie. Dochodzi do tego, kiedy autorka *Mięcha* pisze: „Szpitale są więc nie tylko terenem zmagania o wyzdrowienie, ale też miejscem, gdzie trwa rozpaczliwa walka

¹⁷ S.L. Jain, *Malignant. How Cancer Becomes Us*, Berkeley 2013, s. 18 [tłum. – M.Ś.].

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 22.

o podmiotowość. O własną twarz i imię. Co tydzień” [M, s. 85]. To zmaganie – indywidualną walkę o podmiotowość, stanowiącą rewers systemowej walki z chorobą – podejmują chorzy wobec systematycznego odczłowieczania, które w heterotopii kliniki zachodzi przynajmniej na dwóch poziomach: na poziomie języka oraz na poziomie procedur. Procedury medyczne odczłowieczają pacjenta, którego organizm staje się biernym polem do manewru medycznych rozgrywek:

Celem tych działań jest naprawa wadliwie działającego mechanizmu, jakim jest ludzki organizm. Ciało jest tu obiektem, na którym dokonuje się mniej lub bardziej bolesnych operacji. Nie ma twarzy ani imienia, są one nieistotne [M, s. 84].

Na przykładzie tego opisu widać dobrze panowanie w patosystemie kartezjańskiej doktryny rozdzielenia ciała od ducha, która w znacznej mierze została odrzucona przez współczesną humanistykę²⁰.

Wspomnienie o anonimowości jest tutaj szczególnie istotne, zaś wzmiankę o twarzy można interpretować w świetle filozofii Emanuela Lévinasa, który stawanie wobec twarzy uważał za warunek *sine qua non* podjęcia odpowiedzialności za drugiego. Siłą rzeczy zatem problem systemu znikających twarzy jest problemem natury etycznej. Przypomnijmy, że w filozofii Lévinasa twarz przekracza możliwości racjonalnego pojmowania, wychodzi poza kontekst społecznych relacji, jest „naga”, jest „sensem ze względu na nią samą”²¹. Wystawienie twarzy Lévinas opisuje jako bezbronność z jednej strony nieomal prowokującą do przemocy, z drugiej zaś tej przemocy zakazującą – bowiem „relacja z twarzą jest od razu etyczna”²². Stojąc wobec twarzy wchodzi się w relacje odpowiedzialności etycznej, będącej nie tylko warunkiem nawiązania autentycznej więzi z drugim, ale przede wszystkim określającej samą strukturę podmiotowości. Nawet tak skrótowe przypomnienie myśli filozofa, do którego implicytnie nawiązuje Żukowska, pozwala dostrzec, na czym polega problem uprzedmiotowienia w systemie, gdzie spotkanie twarzą w twarz staje się niemożliwe. U Lévinasa twarz jest poza kontekstem, w patosystemie pacjent bez twarzy jest jedynie funkcją w sieci zależności, anonimowym zbiorem symptomów. Nie ma tu miejsca na nawiązanie autentycznej więzi opartej na odpowiedzialności (przynajmniej takiej,

²⁰ Ten fakt podkreślają badacze identyfikujący się z dziedziną medycyny narracyjnej. Por. C. Irvine, D. Spencer, *Dualizm jako źródło cierpień I, II*, w: R. Charon i in., *Medycyna narracyjna*, s. 93–147.

²¹ E. Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippe'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 50.

²² Tamże.

jak ją rozumiał Lévinas, oraz jakiej prawdopodobnie życzyliby sobie zarówno twórcy przywoływanych tu autopatografii, jak i orędownicy humanistyki medycznej), ani na podmiotowość. Ilustracją do takiej diagnozy patosystemu jest u Żukowskiej spotkanie z pielęgniarką, opisane jako konfrontacja funkcjonariuszki z „organizmem z dostępem do żył” [M, s. 85], mające niewiele wspólnego ze spotkaniem w takim sensie, jak rozumie je medycyna narcyjna (a więc intersubiektywną wymianą opowieści pomiędzy lekarzem a pacjentem w przestrzeni kliniki) czy jak rozumiał je Lévinas (jako stawanie wobec drugiego twarzą w twarz). Wywłaszczenie z ciała, jakiego doświadcza podmiot maladyczny w roli pacjenta onkologicznego, jest tak daleko idące, że wobec radykalnej, skrajnej dezindywidualizacji walczy on nawet o prawo do abiektnego „mięcha”, tytułowej, niechcianej, bo nierozzerwalnie związanej z chorobą, cielesności, o tę resztkę ucieleśnionego „siebie”, którą w konfrontacji z patosystemem rozpoznaje jako własną.

Kolejnym polem walki są mechanizmy opresji przejawiające się poprzez język medyczny, będący w narracji Żukowskiej przeszkodą dla upodmiotowienia chorego ciała: „Język, który dzieli ciało na fragmenty. Który doбира się do moich bebechów, który je brutalnie wyrывa na światło dzienne i opisuje w niezrozumiały sposób, zrównując moje mięcho z każdym innym ludzkim mięchem” [M, s. 85]. Mamy tu z jednej strony barierę niezrozumiałości, z drugiej dezindywidualizację – a więc alienację zachodzącą na dwóch poziomach. Ponadto, język medyczny dokonuje fragmentaryzacji – ucieleśnione *siebie*²³ podlega dysocjacji, staje się zbiorem osobno traktowanych elementów i organów, jest rozpisane na symptomy. Jain we wstępie do *Malignant* pisze o przedziwnym zmieszaniu poczucia siebie oraz alienującego języka, powodującym wywłaszczenie z ciała, w ten sposób wspominając długotrwałą, wyczerpującą procedurę (błędne) diagnozowania w swoim prywatnym doświadczeniu maladycznym: „Moje tkanki *stały się* raportem patologicznym – poporcjowane, poprzecinane, rozplaszczone na slajdach i wreszcie przetworzone w gotowy do wysłania dokument”²⁴. Funkcjonalna nomenklatura ułatwiająca lekarzom pracę ratowania życia i walki z chorobą – tak jakby ciało chorej zostało rozpisane na kolejne bitwy – z perspektywy podmiotu stanowi kolejny atak na jego koherencję, a co za tym idzie tożsamość. Wiąże się to również ze swoistym wywłaszczeniem z emocji, z afektów ogarniają-

²³ Na temat zaimka zwrotnego siebie zob. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrótnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015. Badaczka zwraca uwagę na adekwatność tej kategorii (nieugruntowanej w polskojęzycznym dyskursie badawczym tak dobrze jak jej anglojęzyczny odpowiednik *self*) do opisywania „zmiennego, relacyjnego, refleksywnego podmiotu” [tamże, s. 21–22].

²⁴ S.L. Jain, *Malignant*, s. 3.

cych podmiot jako całość: „Podczas chemioterapii czuję się dziwnie z tym, że mam emocje, mam ochotę za to przeproszać” [M, s. 84]. Ponieważ zaś opresyjność systemu przejawia się w podstępny sposób – zarówno dla pacjentów, jak i dla jego pracowników na różnych szczeblach hierarchii – w każdym z jego uczestników wzbudzone jest poczucie winy za ową ludzką resztkę, wykraczającą poza pełnione przez nich funkcje: „Ja ze swoimi emocjami, ja, Aneta, tylko przeszkadzam w tych działaniach” [M, s. 84]. Ciało dotknięte defektem, podlegające działaniom afektów²⁵, staje się niezręczne, zaburzając aseptyczność przestrzeni w ramach dualistycznego systemu. Ów mechanizm wymazywania afektów wiąże się również z opisywanym na kartach *Mięcha* społecznym tabuizowaniem śmierci. Żukowska mówi o poczuciu winy wywołanym chęcią wyrażenia emocji wobec własnego umierania. „Przecież nie po to tu przyszedłam, nie przyszedłam jako człowiek” [M, s. 84] – strofuje samą siebie narratorka.

Co ciekawe jednak, według Żukowskiej to nie sam system jest odpowiedzialny za to egzystencjalne skurczenie, lecz sytuacja:

Z początku myślałam, że to może z grzeczności czy uległości przed władczym, dającym i odbierającym życie systemem (niektórym wciąż zdarza się dygać lub kłaniać w pas na widok lekarza) – jednak to nie system, lecz sytuacja ich tak skraca [M, s. 63].

Pacjenci onkologiczni doświadczają „smutku oddzielenia od życia” [M, s. 63], ich udziałem staje się „przykrość inności” [M, s. 63] oraz „strata czasu” [M, s. 63] – między innymi te wyznaczniki sytuacji podaje Żukowska w autopatografii, będącej, jak każde tego typu dzieło, diagnozą patosystemu²⁶. Co oznacza w tym przypadku „sytuacja”? I jaka jest różnica pomiędzy sytuacją a systemem? Z lektury autopatografii Żukowskiej wynika, że sytuacją defektywną można nazwać splot okoliczności czasoprzestrzennych i interpersonalnych, w który uwikłany jest chory podmiot jako jednostka. To wyjątkowa okoliczność, sprzyjająca pomniejszaniu się „siebie” – najdotkliwszej, zdaniem Broyarda, konsekwencji doświadczenia maladycznego. Powszechnie przywoływane w autopatograficznych świadectwach poczucie upokorzenia jest istotnym, lecz nie jedynym jej czynnikiem. Działa tu bowiem wiele sił: patosystem jest polem naładowanym potencjalnością przemocy strukturalnej (opisywanej m.in. przez Daukszę), symbolicznej (której ofiarami są

²⁵ O powiązaniach kategorii afektu i defektu pisze Iwona Boruszkowska, zob. tejże, *Defekty*, s. 13–14.

²⁶ Za takie słusznie uważała patografie Dauksza, por. A. Dauksza, *Humanistyka medyczna*.

wspomniani przez Żukowską pacjenci dygający na widok lekarza) oraz kapitalistycznej (na co zwracała uwagę między innymi Jain). Patosystem jest sferą starcia różnych potrzeb i oczekiwań: personelu medycznego, pacjentów oraz zdrowych krewnych, pełniących rolę tyleż opiekunów i towarzyszy, co strażników społecznie akceptowanego i egzekwowanego etosu „dzielności”. Jest to również sfera spotkań: częściej tych patologicznych, w których nie ma miejsca na Lévinasowska konfrontację z twarzą, ale niekiedy również takich, w których może dojść do chwili uważnego skupienia się na drugiej stronie dialogu (istnienia szansy na to ostatnie dowodzi druga część *Mięcha*). Biorąc to wszystko pod uwagę, wspominaną przez Żukowską „sytuację” rozumiem tutaj jako indywidualne doświadczenie patosystemu, w którym dużą rolę, poza wymienionymi powyżej czynnikami, odgrywa specyficzne, defektywne odczucie czasu.

Doświadczenie maladyczne to – na co zwraca uwagę Żukowska oraz wielu autopatografów – doświadczenie defektywnej temporalności. Będąc udziałem pacjentów spędzających większą część dnia w kolejkach „stratę czasu” [M, s. 63] należy rozumieć nie tylko w porządku kapitalistycznym (jako stratę produktywnego czasu, który w innych okolicznościach mógłby być poświęcony na pracę), lecz przede wszystkim w sensie egzystencjalnym. Ewa Guderian-Czaplińska pisała o tym elemencie doświadczenia patosystemu jako o „treningu cierpliwości”:

Po prostu czeka się na korytarzu. Czekają się – czy nie powinno tu paść pytanie „na co?”. Otóż nie, ponieważ, trochę jak u Kafki, nie ma tu w ogóle żadnego celowego wymiaru. To znaczy zasadniczo czekamy na podanie chemii. Ale to nie jest tak, nie te kategorie – czas nabiera tu innego wymiaru²⁷.

Podczas gdy Guderian-Czaplińska, opisując kolejkowe doświadczenie, ucieka się do lekkiej ironii, Żukowska przybiera ton poważniejszy: „W tym szpitalnym, kolejkowym, a potem chemicznym czasie nie ma nic do ocalenia. Jest czysta i niepowetowana strata. A jednak stanowi ona część życia, tak jak chorowanie. I nic się nie da z tym zrobić” [M, s. 64]. Słowa autorki *Mięcha* można interpretować dwojako: albo jako przejaw defetyzmu, albo też – i ku tej interpretacji się skłaniam – przyjęcie postawy otwarcia na egzystencję maladyczną taką, jaka ona jest. Skoro bowiem strata zostaje uznana za część życia, zmianie ulegnie jej negatywny status. Jest to jeden z niewielu aspektów doświadczenia maladycznego, który nie różni się diametralnie od doświad-

²⁷ E. Guderian-Czaplińska, *Trojanki. Dziesięć prywatnych rad dla początkujących w chemioterapii potrójnie ujemnego raka piersi*, Poznań 2020, s. 33.

czenia codzienności nie-defektywnej: Jolanta Brach-Czaina uznawała akceptację wypełniających codzienność doświadczeń trywialnych, błahych i powtarzalnych (a więc tego, co zwykle się postrzegać jako „stratę czasu”) za konieczną, jeśli chcemy uniknąć bezpośredniego zagrożenia egzystencjalnego, jakim byłoby spisanie większości naszego bytowania na straty²⁸. Filozofka opisuje zatrważającą alternatywę takiej postawy: „To jedna z postaci piekła. Postrzeganie świata jako tła, którego zdarzenia niewarte są uwagi, a jeśli ją wymuszają, to tylko przez zdolność do wzbudzania cierpienia, goryczy, niesmaku. Piekłem jest napięte oczekiwanie przy braku nadziei”²⁹. Przyjęcie postulowanej przez Brach-Czainę postawy egzystencjalnego otwarcia jest dla autopatografki tym istotniejsze, że owa niepowetowana strata czasu jest nieodłącznym elementem doświadczenia maladycznego, w którym świadomość deficytu pozostałego czasu życia objawia się z dojmującą jaskrawością.

Fragment o stracie czasu [M, s. 64] uzmysławia nam defektywną temporalność choroby. Żukowska nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości: „Zmieniło się wszystko, jestem na innej planecie z inną czasoprzestrzenią” [M, s. 50]. Píše dalej:

W tym nowym świecie miesiąc trwa dwa tygodnie, bo pozostałe dwa znikają w odmętach toalety. [...] W pozostałych dwóch tygodniach trzeba zmieścić wszystko, co niegdyś nazywaliśmy życiem. [...] W tym zatrzymanym świecie jestem sama [M, s. 50].

Odmienne doświadczenie czasu, które narzuca choroba, jest czynnikiem wpływającym na samotność doświadczaną przez chorego, choć nie jest to jedyna przyczyna owej samotności, ani jedyny jej wymiar. Pisał o tym Mateusz Szubert:

Choroba wyznacza odmienny rytm życia. Czas choroby odmierzany jest cyklem spływających kroplówek i rytmem rutyny szpitalnej. Upływające minuty zastępuje gwałtowność lub cisza cielesnych doznań. Czas choroby to bardzo często czas bólu, mierzony kolejnymi atakami, skurczami, przełknięciami³⁰.

Z opisu Szuberta wyłania się wizja choroby jako bolesnego doświadczenia własnego ciała, redukującego podmiot do negatywnych, somatycznych doznań, których intensywność naznacza (defektuje) percepcję otoczenia. Jego

²⁸ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 67–97.

²⁹ Tamże, s. 99.

³⁰ M. Szubert, *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze*, w: *Fragmety dyskursu maladycznego*, s. 23.

refleksje przypominają obserwacje Virginii Woolf, która w swoim eseju *O chorowaniu* pisała o tym, jak w doświadczeniu maladycznym wyjaskrawia się i potęguje wpisana w ludzką kondycję samotność – w chorobie, zdaniem Woolf, „[i]dziemy samotnie”³¹.

Czas choroby niewątpliwie jest czasem bólu i wyobcowania. Jednak ani skoncentrowany na somatycznym doświadczeniu jednostki opis Szuberta, ani podkreślający społeczną izolację podmiotu maladycznego tekst Woolf, nie uwzględniają tego, że czas choroby często jest również czasem, w którym interwały kolejkowej nudy (bezczasu) przeplatają okresy gorączkowej aktywności, napędzanej imperatywem „nadrabiania” strat (niedoczasu). W tej ambiwalentnej perspektywie ukazuje się społeczny wymiar doświadczenia maladycznego. Z odmienną, defektywną temporalnością choroby wiąże się bowiem nowe doświadczenie codzienności: „W pozostałych dwóch tygodniach trzeba zmieścić wszystko, co niegdyś nazywaliśmy życiem. Trzeba pracować, by zarobić na pełne cztery tygodnie” [M, s. 50]. Życie w międzyczasie i praca w międzyczasie – te dwa przeplatające się ze sobą porządki wskazują na ekonomiczny wymiar doświadczenia maladycznego, który bywa pomijany w filozoficznych refleksjach teoretycznych. Wobec nowej jakości doświadczania czasu, zarządzanie nim jako zasobem staje się jednym z istotnych elementów wypełnienia etycznej misji zranionej narratorki wobec samej siebie, o której często pisze Żukowska: „I to wszystko może świadczyć o obsesji na punkcie czasu, ale dla mnie to tylko zarządzanie tym, co zostało, najlepiej, jak umiem. Bez zapominania się” [M, s. 80].

A jednak, wypełniając powzięte wobec siebie zobowiązanie, podmiot maladyczny nie działa w próżni: „Jako że powstały nowe warunki, trzeba stworzyć nowe reguły. Tyle że reszta świata niewzruszenie działa według starych” [M, s. 50–51]. Świat nie znosi choroby i nie jest gotowy dostosować się do podmiotów defektywnych – zmusza chorujących do jak najrychlejszego nadrabiania grzechu nieużyteczności. Zasady normatywnego świata nie zmieniły się, jednak zraniona narratorka dostrzega anomalie w świecie zdrowych – doświadczenie „stanu wyjątkowego” pozwala jej zdiagnozować defekty samego systemu, w którym dotychczas – często bezrefleksyjnie – funkcjonowała. W swoich rozważaniach o „boleniu” *ja*, Tadeusz Sławek pisał o tym, jak cierpienie fizyczne odsuwa podmiot nie tylko od samego siebie, ale także od społeczeństwa oraz przyjętych przez nie mechanizmów pracy i produktywności: „Cierpienie odsuwa mnie od mojego dotychczasowego rozumienia pracy, ale także pozwala zobaczyć, jak bardzo mylący i powierz-

³¹ V. Woolf, *O chorowaniu*, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2010, s. 35.

chowny był ogląd pracy i mego w nim uczestnictwa”³². Inaczej niż to było u Woolf, u której podmiot maladyczny mógł, usiadłszy wygodnie w fotelu, zdezerterować z „armii wyprostowanych”³³, w tekście Sławka, bliższym współczesnym realiom, w którym choroby doświadcza bohaterka *Mięcha*, podmiot nadal musi wykonywać pracę – dezercja, z powodów ekonomicznych, jest wykluczona. Jednak defekt, który oddziałuje na podmiot, zmienia również jego stosunek do pracy:

Właśnie praca, która byłaby ostatnią rzeczą, z jaką chciałbym się rozstać, zostaje przez chorobę przestawiona na inne tory. Między mną a nią pojawił się cień, który już nie zniknie. W jego kręgu choroba jest czymś rzetelnie wykonywanym, ale jednocześnie jest czymś odrębnym ode mnie, wyobcowanym, oderwanym³⁴.

Opisywane przez Sławka poczucie wyobcowania jest ściśle związane z tematem defektywnej temporalności chorowania. Uwięzienie w zaklętym kręgu chemii, który kojarzy jej się z wiecznym powrotem [M, s. 79], nie pozwala narratorki *Mięcha* postrzegać czasu życia w formie linearnej, zaś narzucony samej sobie etyczny obowiązek doraźności wyklucza tworzenie długoterminowych planów. W tak zmienionym postrzeganiu czasu nie ma miejsca na fantazje o przyszłości, niosącej możliwość korzystania z owoców pracy – podmiot maladyczny nie ma już długofalowych perspektyw na przyszły dobrostan, który zapewnią obecne wysiłki. Ta kondycja, niebędąca przecież jedynie udziałem podmiotu maladycznego, w chorobie unaocznia się w pełnej jaskrawości.

Należy zwrócić uwagę na specyfikę doświadczania czasu w konkretnej chorobie, na którą cierpi narratorka *Mięcha*. Jain w swoich rozważaniach nad zniekształconą temporalnością, którą otwiera diagnoza choroby nowotworowej, pisze wprost: „W raku zawsze chodzi o czas”³⁵. Moment diagnozy jest na kartach *Mięcha* opisany z dokładnością, jaka przystoi z góry skazanej na porażkę kronikarce wydarzenia traumatycznego. Puentuje go stwierdzeniem: „Mój czas się zatrzymał” [M, s. 45]. To zdanie mieści w sobie pewien paradoks. W końcu poprzedzający go opis zawiera wiele oznaczników czasowych, wymienionych ze skrupulatnością, która tym dobitniej ukazuje ich bezwartościowość. Jest tak, jakby one nie obowiązywały, straciły bowiem desygnat: są pustymi znakami, które nigdzie nie odsyłają, ponieważ prawdziwy

³² T. Sławek, *Ja bolę*, s. 106.

³³ V. Woolf, *O chorowaniu*, s. 35.

³⁴ T. Sławek, *Ja bolę*, s. 105–106.

³⁵ S.L. Jain, *Living in Prognosis. Toward an Elegaic Poetics*, „Representations” 2007, Vol. 98, Issue 1, s. 84.

czas przestał istnieć. Jest to moment radykalnego, temporalnego rozdarcia. Od tej pory życie podmiotu maladycznego podporządkowane będzie osobliwej temporalności defektywnej. Czas chorowania opisywany jest przez Żukowską jako kolisty:

Chemia i śmiertelna choroba to wieczny powrót tego samego, nieustanne odtworzenie, w koło, raz jeszcze i tak samo, boleśnie na nowo. To nie cichnie, do tego nie można się przyzwyczać [M, s. 79].

powtarzalność tego wszystkiego, co dwa tygodnie, co tydzień, ten sam rytuał, tworzenie świata od podstaw, za każdym razem od nowa, raz jeszcze przywoływanie pierwotnego gestu narodzin i śmierci, poczęcia i rozkładu [M, s. 69].

Temporalność defektywna jest zatem zaklętym kręgiem powracających symptomów, błędnym kołem powtarzalnych procedur, który – podobnie jak defektywna przestrzeń patosystemu – nie operuje zgodnie z zasadami „zdrowego” świata spoza szpitalnych murów, do którego przed traumatyczną cezurą diagnozy należała zraniona narratorka.

Zgodnie z rozpoznaniem Jain to, co dzieje się w chwili diagnozy, należy rozumieć nie tyle jako petryfikację – zamieranie wszelkiego ruchu, ile właśnie wzmożony ruch, który wychyla się zarówno ku przeszłości, jak i ku przyszłości. Osoba dowiadująca się o diagnozie pragnie bowiem dowiedzieć się „co niesie przeszłość”: chce rozpoznać wszystkie zaprzepaszczone szanse, dokładnie określić, co było nieuchronne, a czego dałoby się uniknąć, gdyby tylko którakolwiek ze stron (pacjent lub lekarz) wykazała się większą zapobiegliwością czy przenikliwością³⁶. Staje się to szczególnie istotne w sytuacji, kiedy dochodzi do pozwów o błąd w sztuce lekarskiej, ale nawet jeśli sprawy nie wkraczą na ścieżkę sądową, pacjenta onkologicznego dręczą widma straconych szans na wcześniejszą diagnozę i bardziej efektywne leczenie. Z jednej strony mamy zatem (jak zauważa Jain, często życzeniowe i kontryfakcyjne) zniekształcenie przeszłości. Ale to, co Jain opisuje jako „życie w prognozie” oznacza również specyficzny stosunek do przyszłości, determinowany przez cyfrę oznaczającą stopień zaawansowania choroby. W prognozie szanse na przeżycie są wyrażone procentowo, na poziomie indywidualnym jednak te niuanse są przekładane na przyszłość w trybie zero-jedynkowym: pacjent albo umrze, albo przeżyje, przy czym przeżycie nie jest nigdy gwarantem absolutnego bezpieczeństwa. W ten sposób „prawda prognozy rekursywnie projektuje jakąś przyszłość i zarazem służy jako zasobnik jakiejś terażniejszości”³⁷.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 79.

W takiej sytuacji autopatografka zadaje bardzo konkretne pytanie: „Co zrobić ze swoją śmiercią? Na śmierć nie jest za wcześnie, ani za późno, bo istnieje tylko ten moment. Nie ma kulminacji” [M, s. 46]. Rozważania na kartach *Mięcha* o „pozaczasowym” charakterze śmierci, zestawionym z doświadczaną na bieżąco terażniejszością, przywodzą na myśl rozważania Brach-Czajny o a-temporalnym wymiarze mięsności – jej uporczywym, wiecznym trwaniu, zestawionym na zasadzie kontrastu z momentalnymi rozbłyskami pełni istnienia. Dla Żukowskiej takie punkty intensyfikacji wiążą się z przyjemnościami, do których prawa broni sobie w chorobie: „nie mam wyjścia, bo nie mam niczego innego – mogę sobie podarować tylko ulotne wsparcie, które na jakiś czas mnie prostuje” [M, s. 55]. Jest to kolejna rzecz, z którą mierzy się Żukowska jako podmiot zanurzony w nowej temporalności, w czasie defektywnym: tymczasowość wszelkich rozwiązań. Dojmujące poczucie straty czasu z jednej, a nietrwałości z drugiej strony łączy się z niecierpliwością, o której wspominał Broyard jako o postawie charakteryzującej podmiot maladyczny: „Chory człowiek domaga się zbyt wiele, cierpi, ale jest niecierpliwy”³⁸. Niecierpliwość to naturalna reakcja na nieuchronnie towarzyszący nierokującej diagnozie niedoczas.

Formułując program chorowania na własnych zasadach, Żukowska odmawia życia w zawieszeniu pomiędzy przeszłością a przyszłością. Wykorzystując nieomal homofoniczność tych wyrazów, Żukowska zlewa je w jedno. Dokonując znaczącej elizji, zapisuje: „pr...szłość.” To słowo-wytrych można rozumieć po pierwsze jako językowy wyznacznik tego zawieszenia wpisanego w „życie w prognozie”, rozumianego jako „życie w zwojach różnych reprezentacji czasu”³⁹. Po drugie, biorąc pod uwagę całokształt stworzonego przez Żukowską programu chorowania na własnych warunkach, odczytywać to można jako „przyszłość” cenzurowaną niczym nieprzyzwoite słowo, wulgaryzm łamiący nie zasady *decorum* zdrowego świata (jak na przykład nieosłonięta peruką czy chustką wyłysiała wskutek chemioterapii głowa), lecz prywatny kodeks etyczny osoby chorującej, ustalony dla samej siebie, zakładający nieprojektowanie przyszłości, skupienie się na konkretności, na tu i teraz choroby. Takie reguły gry wiążą się z niezgodą na zostanie – by użyć terminu Jain – „podmiotem prognostycznym”. Stanowcza rezygnacja z nadziei na przyszłość w imię terażniejszości nie może dziwić, jeśli zdajemy sobie sprawę, że, jak pisze w *Malignant*: „Czas prognostyczny nieustannie antycypuje jakąś przyszłość [lecz specyficzna logika, którą operuje,

³⁸ A. Broyard, *Upojony chorobą*, s. 71 [podkr. w oryginale].

³⁹ S.L. Jain, *Living in Prognosis*, s. 80.

działa – dop. M.Ś.] na poziomie praktycznie niemożliwej do pojęcia abstrakcji”⁴⁰, dla Żukowskiej z kolei: „Świat osoby chorej jest światem konkretności, obecności, ciała” [M, s. 61].

Diagnoza raka to zatem nie tylko wyłączenie z ciała, które nagle jawi się jako atakowane przez ukrytego wroga, lecz także moment, w którym pacjent traci orientację i tożsamość w czasie. „Życie w prognozie ucina nasze liniowe wyobrażenie czasu, unieważniając wszystkie znane sposoby umiejscawiania siebie w czasie: nasz wiek, nasze pokolenie i etap, na którym jesteśmy w przewidywanej długości życia”⁴¹. Proponowanym przez Jain w *Living in Prognosis* potencjalnym rozwiązaniem problemu temporalnego rozdarcia, próbą ukojenia wywołanego przez nie bólu, a zarazem stworzenia przestrzeni do artykulacji afektów, niedających się wtłoczyć w toksycznie optymistyczną opowieść o cudownym uzdrowieniu czy znajdującym się na wyciągnięcie ręki lekarstwie, jest polityka elegijna, w której „prognoza staje się rodzajem technologii żałoby, trzymając razem przyszłość oraz przeszłość”⁴². Polityka elegijna stanowi alternatywny model wobec dominującej polityki, która z jednej strony wypiera śmierć oraz cierpienie, z drugiej oferuje pacjentom kontrfaktyczny obraz czasu przyszłego (mamiąc bezpodstawnymi obietnicami szybkiego rozwiązania w postaci stuprocentowo skutecznego leku) oraz przeszłego (kiedy w ramach pozwów medycznych zastanawiamy się, co nieświe przeszłość). Zamiast tego uznaje czas elegijny, w którym rozgrywa się doświadczenie malady, nieusuwalnie indywidualne, niedające się opisać językiem statystyk ani prognoz⁴³.

W swojej autopatografii Żukowska przyjmuje na ogół postawę indywidualną – pragnie odciąć się od stereotypów, nie stosować generalizacji, dbać o uszanowanie różnicy i wyjątkowości własnego doświadczenia: „Teraz mówię wprost ja, Aneta. [...] Mówię o sobie. Nie uogólniam, nie tworzę fikcji. Mam czelność uznać, że to ważne. Dla mnie” [M, s. 36]. Niekiedy jednak przyjmuje inną perspektywę, w której prywatne doświadczenie malady staje się elementem szerszego doświadczenia medycznego, czy też – na wyższym poziomie ogólności – doświadczenia ludzkiego: „To największe okrucieństwo naszego życia – że jesteśmy mięchem i o tym wiemy. Żeby tak nie być tego świadomym! Żal mi nas wszystkich z tego powodu” [M, s. 71]. Fragment, w którym Żukowska dostrzega tragiczność mięsnej (czy też mięchowej) kondycji, jest jednym z nielicznych momentów w książce, kiedy autorka

⁴⁰ Tamże, s. 81.

⁴¹ Tamże, s. 80–81.

⁴² Tamże, s. 90.

⁴³ Tamże.

rezygnuje z planu indywidualnego, by uznać kolektywny aspekt swojego doświadczenia. Sposób, w jaki to robi, nie jest jednoznaczny. Wspólna przestrzeń defektywna, którą zajmują pacjenci oddziału onkologicznego, nie daje w perspektywie autorki *Mięcha* odpowiednich warunków do zawiązania wspólnoty. Solidarność, którą zraniona narratorka odczuwa z innymi pacjentami, jest solidarnością niezręczną.

W cytowanej powyżej refleksji nad kondycją ludzką pobrzmiewa nie tyle patos, ile czułość. A jednak Żukowska opisuje innych pacjentów, którzy tak jak ona doświadczyli „[n]ieprzyjemnego ukłucia śmiertelności” [M, s. 46] z dystansem. Niektóre fragmenty *Mięcha* ukazujące pacjentów onkologicznych przebywających w szpitalu są niby sceny z filmu dokumentalnego komentowane głosem z *offu*, zdystansowanym choć nie całkiem beznamiętnym: „Siedzą na krzesłach w ciszy, z własnymi myślami, pogrążeni w strachu przed tym, co zaraz usłyszą, i w lęku przed tym, czego nikt im nigdy nie powie. Poddani, pokorni, przepelnieni narzucaną sobie cierpliwością. Anielską wprost” [M, s. 62]. Tragiczność losu pacjentów wrzuconych w tryby patosystemu jawi się tutaj – zgodnie z odczytaniem tej kategorii przez Brach-Czainę – jako cierpienie niezawinione i miażdżące, wobec którego podmiot tragiczny jest całkowicie bezradny. Taka sytuacja budzi u obserwatorów litość, ale i chęć oddalenia się. Podobnej reakcji można dopatrywać się w tym pozornie obiektywnym opisie: dają się tu odczuć wibrujące emocje frustracji, a może wręcz lekkiej pogardy. Narracja trzeciosobowa jest stylistyczną realizacją pragnienia odwrócenia się od tragizmu chorowania w patosystemie.

Innym razem patografka (chwilowo rezygnując z tego wymiaru narracji, który konotuje część „auto”) pokazuje czytelnikom pacjentów onkologicznych w poruszającym opisie:

Wychodząc zza szklanych drzwi, przyciskają tylko jeden punkt na ciele, ukłucie na rękę. [...] Krusi tylko w jednym punkcie, nie większym niż milimetr, niż pół milimetra. [...] Kruchość w małej ranie, właśnie tam kryje się złamanie ich ciała, ducha, a przede wszystkim życia. Małe ukłucie, będące uderzeniem z całej siły prosto w brzuch [M, s. 23].

Przywołany tu opis na poziomie emocji kojarzy się z innym fragmentem *Mięcha*, w którym autorka zapisuje pragnienie pogłaskania i utulenia każdego, najdrobniejszego nawet naczynka krwionośnego [M, s. 28]. W obydwu przypadkach bowiem czułość, ta samozwrotna i ta wychylona ku innym (z którymi łączą narratorkę więzi solidarności niezręcznej), jest reakcją na widok (czy też myśl o) bezbronności wobec obecnego cierpienia i nadchodzącego zniszczenia. Żukowska opisuje kruchość pacjentów po chemii ukłutych śmiertelnością w jednym punkcie, ich ranliwe ciała, z tkliwością, która przekracza antropologiczny dystans przyjmowany w innych rozdzia-

łach – dystans trzecioosobowej narracji jest tu w gruncie rzeczy pozorny. Nasuwają się słowa Jain o potrzebie wypracowania „polityki elegijnej” jako konceptualnego miejsca na ekspresję bezradności wpisanego w chorobę bezproduktywnego cierpienia oraz żałoby po własnym umieraniu – zdaje się, że właśnie tutaj możemy zaobserwować jej realizację.

Jednak to elegijne rozczulenie okazuje się postawą nie do utrzymania przez długi czas. Alternatywną strategią radzenia sobie z nieznośnymi doświadczeniami patosystemu staje się wówczas ironia. To ona jest narzędziem subwersji przeciwko systemowi, umożliwia bowiem nabranie – chociażby na poziomie retorycznym – dystansu, który jest warunkiem wstępnym buntu. Niekiedy obserwatorka szpitalnego życia kwituje dostrzegane przez siebie kurioza dwuznaczną pointą: „śmiech na sali” [M, s. 65]. Innym razem ironicznie odnosi się do prób stawiania oporu podejmowanych przez współpacjentów, jak na przykład w scenie opisu ukradkiem podpalających papierosy pacjentów onkologicznych: „Buntownicy. Wiatr szarpie ich kurtkami, szlafrokami, piżamami, podpięci do kroplówek, cewników i nikotyny, mają swój krótki czas rebelii” [M, s. 66]. Nędza tej rebelii jest widoczna zarówno dla Żukowskiej, jak i dla czytelnika, lecz narratorka daje do zrozumienia, że jest w niej jednocześnie coś tragicznego i godnego podziwu. Ironia może być zatem reakcją obronną przed tkliwością, niosącą ze sobą ryzyko nie tyle nieznośnego sentymentalizmu („Banałów się nie boję” [M, s. 54], deklaruje w innym miejscu książki autopatografka), ile psychicznego załamania: ponieważ kondycja pacjentów jest wspólna, rozczulenie się nad innymi oznaczałoby rozczulenie się nad sobą. Śmiech może też być nerwowym ujściem napięcia w konfrontacji z mięchem jako abiektem. Pisała o tym Julia Kristeva: „Śmiech to sposób na umieszczanie lub przemieszczanie wstrętu”⁴⁴.

Ironiczny śmiech Żukowskiej-obszaworki szpitalnego uniwersum można traktować jako antidotum na sterylność kliniki, przejaw buntu przeciwko jej mdłej atmosferze. Broyard pisał o zgnubnych dla psychiki pacjentów warunkach szpitalnej jałowości, rozumianej nie jako higieniczna, fizyczna czystość, lecz aseptyczna atmosfera, neutralizująca przejawy indywidualności stylu, o który jako chory usilnie zabiegał:

W warunkach laboratoryjnych, gdzie łatwiej o aseptyczność, skuteczniej zapobiega się zakażeniom, sterylny szpital w zamierzeniu służył więc pacjentowi. Tyle tylko, że sterylizacja poszła za daleko: wyjałowieniu uległo także myślenie lekarzy oraz przeżycia szpitalne pacjentów. [...] Tymczasem człowiek chory musi się zarażać życiem. Śmierć to sterylność w najczystszej postaci⁴⁵.

⁴⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 13.

⁴⁵ A. Broyard, *Upojony chorobą*, s. 72.

Prowadzenie przez narratorkę *Mięcha* ironicznej dokumentacji szpitalnych przejawów buntu można rozumieć jako postulowane przez Broyarda przemienienie szpitala (na poziomie percepcyjnym) z wyjałowionego laboratorium w żywy teatr w celu przeciwdziałania śmiercionośnej aurze aseptyczności. W końcu „[i]ronia zawsze domaga się publiczności”⁴⁶, zaś stawiając czytelników w roli widzów, Żukowska zaprasza ich do wspólnego dystansowania się od kuriozalnego mikrokosmosu kliniki.

Jak już zostało powiedziane, szpital u Żukowskiej opisany jest jako nie-miejsce, przestrzeń radykalnie odmienna i wyizolowana od świata zdrowych. Świat onkologii to: „Świat bez okien” [M, s. 69], pacjenci mogą powiedzieć o sobie: „Jesteśmy poza tym, poza wszystkim” [M, s. 69]. Odłączeni od technologii, od sieci – w końcu „to nie ten świat” [M, s. 67] – przeżywają bolesne sam na sam z własnym ciałem, chorowaniem i umieraniem. Jest to sytuacja *par excellence* defektywna: defektem naznaczone są bowiem czas, przestrzeń oraz relacje międzyludzkie. Jest to równocześnie sytuacja sprzyjająca zaistnieniu różnych form przemocy symbolicznej – w tym sensie można powiedzieć, że przestrzeń kliniki spełnia wyznaczniki ograniczającej i izolującej swoich członków instytucji totalnej Ervinga Goffmanna⁴⁷; wspomniane już procedury oraz żargon odczłowieczają pacjentów, utrzymując anachroniczny dualizm. Przemoc jest narzucana odgórnie i bywa nierzadko internalizowana przez pacjentów (we wspomnianym wcześniej fragmencie autorka pisze, że niektórym pacjentom wciąż zdarza się dygać i kłaniać przed lekarzem [M, s. 63]). W takiej izolacji może wykształcić się rodzaj wspólnoty doświadczenia. Guderian-Czaplińska w swojej autopatografii *Trojanki* pisze wręcz o „siostrzanym wspieraniu się w trudnych sytuacjach”⁴⁸, oferowanym sobie nawzajem przez pacjentki przechodzące chemioterapię, o wymianie „korytarzowych rad”⁴⁹, stanowiących nieodłączny suplement lekarskich instrukcji, który można zdobyć przewyciężywszy lęk przed rozmową o chorobie. A jednak, ponieważ w doświadczenie maladcyczne nieuchronnie wpisana jest przemoc, klinika stanowi idealną przestrzeń do powstawania i utrwalania przemocowych praktyk nie tylko w gabinetach, lecz również w poczekalniach. Niewątpliwie właśnie dlatego Charon tak krytycznie wyrażała się o metaforach statku kosmicznego czy „innego świata”, chętnie używanych zarówno przez lekarzy, jak i przez pacjentów. Łatwo bowiem wyobrazić so-

⁴⁶ Tamże, s. 104.

⁴⁷ E. Goffmann, *Charakterystyka instytucji totalnych*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania i in., Warszawa 2006, s. 316.

⁴⁸ E. Guderian-Czaplińska, *Trojanki*, s. 10.

⁴⁹ Tamże, s. 63.

bie przestrzeń szpitala jako wyjętą spod panujących w społeczeństwie zasad świata wyprostowanych sferę, w której w sposób niekontrolowany rozwijają się inne rodzaje przemocy.

Przemoc instytucjonalna, której mechanizmy działają wertykalnie (z góry na dół, od lekarzy i innych członków personelu medycznego do pacjentów), przejawia się między innymi w specyficznym rodzaju alienującego języka medycznego, opisanego w poprzedniej części niniejszego tekstu. Nie jest to jednak jedyny typ przemocy, na jaki zwraca uwagę Żukowska. Autorka zauważa także mechanizmy działające na płaszczyźnie horyzontalnej – na linii relacji pomiędzy pacjentami. One również przejawiają się w języku i problematyzują zarówno kwestie wyrażalności (to jest: emancypacyjny wymiar ekspresji doświadczenia maladycznego), jak i kwestie wspólnotowości (a więc: dobroczynny wymiar więzi zadzierzgiwanej pomiędzy zranionymi narratorami). Opisane w *Mięchu* zjawisko kolejkowych rozmów ukazuje coś na kształt Bachtinowskiej karnawalizacji⁵⁰. Odwrócenie porządku i zniesienie tabu zachodzi na poziomie języka: to w nim dochodzi do „wybebeszania”, obnażania mięcha i obnoszenia się z nim. Język kolejkowych opowieści nie tylko opisuje tu doświadczenie maladyczne, ale koloryzuje je i wzmacnia – służy więc nie tyle deskrypcji, ile ekspresji; jest trzewny, osuwa się miejscami w somatyczno-abiektalną logoreję. Na antypodach ironicznego zdystansowania, jakie przybiera niekiedy idiolekt autopatografki jest mięśny socjolekt innych przesiadujących w kolejkach zranionych narratorów, język dosłowny, skracający dystans i przekraczający granice. Opisy takich rozmów w książce Żukowskiej pokazują, czym grozi osunięcie się w mięcho i zderzenie zasłon tabu. Paradoksalnie, choć mięchowaty język jest na poziomie formalnym i estetycznym przeciwieństwem zdystansowanego, pretendującego do obiektywności medycznego żargonu, podobnie jak on okazuje się formą przemocy.

Możemy domyślić się, że celem głośnego snucia tych makabrycznych opowieści jest próba oswojenia tematu śmierci poprzez zagadanie go; takie wyjaśnienie proponuje zresztą zapytana o to psycholożka w rozmowie z autopatografką w drugiej części *Mięcha* [M, s. 175]. Nasuwa się tutaj pytanie: czy takie działania językowe można interpretować jako – zdaniem badaczy narracji maladycznych takich jak Frank – oddanie głosu chorym tkankom?⁵¹ Jeśli nawet tak jest, to Żukowska nie chce podejmować tego typu strategii, odbiera ją jako werbalną przemoc, „wtargnięcie mięcha” [M, s. 67–68]:

⁵⁰ Jest to zatem subwersywne wywrócenie granic, zawieszenie obowiązujących norm. Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

⁵¹ A. Frank, *The Wounded Storyteller*, s. XII.

Tematy bebechowate, krwiste, pełne tragicznych zwrotów akcji i wydzielin i bólu. Nie ma tabu, to oni są władcami tego świata, wreszcie mogą pogadać, więc gadają krwiście, gadają rakowo, guzowato, zza słów wyzierają oblepione juchą przyrządy chirurgiczne, waciki poutykane w mięcho, zaropiałe zapalenia, napuchnięte kończyny, pęknięte żyły, a mnie ścina przerażenie [M, s. 67].

W tym abiektałnym języku pacjenci odzyskują władzę nad światem pato-systemu – jest to jednak władza pozorna, objawiająca się raczej przemocą wobec innych pacjentów, mimowolnych słuchaczy, których – podobnie jak Żukowską – te szokujące monologi napelniają przerażeniem. Lęk, o którym pisze narratorka *Mięcha*, również ma charakter abiektałny – wiąże się bowiem z językowym naruszeniem granic, wtargnięciem i zaburzeniem kruchej równowagi podmiotu. To dlatego zraniona narratorka zachowuje się tak, jakby (paradoksalnie) bała się zakażenia – zasklepia się w sobie, by nie dopuścić do zakażenia mięchowatym językiem. Podobny opis można znaleźć w autopatografii Guderian-Czaplińskiej, która, mimo dominującego pozytywnego stosunku do szpitalnych wymian opowieści między pacjentkami, nazywanymi familiarnie „koleżankami z leżanek”, pisze o przypadkach toksyczności języka w sytuacji, gdy korytarzowe rozmowy przeradzają się w licytację cierpienia: „nie ma to nic wspólnego z wymianą doświadczeń, trzeba uciekać z krzykiem, bo jad cudzej choroby wsączy ci się w duszę. Masz dość swoich toksyn w chemii, nie pozwól sobie wlać więcej!”⁵².

Doświadczenie wspólnoty, o którym pisze Żukowska, jest ambiwalentne – zachodzi w przestrzeni pomiędzy izolacją a komunią kruchej intymności:

Nie chcemy siebie zobaczyć, uznać wzajemnej obecności. Chcemy ocalić złudzenie intymności, nie wtrącać się w czyjś dramat, czyjś ból żyły, nieuchronność przedramienia przeoranego igłą. Jest cicho i ta cisza ma wymiar nieco sakralny, wspólnotowy, to komunია... wzajemnej delikatności, wspólnej kruchości, słabości, ale w sile, bo przecież przetrwamy i tę kolejną chemię. I jeszcze powtarzalność tego wszystkiego, co dwa tygodnie, co tydzień, ten sam rytuał, tworzenie świata od podstaw, za każdym razem od nowa, raz jeszcze przywoływanie pierwotnego gestu narodzin i śmierci, poczęcia i rozkładu [M, s. 68].

Przymusowa kolektywizacja doświadczenia chorowania może być interpretowana jako kolejny wymiar instytucjonalnej przemocy. Bycie świadkiem cierpienia innych i późniejsze o nim zaświadczenie (na kartach autopatografii) miesza się tutaj z wchodzeniem w rolę biernego gapia, *by-standera* mimowolnie uczestniczącego w intymności cudzego bólu, które to podwójnie uwikłanie komplikuje fakt, że doświadczająca go osoba również jest naznaczona

⁵² E. Guderian-Czaplińska, *Trojanki*, s. 64.

cierpieniem – z pozoru tym samym, a jednak przeżywanym jednostkowo i domagającym się własnej intymności. Jest to złożony, idiosynkratyczny status podmiotu maladycznego wchodzącego w rolę autopatografa: „Každy chciałby być sam, ale nie ma się gdzie ukryć” [M, s. 69]. W mimowolnej komunii pacjentów przyjmujących chemię obecność towarzyszy cierpienia wcale go nie uśmierza, lecz uniemożliwia zaspokojenie podstawowej potrzeby intymności. Izolacja nie jest zatem jedynie przejawem zewnętrznej przemocy mechanizmów patosystemu, w który wrzucony jest podmiot, ale też wewnętrznej potrzeby tego podmiotu.

Być może najbardziej interesującym obrazem mimowolnej wspólnoty pacjentów jest opis odprężenia, luzowania twarzy i mięśni, następującego w korytarzach w chwili, kiedy osoby towarzyszące – bliscy w sensie rodzinnym, a mimo to dalecy, bo zdrowi – oddalają się do toalety. Dopiero gdy członkowie rodziny, przedstawiciele armii wyprostowanych, stracą chorujących z pola widzenia, „można wreszcie odpocząć od bycia dzielnym”; „swobodnie pobyc sobie smutnym, zrozpaczonym, obojętnym lub wściekłym” [M, s. 64]; „Przed innymi chorymi nie trzeba udawać, oni są z tego świata. Kosmici, rozumiejący się w swoim tajemnym języku gestów i zastygłych twarzy” [M, s. 65]. Tak więc chorzy to „pasażerowie statku”, porozumiewający się między sobą językiem ciała, komunikujący cały wachlarz społecznie niepożądanych, cenzurowanych w obecności zdrowych bliskich afektów znakami gestów, mimiką – można powiedzieć, że we wspólnocie chorujących wytwarza się specyficzny rodzaj mowy ciała, pozwalający jej członkom nadawać i odczytywać swoje pozawerbalne komunikaty. Jest to specyficzny rodzaj ekspresji: domena logosu, składni i słownictwa są bezradne wobec doświadczenia dojmującej świadomości tego, jak jałowe są podejmowane medyczne starania. Interesujące jest przy tym, jak odmiennie na sprawę izolacji systemu oraz kontaktu z bliskimi zapatrywała się na przykład Lorde. Jak zostało wspomniane, dla autorki *Dzienników raka* perspektywa kontaktu z bliskimi była przerażająca nie ze względu na konieczność udawania przy nich dzielności, lecz konieczność odrzucenia patosystemowej roli i powrócenia do „siebie”. Obserwacje Żukowskiej wskazują na odmienny mechanizm: motywując do leczenia (a przecież, „granica między mobilizowaniem a zmuszaniem do dalszego leczenia jest cienka jak papier” [M, s. 88]), bliscy mimowolnie działają nie w interesie chorego, ale na rzecz patosystemu.

Warto podkreślić, że choć Żukowska z jednej strony zauważa wspólnotowy wymiar doświadczenia choroby, to jednak z drugiej zwraca uwagę na społeczny przymus tworzenia wspólnoty doświadczenia: „A może za mało się porównuję? Za mało zaliczam się do grup, kółek, fundacji i stowarzyszeń (chorych i zdrowych)? Zbyt mocno chcę mówić «my», za dużo tu «ja»,

które oddziela i izoluje?” [M, s. 72]. Potrzeba izolacji może być traktowana przez otoczenie jako pokusa, grzech przeciwko przymusowej kolektywizacji, komunii choroby, dezindywidualizującym właściwościom tego doświadczenia – takie przeświadczenie chorująca może zinternalizować, co nadaje dodatkowy wymiar poczuciu winy, czyniącemu i tak już traumatyczne doświadczenie jeszcze trudniejszym do zniesienia. Tę wątpliwość warto zaznaczyć na koniec niniejszych rozważań, ponieważ jest istotna w kontekście namysłu nad statusem zranionych narratorów. Często i dużo mówi się o pozytywnych stronach tworzenia narracji choroby – badacze tego gatunku podkreślają głęboki sens tworzenia wspólnot doświadczenia maladycznego, Hunsaker Hawkins określa autopatografie mianem „zastępczych grup wsparcia”⁵³, zaś Frank w sposób afirmatywny wypowiada się na temat narracyjnej współodpowiedzialności będącej efektem przekształcenia chorowania w „obieg opowieści”⁵⁴. Należy jednak podchodzić ostrożnie do wszelkiego rodzaju generalizacji, aby ten z założeń chwalebny i zrozumiały postulat nie okazał się ostatecznie jeszcze jednym wymogiem stawianym chorującemu. Nie każdy podmiot defektowany odnajdzie ukojenie nadając swojemu cierpieniu wymiar kolektywny i nie każda wymiana opowieści zranionych narratorów, czy to w atemporalnej przestrzeni kosmicznego statku, czy w ramach asynchronicznej relacji lekturowej, przyniesie wzajemne ukojenie⁵⁵.

Bibliografia

- Boruszkowska Iwona (2016), *Defekty. Literackie auto/pato/grafie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Boruszkowska Iwona (2018), *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Brach-Czaina Jolanta (2018), *Szczeliny istnienia*, Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Broyard Anatole (1993), *Intoxicated by my Illness and Other Writings on Life and Death*, New York: Fawcett Columbine.
- Broyard Anatole (2010), *Upojony chorobą*, przeł. A. Nowakowska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

⁵³ A. Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness*, s. 15.

⁵⁴ A. Frank, *The Wounded Storyteller*, s. 5.

⁵⁵ W tym kontekście warto wspomnieć, choć temat ten wykracza poza zakres niniejszego tekstu, o zastrzeżeniach, jakie do humanistyki medycznej wniósł zwrot krytyczny w obrębie tego nurtu, którego przedstawicielką jest między innymi Angela Woods. Jedno z zastrzeżeń Critical Medical Humanities dotyczy przesłanki o bezdyskusyjnie dobroczynnym i skutecznym działaniu narracji w doświadczeniu maladycznym. Por. *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities*, eds. A. Whitehead, A. Woods et al., Edinburgh 2016.

- Charon Rita i in. (2020), *Medycyna narracyjna. Teoria i praktyka*, przeł. M. Świątkowska, Kraków: Medycyna Praktyczna.
- Dauksza Agnieszka (2021), *Humanistyka medyczna. O leczeniu (się) w patosystemie*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 38–59.
- Foucault Michel (2005), *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 117–125.
- Frank Arthur W. (1995), *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*, Chicago: University of Chicago Press.
- Goffmann Erving (2006), *Charakterystyka instytucji totalnych*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania i in., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Guderian-Czaplińska Ewa (2020), *Trojanki. Dziesięć prywatnych rad dla początkujących w chemioterapii potrójnie ujemnego raka piersi*, Poznań: Media Rodzina.
- Hawkins Hunsaker Anne (1993), *Reconstructing Illness. Studies in Patography*, West Lafayette: Purdue University Press.
- Irvine Craig, Spencer Daniel (2020), *Dualizm jako źródło cierpień I, II*, w: R. Charon i in., *Medycyna narracyjna. Teoria i praktyka*, przeł. M. Świątkowska, red. M.K. Potoniec, H. Syzdek, Kraków: Medycyna Praktyczna, s. 93–147.
- Jain Sarah Lochlann (2007), *Cancer Butch*, „Cultural Anthropology”, Vol. 22, Issue 4, s. 501–538.
- Jain Sarah Lochlann (2007), *Living in Prognosis. Toward an Elegaic Poetics*, „Representations” Vol. 98, Issue 1, s. 77–92.
- Jain Sarah Lochlann (2013), *Malignant. How Cancer Becomes Us*, Berkeley: University of California Press.
- Kristeva Julia (2007), *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lévinas Emmanuel (1991), *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippe'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT.
- Lorde Audre (2022), *Dzienniki raka*, przeł. A. Dzierzowska, Lublin: Fame Art.
- Sendyka Roma (2015), *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków: Universitas.
- Sławek Tadeusz (2019), *Ja bolę*, w: *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, s. 89–107.
- Sontag Susan (2016), *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków: Karakter.
- Szubert Mateusz (2019), *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze*, w: *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, s. 17–35.
- Whitehead Anne, Woods Angela et al. [eds.] (2016), *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Woolf Virginia (2010), *O chorowaniu*, przeł. M. Heydel, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Aneta Żukowska (2019), *Mięcho*, Kraków: Wydawnictwo Karakter.

On Relationships Between Time and Space in Illness Narratives: A Case Study of Aneta Żukowska's *Mięcho*

Abstract

This article presents an analysis of the ways in which illness experience is represented in literary work as a process in defective (a term coined by Iwona Boruszkowska) time and space. Aneta Żukowska's autopathography *Mięcho* [Meat] is presented as a case study. In illness narratives hierarchically structured space of the clinic plays an important role, while time is reorganized by the rules imposed within the pathosystem (a term coined by Agnieszka Dauksza). The analysis of the ways of representing time and space in illness narratives allows for illness to be depicted as both embodied and idiosyncratic experience, and a process that is situated within and influenced by the external conditions of medical system. It is a valuable perspective for the literary studies of illness narratives as well as an important context for the medical humanities, a discipline which aims to elevate patients' voices within the healthcare system.

Keywords: autopathography, medical humanities, defective space-time, healthcare system, pathosystem

Julia Dynkowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

e-mail: julia.dynkowska@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0001-7657-2679

Przestrzeń rozłożona w czasie – przypadek *Here* Richarda McGuire’a

Tekst *Proust, wnętrza prywatne* Karl Schlägel kończy następującą konstatacją:

Wnętrza są światami *en miniature*, wszechświatami, przestrzenią życia [...]. Wnętrza mogą nawet zastępować świat. Można udać się w nich w podróż dookoła świata, podróż do przeszłości, nie opuszczając ani razu pokoju – idealnego pomieszczenia do „poszukiwania straconego czasu”. Prawdopodobnie uświadamiamy sobie, co jest spoiwem świata, kiedy owo wnętrze jest zagrożone, kiedy znajduje się w spoczynku¹.

Niekonwencjonalna, stanowiąca w pewnym stopniu odpowiedź na zagrożenie/a wnętrza, podróż do przeszłości (i przyszłości) bez opuszczania pokoju, pojawia się w zmaterializowanej formie w powieści graficznej *Tutaj* Richarda McGuire’a. *Here*² to dość specyficzna próba przeczytania czasu w przestrzeni. Komiks³ składa się z kilkudziesięciu plansz, na których przed-

¹ K. Schlägel, *Proust, wnętrza prywatne*, w: tegoż, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 324.

² R. McGuire, *Here*, New York 2014. W Polsce *Here* ukazało się w 2016 roku i stanowi zbiór „luźnych plansz umieszczonych w pudełku” (J. Szyłak, *Coś więcej, czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*, Poznań 2016, s. 560). Zob. R. McGuire, *Tutaj*, przeł. K. Ułiszewski, Słupsk 2016.

³ Posługuję się nazwami „komiks” i „powieść graficzna” wymiennie, korzystając z ustaleń Michała Wróblewskiego, który – przypominając, że „[w]spółczesny komiks ma dziesiątki od-

stawiono to samo miejsce, przede wszystkim wewnątrz pokoju w domu w New Jersey, w różnych momentach historycznych, ale zdechronologizowanych, nakładających się na siebie i współtworzących rozmaite konstelacje tematyczne, wizualne czy językowe: czytanie jest tu w pewnym sensie procesem odkrywania kolejnych warstw sedymentacyjnych⁴. „Fabuła” (?) *Here* obejmuje czas od 3 miliardów 500 tysięcy lat p.n.e. do roku 22175 (do roku ośmiomilionowego, jeśli policzylibyśmy także pojawiający się w jednym z kadrów telewizyjny komunikat dotyczący prognozy przemiany Słońca w czerwonego olbrzyma)⁵. Okres istnienia domu z owym wnętrzem stanowi zatem ułamek spektakularnego zakresu, choć w swojej powieści graficznej autor poświęca temu ułankowi zdecydowanie najwięcej miejsca. W artykule spróbuję rozważyć, w jakim stopniu (i czy w ogóle) dzieło McGuire’a uzupełnia rozumienie kategorii chronotopu w medium komiksowym.

Zacznę jednak od kilku technicznych uwag dotyczących omawianej powieści graficznej. Woryginalie *Here* ukazało się w roku 2014, po polsku zostało wydane dwa lata później. W artykule posługuję się angielskim wydaniem, będą jednak korzystać z polskiego i angielskiego tytułu wymiennie, w zależności od potrzeb stylistycznych. Ze względu na próbę zminimalizowania liczby wątków nie odnoszę się także do: inspirowanych komiksem wystaw, jego e-bookowego, interaktywnego wydania, planowanej na 2024 rok ekranizacji w reżyserii Roberta Zemeckisa⁶ i – przede wszystkim – do pierw-

mian, posługuje się różnymi środkami wyrazu [...], ma swoje gatunki, subgatunki i odmiany rodzajowe” – wyróżnia w obrębie tego zjawiska kulturowego (komiksu właśnie) między innymi gatunek „powieść graficzna” [M. Wróblewski, *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, Łódź 2016, s. 159].

⁴ Po pojęcie sedymentacji w analogicznych kontekstach sięgają m.in. Elżbieta Rybicka i Karl Schlögel. Zob. E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 202–203; K. Schlögel, *Krajobrazy, płaskorzeźby*, w: tegoż, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, s. 284. Ten drugi pisze: „Krajobrazy kulturowe są jak formacje geologiczne. Każde pokolenie pozostawia swoją własną warstwę, jedną cieńszą, drugie grubszą. Kultura to proces sedymentacji. Warstwa po warstwie, osad na osadzie. Pod naszymi stopami leżą ruiny, osady, gruzy. Jeśli moglibyśmy zrobić przekrój, moglibyśmy zobaczyć i wyczuć pod palcami różnokolorowe warstwy, jak w kanionie. Tak jak wiek Ziemi można określić na podstawie warstw, tak można też podzielić epoki na warstwy” [tamże].

⁵ Ze względu na to, że w *Here* nie pojawia się numeracja stron, trudno wskazać lokalizację poszczególnych przywoływanych fragmentów tej powieści graficznej. Staram się je w miarę możliwości opisywać, podaję też daty, którymi opatrzone są poszczególne omawiane kadry.

⁶ Do tej pory zostały zorganizowane co najmniej dwie wystawy inspirowane powieścią graficzną McGuire’a: wystawa pt. *From Here to Here: Richard McGuire Makes a Book* w nowojorskim The Morgan Library & Museum (25.09–9.11.2014) oraz *TimeSpace: After Here by Richard McGuire* w Muzeum Angewandte Kunst we Frankfurcie nad Menem (30.01–11.09.2016). Na temat wystaw zob. m.in.: *The Morgan Premieres Richard McGuire’s Groundbreaking Graphic Novel, Here, and*

szej wersji komiksu⁷. Dla porządku odnotuję tylko, że pierwotnie liczył on jedynie 36 opatrzonych datami czarno-białych kadrów, inspirowanych wyskakującymi na pulpit oknami we wczesnych wersjach Windowsa⁸ i został opublikowany w roku 1989 na łamach gromadzącego eksperymenty komiksowe magazynu *Raw* pod redakcją Arta Spiegelmana i Françoise Mouly.

W ostatecznej wersji⁹ McGuire zachował strukturę „okienek”, mniejszych kadrów opatrzonych roczną datą, nakładających się na duży panel umieszczony na spad. Komiks został jednak pokolorowany i zwiększyła się jego objętość. Rozbudowa *Here* jest w pewnym stopniu umotywowana prywatnymi doświadczeniami autora. Podobnie jak w przypadku *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* czy *Jak przestałem kochać design* Marcina Wichy, to proces odchodzenia rodziców, bliskich i konieczność uporządkowania ich rzeczy wyzwoliły potrzebę opracowania wspomnień:

Myślę, że ich [rodziców i siostry McGuire'a – dop. J.D.] odejście nadało ton książce. – Mówi autor *Here* w jednym z wywiadów – Po przejściu przez to doświadczenie widzisz rzeczy inaczej – idea nietrwałości staje się bardziej realna, a wszystko wydaje się kruche. Dom rodzinny musiał zostać sprzedany. Samo opróżnianie go zajęło trochę czasu. Moi rodzice mieszkali tam przez

Explores the Process Behind Its Creation, <https://www.themorgan.org/sites/default/files/pdf/press/HEREPressRelease.pdf> [dostęp 28.09.2023]; *TimeSpace: After Here by Richard McGuire*, http://www.museumangewandtekunst.de/media/timespace_museumangewandtekunst.pdf [dostęp 28.09.2023]; T. Marszałkowski, *Was war und einmal sein wird*, „Journal Frankfurt” (28.01.2016), https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Kultur-9/Richard-McGuire-im-Museum-Angewandte-Kunst-Was-war-und-einmal-sein-wird-26291.html [dostęp 28.08.2023]; *Richard McGuire*, <https://www.richard-mcguire.com/new-page-4> [dostęp 28.09.2023]. Na temat interaktywnego ebooka zob. np. wywiad z Richardem McGuire'em opublikowany w magazynie „Transbook”, *Being 'Here' with Richard McGuire*, <http://transbook.org/en/magazine/hererichard-mcguire/> [dostęp 28.08.2023]. Animację prezentującą działanie interaktywnego ebooka przygotował jego włoski wydawca. Jest ona dostępna w serwisie Youtube: <https://youtu.be/yA3LtR7xVrM> [dostęp 6.10.2023]. Zapowiedź filmu Roberta Zemeckisa można natomiast odnaleźć m.in. w polskich mediach, zob. F. Zatyka, *Robert Zemeckis cyfrowo odmłodzi Toma Hanksa w nowym filmie* (1.02.2023), <https://www.filmweb.pl/news/Robert+Zemeckis+wykorzysta+nowe+narz%C4%99dzia+odm%C5%82adzania+aktor%C3%B3w+w+projekcie+%22Here%22.+Tom+Hanks+gwi%C4%85z+filmu-149392> [dostęp 6.10.2023].

⁷ R. McGuire, *Here*, „Raw” 1989, Vol. 2, No. 1. *Here* było przedrukowywane w wielu innych publikacjach. Pisze o tym m.in. Piotr Klonowski we wprowadzeniu do polskiego tłumaczenia pierwszej wersji komiksu, która ukazała się na łamach „Ha!artu”, zob. R. McGuire, *Tu*, przeł. J. Zarudzka, „Ha!Art” 2014, Nr 46/2.

⁸ Zob. wywiad z Richardem McGuire'em dla Window Research Institute, <https://madoken.jp/en/article/8002/> [dostęp 28.08.2023].

⁹ Zaznaczam jednak, że jest to ostateczna wersja tego komiksu wydanego w formie kodeksu. Dzieło McGuire'a przechodzi oczywiście, jak wspomniałam w przypisie nr 6, kolejne intermedialne przeobrażenia (póki co: wystawy, ebook, film).

pięćdziesiąt lat i dom był przeładowany. Moja mama nienawidziła wyrzucać czegokolwiek. Wszystkie ubrania, zdjęcia, listy i rzeczy miały dla rodziców znaczenie. Jedyne, co zabrałem, to pudła ze zdjęciami i kilka filmów, które nakręcił mój tata [...].¹⁰

Here ma zatem poniekąd auto/bio/geograficzny charakter (przynajmniej w punkcie wyjścia) – narysowane wewnątrz domu w New Jersey to bardzo konkretne wewnątrz domu rodzinnego autora komiksu. McGuire zaznacza jednak, że nie zaplanował swojego dzieła jako pamiętnika¹¹. Oczywiście, wykorzystuje zdjęcia i nagrania wideo z prywatnych zbiorów (przerysowuje np. kadry z filmu, na którym ojciec podrzuca w zabawie dziecko – siostrę autora) choć są one częściowo zdekontekstualizowane, zuniwersalizowane i wpisane w bardzo szeroką ramę¹². Autor *Here* traktuje je na równi z innymi materiałami stanowiącymi wzór dla rysunków oraz podbudowę faktograficzną całego komiksu: wzorami tapet zauważonymi w gazetach sprzed lat, meblami, ubraniami, starymi zdjęciami z kolekcji Petera J. Cohena¹³ i innych fotograficznych archiwów¹⁴, ale również np. informacjami o wyglądzie przedstawionego w powieści terenu w czasach przed osiedleniem się na nim ludzi, historią rdzennych Amerykanów mieszkających w tym miejscu czy mapami modelującymi zmiany klimatyczne na terenie stanu New Jersey. Ostatnie z wymienionych źródeł inspiracji zaowocowało zresztą kilkoma spośród kadrów „z przyszłości”, przedstawiającymi tytułowe „Tutaj” kolejno: w trakcie rozpoczynającej się powodzi (rok 2111), całkowicie zatopione, pozbawione wszelkich śladów ludzkiej obecności (rok 2113) i w końcu z przepływającą na wysokości (niegdysiejszego) sufitu rybą przypominającą

¹⁰ L. Shapton, *Split Screens: An Interview with Richard McGuire*, „The Paris Review”, 12.06.2015, <https://www.theparisreview.org/blog/2015/06/12/split-screens-an-interview-with-richard-mcguire/> [dostęp 28.08.2023].

¹¹ Zob. tamże.

¹² Pierwsza wersja komiksu również wychodziła z autobiograficznego impulsu. Jak pisze Jerzy Szyłak: „punktem wyjścia dla rozwoju całej opowieści jest rok 1957, rok narodzin rysownika. McGuire w kolejnych kadrach – opatrzonej datą 1957 – pokazuje matkę z niemowlęciem. Tylko że już na piątym i szóstym obrazku kadry te umieszczone są na tle innych obrazów, które eksponują to samo miejsce, ale są opatrzone innymi datami. Widzimy w nich inne dzieci, innych ludzi i inne zdarzenia. W pewnym momencie daty wybiegają w odległą przeszłość i daleko w przyszłość. W ten sposób jednostka (utożsamiona z samym autorem) zostaje wpisana w dzieje rodziny i całej ludzkości” [J. Szyłak, *Coś więcej, czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*, s. 559–560]. Pierwsza pozbawiona adnotacji redakcyjnych plansza w wydaniu z roku 2014 również została opatrzona datą „1957”.

¹³ Zob. wywiad dla Window Research Institute. Kolekcja Petera J. Cohena do odnalezienia pod tym adresem: <https://www.pjcohencollection.com/> [dostęp 6.10.2023].

¹⁴ L. Shapton, *Split Screens: An Interview with Richard McGuire*.

rinę gitarową (rok 2126). Futurospekcje/antycypacje tego typu nadają dziełu subtelny walor ekokrytyczny.

Ze względu na wielowymiarową próbę rozłożenia przestrzeni w czasie, którą podejmuje McGuire w *Here* i jednocześnie ze względu na to, że – jak pisze Harriet Earle – „komiks jest w stanie manipulować poczuciem czasu na wiele sposobów, które nie są dostępne w jakimkolwiek innym medium narracyjnym”¹⁵, chciałam spróbować wyjaśnić pewne pojawiające się w omawianej powieści graficznej „gry czasoprzestrzenne”, korzystając – jak wcześniej wspomniałam – z Bachtinowskiego chronotopu. Oczywiście, był on już wykorzystywany zarówno do badań dzieł sztuki wizualnej oraz audio-wizualnej¹⁶, jak i narracji literacko-wizualnych (w tym komiksów)¹⁷. W tym drugim przypadku najczęściej jednak sięga się po najbardziej podstawowe znaczenia chronotopu „jako synonimu kontekstu czasowo-przestrzennego i środowiskowego”¹⁸. Termin wykorzystuje się także do charakteryzowania dość oczywistych, choć specyficznych dla komiksu „formalnych właściwości samego tekstu”¹⁹, czyli np. sposobu, w jaki procesy poznawcze osoby czytającej pozwalają odbierać kombinację słów i obrazów jako bardzo precyzyjnie określoną pod względem czasoprzestrzennym narrację²⁰. Jak pisze Scott McCloud:

¹⁵ H. Earle, *Comics and the Chronotope: Time-Space Relationships in Traumatic Sequential Art*, „HARTS & Minds: The Journal of Humanities and Arts” 2013, Vol. 1, No. 2, s. 3.

¹⁶ Zob. np. D. J. Haynes, *Bakhtin and the Visual Arts*, w: *A Companion to Art Theory*, red. P. Smith, C. Wilde, New Jersey 2002; L. Alexander, *Storytelling in Time and Space: Studies in the Chronotope and Narrative Logic on Screen*, „Journal of Narrative Theory” 2007, Vol. 37, No. 1, s. 27–64; A. Krupa, „To, co było”. O doświadczeniu czasoprzestrzeni sfotografowanej, „Interlinie” 2011, nr 1, s. 42–48. Tę ostatnią pracę, obok wielu innych artykułów, przywołuje także Danuta Ulicka, pokazując skalę wykorzystania Bachtinowskiego chronotopu m.in. w pozaliteraturoznawczych kontekstach [zob. D. Ulicka, *Kariera chronotopu*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 268].

¹⁷ Poza przywołanym już artykułem Harriet Earle zob. m.in.: M. Mendes de Souza, *Comic-chronotope in Julio's Day: Gilbert Hernandez's explorations of the form-shaping ideologies of the medium*, „Journal of Graphic Novels and Comics” 2017, Vol. 8, No. 4, s. 359–375; A. Bernardelli, *I cronotopi grafici di Gipi. Il significato dello spazio-tempo nel graphic novel*, „Between” 2018, Vol. 8, No. 15, s. 1–20. Mimo wszystko w badaniach nad komiksem nie używa się kategorii chronotopu aż tak często, jak mogłoby się wydawać. Dość ciekawe, że w ważnym i często przywoływanym opracowaniu teoretycznym dotyczącym komiksu *The System of Comics* Thierry'ego Groensteena w rozdziale poświęconym czasoprzestrzeni w tym medium, nazwisko Bachtina nie pojawia się ani razu [zob. H. Earle, *Comics and the Chronotope: Time-Space Relationships in Traumatic Sequential Art*, s. 4, por. T. Groensteen, *The Spatio-Topical System*, w: tegoż, *The System of Comics*, trans. B. Beaty, N. Nguyen, Jackson 2007, s. 24–103].

¹⁸ D. Ulicka, *Kariera chronotopu*, s. 269.

¹⁹ S. Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester 1997, cyt. wg H. Earle, *Comics and the Chronotope: Time-Space Relationships in Traumatic Sequential Art*, s. 4–5.

²⁰ H. Earle, *Comics and the Chronotope: Time-Space Relationships in Traumatic Sequential Art*, s. 2.

Ucząc się czytania komiksów, wszyscy musieliśmy się też nauczyć traktować czas przestrzennie, gdyż w świecie komiksu czas i przestrzeń są tym samym. [...] Jako czytelnicy mamy niejasne wrażenie, że kiedy nasze oczy przesuwiają się w przestrzeni, przesuwiają się jednocześnie w czasie²¹.

Wydaje się zatem, że w przypadku medium komiksowego w sposób dosłowny, ścisły i wyczerpujący „zachodzi – jak pisze Bachtin, odnosząc się do literackiego chronotopu – zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości. Czas się tu kondensuje, zgęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły i historii [...]”²². O ile w „tradycyjnych” narracjach komiksowych owo uwidacznianie czasu wiąże się przede wszystkim (choć nie jedynie) z sekwencyjnością, manipulowaniem kształtem i szerokością kadrów, a także uświadamianiem pozorności symultanizmu²³, o tyle w przypadku *Here* wszystkie wspomniane właściwości czasoprzestrzeni są spotęgowane, wyostrzone i rozbudowane – zarówno na poziomie wizualnego projektu tej powieści graficznej, jak i jej tematu. Zdaniem Alice Balestrino dzieło McGuire’a „doskonale zarysowuje porowatość i definitywny zanik czasoprzestrzennych granic we współczesnej rzeczywistości”²⁴. Jako dowód owego braku granic służą tu chociażby wspomniane nakładające się na siebie „okienka”, pozwalające obejrzeć w przekroju palimpsestową strukturę przestrzeni w czasie, odkrywać kolejne poziomy „osadów i warstw historycznych”²⁵. Widać to między innymi w zestawieniach bardzo odległych momentów z historii „Tutaj”, odległych chronotopów, jak na przykład w przypadku planszy przedstawiającej dwa nałożone na siebie kadry: rozmawiającego przez telefon w salonie mężczyznę w roku 2005 i dinozaura (być może daspletozaura) przebiegającego przez teren pokrywający się ze środkiem tegoż salonu 80 milionów lat p.n.e., czy wypadającej dokładnie w połowie *Here* sekwencji stron, na których widać nietknięte przez człowieka (i w związku z tym „wyciszone” do tylko jednego kadru i obejmujące całe pary drukarskie,

²¹ S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2021, s. 100.

²² M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65/4, s. 273. Wybieram tę wersję ze względu na jej stylistyczny walor. Por. analogiczny fragment w: M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 279.

²³ S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, s. 95.

²⁴ A. Balestrino, *Placing time, timing space. Memory as Border and Line of (Hi)Stories in Richard McGuire’s Graphic Narrative Here*, „Review of International American Studies” 2018, Vol. 11, No. 2, s. 68.

²⁵ E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, s. 203.

bez nałożonych na nie „wyskakujących okienek”) konkretne miejsce w New Jersey kolejno milion lat p.n.e., trzy miliardy lat p.n.e., w roku 1203 i 1307.

Choć w tym kontekście warto przywołać jeszcze inne, dość wyraziste połączenie kadrów (i odmiennych chronotopów) stanowiących jukstapozycję prowadzonych równolegle dwóch opowieści: jedna z nich pokazuje momenty z życia starszej kobiety sprzątającej i odpoczywającej w salonie w 1986 roku, na drugą zaś składają się wyimki z lat 1352, 1402, 1553, 1609, 1622, 1624 przedstawiające członków plemienia Lenni Lenape (Delawarów), zajmujących m.in. tereny stanu New Jersey na długo przed dopłynięciem Europejczyków do Wschodniego Wybrzeża. Obie linie czasowe spotykają się na jednym z paneli: starszą kobietę, *nota bene* mówiącą o sobie: „jestem wielką miłośniczką wszystkiego, co kolonialne”, odwiedzają członkowie towarzystwa archeologicznego badający kulturę rdzennych mieszkańców Ameryki. Boczne skrzydła tej planszy zajmują dwaj przedstawiciele Lenni Lenape, którzy – jak się wydaje – z dystansu 364 lat świadczą rozmowie. Na kolejnych stronach dowiadujemy się, że archeolodzy najbardziej liczą na odkrycie w okolicy domu „miejsc pochówku”, co potęguje ironiczny wydźwięk ukazanej sytuacji.

Nieco wcześniej wspomniałam o palimpsestowej strukturze przestrzeni w czasie, choć – dodam na marginesie – prawdopodobnie w przypadku tej konkretnej (omawianej) planszy i zderzenia tych konkretnych linii czasowych sensowniejsze byłoby wykorzystanie metafory pola walki, wymienianej przez Elżbietę Rybicką obok metafor palimpsestu i śladu²⁶: wszystkie trzy pomagają zdaniem badaczki opisać relacje między miastem a pamięcią kulturową. Metafora palimpsestu „[m]ówiąc o nakładaniu kolejnych odmiennych kulturowo i czasowo warstw miasta, pomija [...] konfliktowość czającą się na brzegach, na styku [...], w szczelinach pomiędzy warstwami”²⁷. Relacje między tymi warstwami charakteryzuje natomiast z powodzeniem właśnie „pole walki”, pozwalające zwrócić uwagę na „zderzenia rozmaitych dyskursów pamięci [...], politycznych, ekonomicznych, artystycznych, koncyliacyjnych i antagonizujących, odgórných i oddolnych”²⁸. Wydaje się, że za właśnie takie

²⁶ Tamże, s. 202.

²⁷ Tamże, s. 210.

²⁸ Tamże. W jednym z fragmentów *Here* McGuire uzupełnia zresztą mikrohistorię „Tutaj” (uwzględniającą losy poszczególnych mieszkańców domu) o wątki znane z historii powszechnej. Dzięki dokładnemu researchowi autorowi udało się ustalić, że w roku 1775 na terenie sąsiadującym z „Tutaj” stał dom należący do Williama Franklina, nieślubnego syna Benjamina Franklina, z którym był zresztą skłócony (William reprezentował w czasie rewolucji amerykańskiej stanowisko lojalistów, Benjamin natomiast to, jak wiadomo, jeden z ojców założycieli Stanów Zjednoczonych). W powieści graficznej pojawiają się apokryficzne sceny przedstawiające

zderzenie można uznać wizualne i tematyczne napięcie między „miłośniczką wszystkiego, co kolonialne” a niedysiejszymi mieszkańcami „Tutaj”.

Na podstawie przywołanych do tej pory fragmentów tylko częściowo daje się rozpoznać to, co – jak można przypuszczać – w powieści McGuire’a najważniejsze. Zasadą porządkującą montaż poszczególnych kadrów jest tu próba wydobywania oraz zaakcentowania wizualnych i fabularnych kontrpunktów²⁹, międzyzdarzeniowych i międzyczasowych asocjacji, „rymów i konsonasów”³⁰, „przestrzennych koincydencji”³¹. W *Here* poszczególne zdarzenia (niezależnie od tego, czy historycznie doniosłe, czy zupełnie błahe) zostają zrymowane z drobnymi, codziennymi sytuacjami przytrafiającymi się we wnętrzu ulegającym kolejnym przemianom, kataklizmom, remontom, drobnym przemeblowaniom czy totalnej anihilacji; to, co „niehumanitarne” rymuje się z „ludzkim”, „ludzkie” z „ludzkim” i „niehumanitarne” z „niehumanitarne” – usytuowanym w różnych momentach historycznych: wypoczynek bizona 10 tysięcy lat p.n.e. przypomina wypoczynek dziewczynki w 1970 r., sprzątająca w 1986 roku kobieta dubluje gesty karmiącej cielę w 1871 r. pochyłonej kobiety, osoby, które w roku 2313 badają poziom skażenia „Tutaj”, stoją dokładnie w ten sam sposób, co usiłująca grać w golfa para w latach 50., upadająca w 2014 r. drabina powtarza ruch spadającej w 1990 r. puszki farby i lustro z 1949 roku. Na podstawie przywołanych scen da się zaobserwować jeszcze jedną kwestię: materię komiksu stanowi w zdecydowanej większości „cykliczny czas pospolitej powszechności”³². Według Bachtina charakteryzuje on chronotop „prowincjonalnego miasteczka”:

[t]utaj nie ma zdarzeń, są tylko powtarzające się „bywania”. Czas nie postępuje tu naprzód historycznie, zatacza bardzo ciasne kręgi: krąg dnia, krąg tygodnia, krąg miesiąca, krąg całego życia. Dzień nigdy nie jest dniem, rok – rokiem, a życie – życiem. Z dnia na dzień powtarzają się te same powszednie czynności, te same tematy rozmów, te same słowa itd.³³

wizytę Benjamina Franklina w posiadłości Williama i kłótnię o zwierzchnictwo korony brytyjskiej nad koloniami. O znaczeniu tych fragmentów, które również wpisywałyby się w metaforę „pola walki” pisze dokładnie A. Balestrino, *Placing Time, Timing Space. Memory as Border and Line of (Hi)Stories in Richard McGuire’s Graphic Narrative Here*, s. 75.

²⁹ Strukturę *Here* porównuje do struktury dzieła muzycznego Chris Ware, zob. *Chris Ware on Here by Richard McGuire – A Game-changing Graphic Novel*, „The Guardian” 17.12.2014, <https://www.theguardian.com/books/2014/dec/17/chris-ware-here-richard-mcguire-review-graphic-novel> [dostęp 28.08.2023].

³⁰ Tamże.

³¹ A. Balestrino, *Placing Time, Timing Space. Memory as Border and Line of (Hi)Stories in Richard McGuire’s Graphic Narrative Here*, s. 72.

³² M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, s. 310.

³³ Tamże.

Zdaniem autora *Problemów poetyki Dostojewskiego* w powieści ten czas oczywiście nie może być czasem podstawowym, zazwyczaj zostaje wykorzystany jako „czas uboczny”. Zdają sobie sprawę z pewnego nadużycia, którego dokonują, wykorzystując właśnie tę etykietę do nazwania sytuacji czasoprzestrzennej u McGuire’a, ale pewne podobieństwa są nie do przeoczenia. Dość ciekawie splatają się zresztą z tym kontekstem rozpoznania Jerzego Szyłaka dotyczące *Here*. W McGuire’owskiej wersji „cyklicznego czasu popolitej powszechności” badacz rozpoznaje dowartościowanie codzienności, za „idealny komentarz” do powieści graficznej uznając następujący fragment *Krzątactwa*:

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstotliwość dużą. Jest niezauważalna³⁴.

W przypadku *Here* można sięgnąć po jeszcze jedno źródłowe znaczenie chronotopu. Jak pisze Danuta Ulicka:

ze względu na genezę terminu przejętego z neurofizjologicznej koncepcji Aleksieja Uchtomskiego [...], u którego „chronotop” stanowił mentalną kategorię poznawczo-aksjologiczną związaną z pracą umysłu, można Bachtinowski chronotop uznać za nazwę kategoryzująco-wartościującego odniesienia podmiotu do świata realnego³⁵.

Zarówno edytorskie opracowanie³⁶ oraz kompozycja omawianej powieści graficznej, jak i sposób, w jaki się ją (czytelniczo) odbiera, stanowią wyjątkową próbę jak najdokładniejszego odtworzenia schematu poznawczego pozwalającego uporządkować ludzkie doświadczenie czasu i przestrzeni. Zdaniem innego autora komiksów, Chrisa Ware’a, *Here* to „amalgamat żywych barw i faktur, technik rysowniczych, a także narracyjnych osi i warstw,

³⁴ J. Brach-Czaina, *Krzątactwo*, w: tejsze, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018. Cyt. za: J. Szyłak, *Coś więcej, czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*, s. 562. Warto byłoby poświęcić osobną pracę rozważaniom dotyczącym tego aspektu *Tutaj* McGuire’a. Prawdopodobnie należałoby wtedy uwzględnić w pewnym stopniu mikrohistoryczny charakter tego tomu.

³⁵ D. Ulicka, *Kariera chronotopu*, s. 262.

³⁶ Na ten temat zob. A. Balestrino, *Placing Time, Timing Space. Memory as Border and Line of (Hi)Stories in Richard McGuire’s Graphic Narrative Here*, s. 70–71.

które [...] w całej swej totalności stanowią [...] udaną próbę wizualnej rekonstrukcji mechanizmu ludzkiej pamięci i rozumienia czasu”³⁷.

Bibliografia

- Alexander Lily (2007), *Storytelling in Time and Space: Studies in the Chronotope and Narrative Logic on Screen*, „Journal of Narrative Theory”, nr 37/1, s. 27–64.
- Bachtin Michaił (1974), *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki”, nr 4, s. 273–311.
- Bachtin Michaił (1982), *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa: Czytelnik, s. 278–488.
- Balestrino Alice (2018), *Placing time, timing space. Memory as Border and Line of (Hi)Stories in Richard McGuire’s Graphic Narrative Here*, „Review of International American Studies”, nr 11/2, s. 67–79.
- Being ‘Here’ with Richard McGuire* (2016), <http://transbook.org/en/magazine/here-richard-mcguire/> [dostęp 28.08.2023].
- Bernardelli Andrea (2018), *I cronotopi grafici di Gipi. Il significato dello spazio-tempo nel graphic novel*, „Between”, nr 8/15, s. 1–20. DOI: 10.13125/2039-6597/3193
- Brach-Czaina Jolanta (2018), *Szczeliny istnienia*, Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Earle Harriet (2013), *Comics and the Chronotope: Time-Space Relationships in Traumatic Sequential Art*, „HARTS & Minds: The Journal of Humanities and Arts”, nr 1/3, s. 2–13.
- Groensteen Thierry (2007), *The Spatio-Topical System*, w: T. Groensteen, *The System of Comics*, trans. B. Beaty, N. Nguyen, Jackson: University Press of Mississippi, s. 24–103.
- Haynes Deborah J. (2002), *Bakhtin and the Visual Arts*, w: *A Companion to Art Theory*, eds. P. Smith, C. Wilde, New Jersey: Blackwell Publishing, s. 292–302.
- Krupa Aleksandra (2011), „*To, co było*” (?). *O doświadczeniu czasoprzestrzeni sfotografowanej*, „Interlinie”, nr 1, s. 42–48.
- Marszałkowski Tamara (2016), *Was war und einmal sein wird*, „Journal Frankfurt” 28.01.2016, <https://www.journal-frankfurt.de/journal-news/Kultur-9/Richard-McGuire-im-Museum-Angewandte-Kunst-Was-war-und-einmal-sein-wird-26291.html> [dostęp 28.08.2023].
- McCloud Scott (2021), *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa: Kultura Gniewu.
- McGuire Richard (1989), *Here*, „Raw”, nr 2/1.
- McGuire Richard (2014), *Here*, New York: Pantheon Books.
- McGuire Richard (2014), *Tu*, przeł. J. Zarudzka, „Ha!Art”, nr 46/2, s. 101–107.
- McGuire Richard (2016), *Tutaj*, przeł. K. Uliszewski, Słupsk: Wydawnictwo Komiksowe.

³⁷ Ch. Ware, *Chris Ware on Here by Richard McGuire – A Game-changing Graphic Novel*.

- Mendes de Souza Marcelo (2017), *Comic-chronotope in Julio's Day: Gilbert Hernandez's explorations of the form-shaping ideologies of the medium*, „Journal of Graphic Novels and Comics”, nr 8/4, s. 359–375. DOI: 10.1080/21504857.2017.1299021
- Onishi Moe (2021), *An Interview with Richard McGuire, the author of Here: Everything is Transitory* 26.01.2021, <https://madoken.jp/en/article/8002/> [dostęp 28.08.2023].
- Rybicka Elżbieta (2011), *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 201–211.
- Schlögel Karl (2009), *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań: Alfa.
- Shapton Leanne (2015), *Split Screens: An Interview with Richard McGuire*, „The Paris Review”, 12.06.2015, <https://www.theparisreview.org/blog/2015/06/12/split-screens-an-interview-with-richard-mcguire/> [dostęp 28.08.2023].
- Szyłak Jerzy (2016), *Coś więcej, czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*, Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- The Morgan Premieres Richard McGuire's Groundbreaking Graphic Novel, Here, and Explores the Process Behind Its Creation* (b.r.), <https://www.themorgan.org/sites/default/files/pdf/press/HEREPressRelease.pdf> [dostęp 28.09.2023].
- TimeSpace: After Here by Richard McGuire* (b.r.), http://www.museumangewandtekunst.de/media/timespace_museumangewandtekunst.pdf [dostęp 28.09.2023].
- Ulicka Danuta (2018), *Kariera chronotopu*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 259–271. DOI: 10.18318/td.2018.1.15
- Vice Sue (1997), *Introducing Bakhtin*, Manchester: Manchester University Press.
- Ware Chris (2014), *Chris Ware on Here by Richard McGuire – A Game-changing Graphic Novel*, „The Guardian” 17.12.2014, <https://www.theguardian.com/books/2014/dec/17/chris-ware-here-richard-mcguire-review-graphic-novel> [dostęp 28.08.2023].
- Wróblewski Michał (2016), *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Zatyka Franciszek (2023), *Robert Zemeckis cyfrowo odmłodzi Toma Hanksa w nowym filmie* 1.02.2023, <https://www.filmweb.pl/news/Robert+Zemeckis+wykorzysta+nowe+narz%C4%99dzia+odm%C5%82adzania+aktor%C3%B3w+w+projekcie+%22Here%22.+Tom+Hanks+gwiazd%C4%85+filmu-149392> [dostęp 6.10.2023].

Space Spread over Time: the Case of *Here* by Richard McGuire

Abstract

The article concerns the experimental graphic novel *Here* by Richard McGuire, which is a specific attempt to read time in space. The novel consists of a set of boards depicting the same place in New Jersey at different historical moments. In my work, I reflect on the category of chronotope in the comics medium and try to consider to what extent (and if) *Here* complements or expands understanding of chronotope in this context.

Keywords: comics, graphic novel, chronotope, Richard McGuire, space-time

Joanna Nowakowska-Ozdoba
Instytut Literaturoznawstwa i Językoznawstwa
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
e-mail: joanna.nowakowska-ozdoba@ujk.edu.pl
ORCID: 0000-0003-4881-0187

Wenecja – miasto skazane na zagładę w opowieści Diny Rubiny *Высокаâ вода венецианцев*

Wenecja zajmuje szczególne miejsce wśród miast europejskich uwiecznionych na kartach utworów literackich. Wzniesiona na lagunie na przekór naturze przez genialnych budowniczych od wieków fascynowała twórców, budziła silne emocje i wywoływała różnorodne, często ambiwalentne wrażenia: zachwyt, radosne uniesienie, ale też melancholię, smutek, niepokój, a nawet niechęć. Obraz Wenecji jako miasta niszczonego, popadającego w ruinę często pojawiał się w tekstach podróżniczych dziewiętnastowiecznych pisarzy zwiedzających La Serenissimę. W wyobraźni zbiorowej utrwalił się on po opublikowaniu noweli *Śmierć w Wenecji* (*Der Tod in Venedig*, 1913) Tomasza Manna, w której Wenecja ukazana jest jako miejsce, gdzie piękno nierozdzielnie łączy się z przemijaniem i śmiercią¹.

Charakterystyczny dla europejskiego tekstu weneckiego mit „miasta śmierci” odnajdziemy również w literaturze rosyjskiej. Jednym z wykorzystujących go utworów jest opowieść Diny Rubiny *Высокая вода венецианцев* (*Wysoka woda weneccjan*, 1999). Jej temat koncentruje się wokół przeżyć chorej na raka bohaterki, która przerażona diagnozą przyjeżdża na kilka dni do Wenecji, by oswoić myśl o ostatecznym odejściu i podjąć próbę odzyskania równowagi wewnętrznej.

¹ O motywach tanatycznych w utworach podejmujących temat Wenecji pisze Dariusz Czaja. Zob. D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka” 1992, t. 46, z. 3–4, s. 58–65.

Przeprowadzona w niniejszym artykule analiza elementów czasoprze-strzennych w opowieści Rubiny pozwoli ustalić ich związek z obecnymi w utworze motywami tanatycznymi i wanitatywnymi. Odpowiednie dla proponowanych rozważań narzędzia można znaleźć wśród metod wykorzystywanych przez geopoetykę², zwłaszcza w takich nurtach jak literacka antropologia miejsca, sensoryczna geografia literacka, geografia emocji czy psychologia miejsca, a także przez badania z zakresu *memory studies*.

W europejskiej tradycji literackiej utrwalił się obraz Wenecji jako miasta, które pogrążając się w ruinie przyciąga jak magnes ludzi nieszczęśliwych, zagubionych, a przede wszystkim tych, którzy zbliżając się do kresu życia przyjeżdżają, by umrzeć w tym niezwykłym miejscu. Ów specyficzny typ bohatera literackiego, nazwany przez Kazimierza Mrówkę *homo moribundus* (człowiek umierający), charakteryzuje szczególnie więź z niszczącym miastem, wspólne trwanie pomiędzy istnieniem a unicestwieniem, życiem a śmiercią. Obrazy widmowego miasta śmierci, miasta grobu, miasta cmentarzyska to najczęstsze wizerunki literackie Wenecji.

Takich infernalnych rysów pozbawiona jest przestrzeń Wenecji w opowieści Rubiny. Dla bohaterki utworu, doktor Lurie, nazywanej przez bliższych Kutią, staje się ona azylem, schronieniem przed lękiem wywołanym nieuleczalną chorobą i myślą o rychłej śmierci. Miasto wita ją rozbrzmiewającymi wokół wesołymi głosami rozbawionych turystów, okrzykami i śpiewem gondolierów, wieczorem lśni światłami sklepowych witryn, restauracji i kafejek, a rankiem zachwyca kolorami, grą światła i cieni na wodzie i fasadach budynków. Wspaniała panorama Wenecji roztaczająca się z wieży bazyliki San Giorgio Maggiore rodzi myśl: „a może ją «przywleczono tutaj» właśnie z powodu współczucia – żeby pokazać rajskie obrazy, dać jakiś uspokajający, uśmiechnięty znak: niby że nie bój się, nie bój, kochana...”³.

Wenecja w opowieści Rubiny tętni życiem: zaułki i place wypełniają tłumy zwiedzających, otwarte drzwi barów gościnnie zapraszają do środka, po weneckich kanałach krążą zatłoczone tramwaje wodne, liczne sklepiki, pracownie rzemieślników, uliczne kramy z pamiątkami i stoiska ze starzyzną na pchlim targu prezentują miejscowe osobliwości. W mieście panuje

² Geopoetyce jako orientacji badawczej poświęcona jest obszerna monografia Elżbiety Rybickiej. Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

³ D. Rubina, *Vysokaa voda veneciancev*, Moskwa 2004, <https://nice-books.ru/books/proza/sovremennaja-proza/15168-dina-rubina-vysokaya-voda-veneciancev.html> [dostęp 12.03.2023], s. 14: „а может быть, ее приволокли сюда именно из сострадания – показать райские картины, подать некий успокаивающий, улыбающийся знак: мол, не бойся, не бойся, дорогая...”. Wszystkie tłumaczenia cytatów z opowieści Rubiny pochodzą od autorki artykułu.

atmosfera powszechnej zabawy, wszędzie można spotkać turystów ubranych w maski i kolorowe błazeńskie czapki z dzwoneczkami. Wenecja sprawia wrażenie miasta, w którym karnawał nigdy się nie kończy. Należy zaznaczyć, że karnawalizacja rzeczywistości weneckiej w utworze Rubiny nie dotyczy tylko warstwy zewnętrznej, jej właściwością nie jest wyłącznie maskarada czy śmiech, lecz „światoodczucie, które uwalnia od lęku, maksymalnie zbliża świat do człowieka i ludzi między sobą [...] które głosi radość przemiany i ucieszną względność istnienia [...]”⁴. Takie właśnie poczucie jedności z miastem i z otaczającymi ludźmi nie opuszcza bohaterki podczas całego pobytu w Wenecji.

Dla Kutii nie jest ona jednak tylko zwykłą, acz niezwykle atrakcyjną miejscowością turystyczną. Od pierwszych chwil pobytu w grodzie na lagunie nie opuszcza jej poczucie pewnej nierealności otaczającego świata. Wenecja wydaje się sceną, na której rozstawiono dekoracje dla niekończącej się sztuki:

trafiła nagle do ogromnej sali pod czarnym niebem, pod kolumnady, oświetlone łagodnie, teatralnie chłodnym światłem latarni i ciepłym pomarańczowo-żółtym światłem padającym przez otwarte drzwi restauracji⁵.

W teatralizacji przestrzeni miasta biorą udział przede wszystkim wizualne elementy miejskiej scenografii: weneckie pałace, kanały, mosty, a zwłaszcza oszałamiająca feeria barw i światła – „purpurowo-złocistego, lazurowego, jaskrawo-szkarłatnego, bursztynowo-szmaragdowego...”⁶. Niemały jest również udział sfery fonicznej, na którą składają się uliczny gwar, plusk wody w kanałach, melodie piosenek gondolierów tworzące swoistą muzykę miasta, będącą akompaniamentem dla mającej się rozpocząć sztuki: „jakby podniosła się kurtyna i orkiestra delikatnym pizzicato smyczkowych zagrała muzykę prologu cudownej tajemniczej sztuki, w której od razu obsadziła siebie w głównej roli”⁷. Metafora sceny i teatru, nierzadko wykorzystywana w literackich opisach urbanistycznych w celu przybliżenia życia codziennego miasta (tzw. teatr codzienności), w opowieści Rubiny pełni zgoła inną funkcję. Podkreśla wyjątkowość i niepowtarzalność weneckiej

⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 243.

⁵ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 6: „вдруг попала в огромную залу под черным небом, под колоннады, мягко и театрально освещенные холодным светом фонарей и теплым оранжево-желтым светом из открытых дверей ресторанов”.

⁶ Tamże: „пурпурно-золотого, лазурного, кипяще-алого, янтарно-изумрудного...”.

⁷ Tamże: „словно взмыл занавес и оркестр вкрадчивыми пиццикато струнных заиграл музыку пролога чудной таинственной пьесы, главным действующим лицом которой она себя сразу обозначила”.

przestrzeni, jej widmowy, fantasmagoryczny charakter, uświadamiając jednocześnie jej nietrwałość – może ona zniknąć jak sceniczne dekoracje po zakończeniu sztuki.

Budując przestrzeń miasta, Rubina nawiązuje również do metafory labiryntu, która funkcjonuje w europejskim tekście weneckim od początku XIX wieku⁸. Wędrówka bohaterki przez plątaninę uliczek w poszukiwaniu drogi w gąszczu mostów i kanałów, zanurzanie się w otaczającym ze wszystkich stron miejskim chaosie nieodparcie kojarzy się, także jej samej, z pokonywaniem labiryntu: „Wynurzysz się na jakimś *campo*, zaczerpniesz łyk wilgotnego morskiego powietrza i znów – bardzo proszę do labiryntu, kluczyć po mostkach...”⁹.

Efemeryczność przestrzeni Wenecji podkreślona jest przez wszechobecny w opowieści Rubiny żywioł wody. Jako jeden z praelementów przyrody woda ma niezwykle bogatą symbolikę¹⁰, w której wyraźnie zaznacza się dwoistość jej natury: jest ona źródłem życia i sił witalnych, a jednocześnie bywa przerażającym niszczycielskim żywiołem¹¹. W analizowanym utworze woda stanowi główny składnik materii tworzącej miasto, podobnie jak ona będące w ciągłym ruchu, zmieniające się, odbijające swój obraz w drżącej, falującej powierzchni kanałów. Granica między wodą a lądem i powietrzem często zaciera się, staje się niewyraźna, nieuchwytna. Pozbawione barierek ochronnych brzegi kanałów i prowadzące wprost do wody, pokryte śliskimi wodorostami schodki na przystaniach budzą lęk, choć również kuszą, przyciągają, zachęcają do zanurzenia się w czarnej toni. Woda wywiera magnetyczny wpływ na bohaterkę, wywołując w niej zagadkowe poczucie jedności z miastem i pragnienie, by pozostać w nim na zawsze rozpląnawszy się w wodach laguny. Kilkakrotnie z trudem powstrzymuje się ona przed skokiem w wodną otchłań, który przyspieszywszy nieuchronny koniec, pozwoliłby „złączyć się z tym skazanym, tak jak ona, miastem, zbratać się z Wenecją poprzez śmierć...”¹².

⁸ Jako jeden z pierwszych posłużył się nią angielski poeta Percy Shelley, pisząc w 1818 roku w wierszu *Wersy napisane wśród Wzgórz Euganejskich (Lines Written Among the Euganean Hills)* o „ludnym (zaludnionym) labiryncie murów” Wenecji.

⁹ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 17: „Вынырнешь на какой-нибудь кампо, глотнешь сырой морской воздух и опять – изволь в лабиринт, петлять по мосткам...”.

¹⁰ O symbolice akwatywnej w utworach o tematyce weneckiej pisze Dariusz Czaja. Badacz zwraca uwagę na to, że bardzo często z wodą związane są skojarzenia tanatyczne. Zob. D. Czaja, *Wenecja i śmierć*, s. 60–62.

¹¹ O symbolice wody zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 480–484.

¹² D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 22: „слиться с этим обреченным, как сама она, городом, побраться с Венецией смертью...”.

Ciemna, mętna powierzchnia weneckich kanałów nie tylko kusi, przyzywa, ale i przeraża. W opowieści Rubiny woda jest podstępny, powolnym zabójcą miasta, o czym świadczą dokonane przez nią zniszczenia, toczące jak rak mury budynków. Popadające w ruinę niegdyś świetne pałace są swoistym *memento mori*, metaforą kresu istnienia. Do powolnej śmierci Wenecji w dużym stopniu przyczyniają się występujące tu cykliczne krótkotrwałe powodzie, nazywane przez weneccjan *aqua alta* (wysoka woda). Widok uliczek i Placu św. Marka zalanych wodą z laguny wywołuje w Kutii strach i chęć ucieczki: „Uciekać, myślała, uciekać z tego miasta, z jego widmami, z wysoką wodą zdolną pochłonąć wszystko w swej ciemnej otchłani”¹³.

Niezwykle silnie naznaczone symboliką tanatyczną są w utworze Rubiny dzwony Wenecji. Ich brzmienie unosi się w powietrzu jak „miraż, odbicie w wodzie kanału, zdumione wołanie losu...”¹⁴. Dźwięk weneckich dzwonów doktor Łurie odbiera jak głos ginącego miasta, które woła, przyzywa, skłania do refleksji egzystencjalnej¹⁵. Wenecja mową dzwonów zdaje się przekonywać bohaterkę do zaakceptowania swojego przeznaczenia. W chwili, gdy zaczyna rozbrzmiewać ich wieczorna muzyka, powracają pytania, na które próbuje ona znaleźć odpowiedź: jak zachować się w obliczu nieuleczalnej choroby, poradzić sobie z lękiem, jak przygotować siebie i bliskich na zbliżającą się śmierć.

Istotnym elementem symboliki tanatycznej w przestrzeni utworu Rubiny jest również maska wenecka. Podczas wizyty w pracowni rekwizytów karnawałowych bohaterka odczuwa narastający niepokój na widok zastygłych rysów i tajemniczych, sztucznych uśmiechów. Gdy zaś przymierza maskę o niezwyklej właściwości upodabniania się do wyglądu osoby, która ją założy, ogarnia ją przerażenie. Widzi w lustrze odbicie swojej, dobrze znanej, a zarazem jakby obcej twarzy, nieruchomej, pozbawionej wyrazu, emocji, życia. W tym momencie ma nieodparte wrażenie, iż ujrzała własną śmierć: „na jej miejscu stało coś obcego, co ją pochłonęło, anonim... *nic*. Ona znikła, jej nie było”¹⁶.

¹³ Tamże, s. 25: „Бежать, думала она, бежать из этого города, с его призраками, с высокой водой способной поглотить все своей темной утробой”.

¹⁴ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 17: „мираж, отражение в воде канала, вопрошающий гул рока”.

¹⁵ O pejzażu dźwiękowym w opowieści pisze Olga Siemońska. Zob. O. Siemońska, *Motywy tanatyczne i audialne w opowieści Diny Rubiny „Высокая вода венецианцев”*, „Przegląd Rusycystyczny” 2021, nr 1 (173), s. 116–131.

¹⁶ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 25: „на ее месте стояло чужое, поглотившее ее нечто, аноним... *ничто*. Она исчезла, ее не было”.

W przestrzeni opowieści kryją się liczne oznaki czasu, zamknięta jest w niej przeszłość miasta, jego historia¹⁷. Zapisana jest ona przede wszystkim w architekturze Wenecji, stworzonej przez szalonych, genialnych budowniczych, „ignorujących ideę rozdzielenia żywiołów”: „Wszystko tutaj dotychczas przypomina ich niezmaconą radość, ich męstwo i zapał, ich pracę i święta... a przede wszystkim – ich nieśmiertelne ręce...”¹⁸. Trwanie miasta (topochronia¹⁹) uobecnione jest w pięknie zaklętym w budowlach, a także w zdobiących ich wnętrza obrazach dawnych weneckich mistrzów pędzla, które nieustannie przypominają o wspaniałej przeszłości tego miejsca. Sztuka wenecka to jedyny element w obrazie miasta, który nie jest poddany działaniu czasu. Jej ponadczasowy charakter polega na pozostawianiu dzieł sztuki w stanie stałej potencjalnej gotowości do coraz to nowego odczytywania.

Nieubłagany upływ czasu widoczny jest w zniszczeniach dokonywanych przez wodę w ścianach budynków powoli popadających w ruinę. Można go również dostrzec wewnątrz domów. Hotel, w którym zatrzymała się doktor Łurie, jest wspomnieniem swej dawnej świetności. Na każdym kroku widać ślady upadku:

brudnawy hol [...] dawno niemalowany kontuar [...] wąskie wysokie schody, z których zwisał w strzępach wyścielający je wytarty dywan niegdyś koloru bordowego [...] stara wyblakła ceramika [...] gdzieniegdzie popękane płytki²⁰.

Ze szczególną wyrazistością czas w przestrzeni miasta uobecnia się w weneckim getcie. Jest ono ważnym dla bohaterki miejscem pamięci²¹,

¹⁷ O odczytywaniu czasu za pomocą przestrzeni zob. K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowski, Ł. Musiał, Poznań 2009.

¹⁸ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 13: „Все здесь до сих пор напоминало их невозмутимую веселость, их мужество и лукавство, их труд и праздники... а главное – их бессмертные руки...”.

¹⁹ Na temat topochronii zob.: J. Kaczmarek, *Literackie zapisywanie przestrzeni w kontekście trwania miasta na przykładzie Dublina*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 5/2014, s. 108–111.

²⁰ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 7–8: „грязноватый холл [...] давно не крашенная стойка [...] узкие высокие ступени, с которых клочьями свисало затертое ковровое покрытие некогда бордового цвета [...] старая стертая керамика [...] кое-где треснувшие плитки”.

²¹ Miejsce pamięci rozumiem zgodnie z definicją Pierre’a Nory, który określa je jako miejsce „w dokładnym znaczeniu tego słowa, gdzie pewne wspólnoty [...] przechowują swoje pamiętki (*souvenirs*) lub uznają je za niezbywalną część swojej osobowości: miejsca topograficzne, jak na przykład archiwa, biblioteki czy muzea; miejsca monumenty – pomniki, cmentarze, architektura; miejsca symboliczne, takie jak rocznice, pielgrzymki, upamiętnienia; miejsca funkcjonalne – stowarzyszenia, autobiografie, podręczniki” [cyt. za: E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 311].

w którym pamięć historyczna łączy się z pamięcią rodową – refleksjom o zamordowanych podczas wojny współrodakach towarzyszą wspomnienia o rodzinie, wywołane przez odnalezione na płycie pamiątkowej własne nazwisko. Taki materialny ślad przeszłości staje się dla pamięci, według określenia Elżbiety Rybickiej, „pretekstem mnemotechnicznym» do wyprawy w głąb przeszłości prywatnej lub zbiorowej”²². Tak więc element przestrzenny uruchamia ciąg wspomnień, cofa czas, przywołuje przeszłość.

W opowieści Rubiny czas ma charakter palimpsestowy. Różne płaszczyzny czasowe nakładają się na siebie, teraźniejszość przeplata się z przeszłością, a to, co dzieje się obecnie, ma swoje zakorzenienie w czasie minionym, zarówno w wymiarze jednostkowym (czas bohaterki), jak i ogólnym (czas miasta). W czasie teraźniejszym każda chwila ma zdolność do bycia palimpsestem. Bieżące zdarzenia i sytuacje niejednokrotnie kojarzą się Kutii z minionymi przeżyciami i wydarzeniami, pozwalają jej kolejny raz doświadczyć takich samych uczuć. Drobne, nieistotne dla innych szczegóły, przelotne spostrzeżenia, jak odbicie w lustrze rudych włosów spływających na ramiona, kpiący uśmiech w kącikach ust portiera czy dzieci bawiące się na pomoście, przypominają dawne emocje, przywołują skojarzenia z tym, co bliskie i drogie, budzą refleksje wynikające z podobieństwa miejsc i sytuacji²³. Marek Zaleski nazywa taki sposób uobecniania przeszłości przywołaniem „zdeponowanego w pamięci fragmentu rzeczywistości jako chwili powracającej pod postacią przedmiotu, krajobrazu, sceny rodzajowej, fragmentu zapisanego w literackiej stop-klatce”²⁴. Dla bohaterki wydarzenia z lat dzieciństwa i wczesnej młodości, zwłaszcza związane z postacią zmarłego przedwcześnie ukochanego brata Antoszy, miłośnika włoskiego malarstwa, wydają się być tu, w Wenecji, bardziej żywe i obecne niż to, co dzieje się współcześnie.

Bieżące zdarzenia rozgrywają się w ciągu trzech dni. Początek trajektorii temporalnej jest dokładnie oznaczony: trzeciego listopada, wtorek, południe. Jest to moment, w którym doktor Lurie dowiaduje się o swojej chorobie. Informacja ta zapoczątkowuje szereg działań, które podejmie bohaterka i sytuacji, w jakich się znajdzie. Mają one chwilowy charakter, a ich zmienność i krótkotrwałość podkreślają częste uwagi dotyczące upływu czasu, typu: dwa-dziesięć minut później, trzydzieści minut wahała się na schodach dworca, w ciągu dnia kilka razy wracała na Plac św. Marka, około dwóch godzin chodziła po galerii, nad ranem, rano, o zachodzie, o dziesiątej wieczorem.

²² E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 315.

²³ O roli miejsca (*locus*) i czasu (*tempus*) w kształtowaniu pamięci zob.: F. A. Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 18–21.

²⁴ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Warszawa 1996, s. 38.

Równie chwilowe, szybko przemijające, są emocje i wrażenia, których doświadcza Kutia. Zachwyty i radosne uniesienie przeplatają się z tęsknotą, obawą, lękiem. Przeżycia wywoływane są przez ulotne bodźce sensoryczne: dźwięki, obrazy, zapachy. Bohaterka zdaje się fizycznie odczuwać przepływający obok niej i przez nią czas. Ze szczególną wyrazistością widać to w scenie w hotelowej łazience, gdy odbicie w lustrze jej wciąż jeszcze silnego, pięknego i młodego ciała wyzwała wspomnienia i rodzi pełną trwogi myśl o przyszłości. Świadomość mijającego bezpowrotnie czasu stale towarzyszy Kutii podczas pobytu w Wenecji. Jej życie jakby „skurczyło się do tych trzech dni weneckiej podarowanej wolności”²⁵. Wobec nieskończoności czasu każde ziemskie bytowanie jest tylko chwilą. Kutii nieodparcie nasuwa się porównanie własnej sytuacji z położeniem miasta: oboje są skazani, a różnica tkwiąca w terminach wykonania wyroku dla czasu nie ma znaczenia: „siedem miesięcy czy siedemdziesiąt lat – to taka błahostka dla bezdusznego, bezgranicznego czasu!”²⁶.

Pomiędzy stojącą na progu śmierci bohaterką i miastem nieuchronnie chyłącym się ku upadkowi rodzi się specyficzna duchowa więź, wynikająca z budzącej się w doktor Łurie świadomości wspólnego losu, niezwykła więź umierającej kobiety z umierającym miastem. Jej wędrówka ulicami Wenecji to, według określenia Olgi Siemońskiej, swego rodzaju „rytuał odejścia, inicjacja w śmierć”²⁷. Widoczny na każdym kroku nieubłagany wpływ czasu pozwala Kutii pogodzić się z myślą o ostatecznym odejściu. Wenecja zdaje się pokazywać, że linia pomiędzy życiem a śmiercią jest nieuchwytna, jak niedostrzegalna jest granica między wodą a powietrzem, mroczną tonią laguny a łądem zalanym słonecznym światłem. Widok oświetlonej porannym słońcem katedry San George Maggiore, zbudowanej na maleńkiej wysepce, rodzi myśl: „świat jest wzajemnie przepuszczalny [...] w jak naturalny sposób wznosi się z morza ten śnieżnobiały kolos, jak nieruchomo stoi on w miłosnych objęciach wody...”²⁸. Niezwykle trafnie tę właściwość miasta ujął Kazimierz Mrówka: „życie i śmierć nabierają w Wenecji pełni, wyrazistości, dosadności, podobnych do intensywności weneckiego światła

²⁵ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 29: „истончилось до этих трех дней венецианской обреченной свободы”.

²⁶ Tamże, s. 22: „семь месяцев или семьдесят лет – такая чепуха для бездушного, безграничного времени!”.

²⁷ Zob.: O. Siemońska, *Motywy tanatyczne...*, s. 122.

²⁸ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 13: „мир взимопроникаем [...] как естественно из моря поднялась эта белоснежная громада, как нерушимо стоит она в любовных объятиях воды...”.

uwodzącego umysł artysty”²⁹. Przebywanie w Wenecji, udział w odbywającym się w niej misterium śmierci, przemijanie wraz z fantasmagorycznym, widmowym miastem przynosi bohaterce ukojenie, podnosi na duchu, pomaga oswoić śmierć. W myśli, którą żegna się z Wenecją nie ma smutku i rozpacz, lecz ufność i nadzieja: „Trzeba przeżyć do końca darowany jej czas, tak jak przeżywa go to miasto – godziwie, razem z innymi. W staraniach i radości”³⁰.

Analiza elementów czasoprzestrzennych w opowieści *Vysokaâ voda veneciancev* pokazała, że są one ściśle związane z tematem śmierci. Wenecja jawi się w utworze Rubiny jako miasto skazane na zagładę, a oznaki postępującej ruiny wyraźnie zaznaczają się w jego pejzażu. Wenecką przestrzeń w dużym stopniu kształtuje symbolika tanatyczna, jednakże obraz ten pozbawiony jest rysów infernalnych, dominujących w europejskiej tradycji literackiej. Dla bohaterki miasto staje się azylem, w którym może zapomnieć o traumie związanej z chorobą i oswoić się z myślą o śmierci. O nieuniknionym zbliżaniu się do kresu istnienia, zarówno w wymiarze ogólnym (miasto), jak i indywidualnym, przypomina upływ czasu. Palimpsestowy charakter czasu pozwala odczuć jego ciągłość, pokazuje współistnienie teraźniejszości z przeszłością, uświadamiając nieuchronność przemijania.

Bibliografia

- Bachtin Michaił (1970), *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Czaja Dariusz (1992), *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, t. 46, z. 3–4(218–219), s. 58–65.
- Kaczmarek Jacek (2014), *Literackie zapisywanie przestrzeni w kontekście trwania miasta na przykładzie Dublina*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 5, s. 89–111.
- Kopaliński Władysław (2001), hasło: *Woda*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM, s. 480–484.
- Mrówka Kazimierz (2009), *Wenecja*, Kraków: Wydawnictwo Formicula.
- Rubina Dina (2004), *Vysokaâ voda veneciancev*, Moskwa: Eksmo, <https://nice-books.ru/books/proza/sovremennaja-proza/15168-dina-rubina-vysokaya-voda-veneciancev.html> [dostęp 12.03.2023].

²⁹ K. Mrówka, *Wenecja*, Kraków 2009, s. 125.

³⁰ D. Rubina, *Vysokaâ voda veneciancev*, s. 32: „Надо было дожить отпущенное ей время, как доживал этот город – щедро, на людях. В трудах и веселье”.

- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Schlögel Karl (2009), *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowski, Ł. Musiał, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Siemońska Olga (2021), *Motywy tanatyczne i audialne w opowieści Diny Rubiny „Vysokaâ voda veneciancev”*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 1 (173), s. 116–131.
- Yates Frances Amelia (1977), *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zaleski Marek (1996), *Formy pamięci*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Venice – a City Doomed to Destruction in Dina Rubina’s Short Story *Vysokaâ voda veneciancev*

Abstract

The article is devoted to the analysis of spatio-temporal elements in Dina Rubina’s story *Vysokaâ voda veneciancev* [The High Water of the Venetians]. They are closely related to the theme of death. Venice is shown in the work as a dying city, falling into decay. Signs of destruction are clearly visible in the city landscape, and the space of Venice is largely shaped by thanatic symbolism. However, in the image of this city we will not find infernal features so often found in the European literary tradition. Venice is not a ghostly city of death, but a refuge where the heroine can forget about the traumas of the disease and get used to the idea of finality. The passage of time also reminds us of the inevitable end of existence, both in the general and in the individual dimension. Time here has a palimpsest character, which allows us to feel its continuity, shows the coexistence of the present with the past, making us realize the inevitability of the passing.

Keywords: Venice, death, spatio-temporal elements, tanatic symbolism

Anna Naplocha

Biblioteka Uniwersytetu Zielonogórskiego

e-mail: a.naplocha@bu.uz.zgora.pl

ORCID: 0000-0003-1324-6125

Prowadzenie dziennika obserwacji jako forma pisania biografii zwierząt. Casus *Nakarmić wilki* Marii Nurowskiej

W związku z ideą naturokultury, wyrażającą się inkluzją świata natury do świata kultury z podkreśleniem roli zwierząt w życiu człowieka, następuje widoczny zwrot w próbach narracji na ich temat¹. Jak zauważa Magdalena Dąbrowska, „[p]owiązania między ludźmi a nieludźmi postrzegane są jako fundamentalne dla zrozumienia kultury i relacji społecznych, daleko wykraczających poza to, co tylko ludzkie”². Aby lepiej uchwycić podobieństwa i zależności związane z obecnością zwierząt w ludzkim świecie oraz wpływ obecności ludzi na świat zwierząt, w badaniach humanistycznych coraz częściej stosuje się optykę „wielogatunkowej etnografii”³, która jest widocznym znakiem posthumanistycznego zwrotu na gruncie etnografii⁴. W badaniach tych, wywodzących się z antropologii kulturowej, sku-

¹ Na zmianę narracji nakierowanej na zwierzęta zwraca uwagę Éric Baratay, który postuluje, że „zwierzę nie może być [...] białą plamą historii” [zob. É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014; É. Baratay, *Zwierzęta w okopach: zapomniane historie*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2017].

² M. Dąbrowska, *Etnografia i animal studies. Badanie międzygatunkowych powiązań*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2017, nr 1(26), s. 183.

³ E. Kirksey, *The multispecies salon*, Durham 2014; E. Kirksey, *Interspecies love*, w: *The politics of species*, red. A. Lanjouw, R. Corbey, Cambridge 2013, s. 164–177.

⁴ L. Hamilton, N. Taylor, *Ethnography after humanism. Power, politics and method in multi-species research*, London 2017.

pia się uwagę na relacjach nie tyle międzyludzkich, ile międzygatunkowych⁵. Dąbrowska doszukuje się w samej etymologii terminu „etnografia” bezpośrednich analogii mogących wskazywać na to, że ten dotyczy nie tylko zapisu na temat „wielości ludzi” (co widoczne jest głównie w antropologii kulturowej), lecz także obejmuje swoim zakresem „wielość istot innych niż ludzie”. W tym kontekście etnografia, a dokładniej jeden z członów tego pojęcia – *ethnos* zostaje zdefiniowana jako „wielość (ludzi lub bestii) powiązanych lub mieszkających razem. Towarzystwo, stado (gromada) czy rój (mrowie) jednostek o tej samej naturze lub rodzaju”⁶. Etnografia jest więc dziedziną zajmującą się „pisanem o wielości” (*graphia* – pisanie), w którego zakres wchodzi „wielości” ludzi oraz – co często bywa pomijane – „wielości” zwierząt.

Grupa, gromada, sfera są więc naturalnym obiektem zainteresowań poznawczych człowieka, w których widzi on namiastkę systemu społecznego. Na drodze wielogatunkowej etnografii dochodzi do zbliżenia człowieka ze zwierzęciem, a zwierzęcia z człowiekiem, co skutkuje szukaniem między sobą podobieństw, umożliwiających efektywniejszą interakcję, która może doprowadzić, co zresztą zauważyła już Donna Haraway, do zbliżenia międzygatunkowego pozwalającego mówić o zwierzętach towarzyszących⁷ i (s)towarzyszonych⁸. Pojęcia te są doskonałymi deskryptorami w świecie ludzko-zwierzęcych interakcji. Interesującym uzupełnieniem tych kategorii

⁵ Katarzyna Majbroda inspirując się sposobem myślenia asamblażu, wprowadza do humanistyki koncepcję etnografii transrelacyjnej: „Etnografia transrelacyjna jest propozycją poszerzenia zarówno antropologicznego imaginarium, jak i dyscyplinowej *praxis* tak, by podążając za ludźmi, obiektami materialnymi, środowiskowymi, technologicznymi, procesami, dyskursami, metaforami, afektami, doświadczeniami, kategoriami i narzędziami, uwaga badaczy i badaczek koncentrowała się nie tylko na fizycznej i konceptualnej wędrówce, lecz także na zależnościach badanych zjawisk, na stykach ich połączeń, które zachęcają do tego, by w procesie rozspływania odtwarzać logikę ich powstania” [K. Majbroda, *W stronę etnografii transrelacyjnej. Antropologia wobec antropocentryzmu, kryzysu klimatycznego i relacyjnie urządzonej rzeczywistości*, „Etnografia Polska” 2021, t. 65, z. 1–2, s. 18].

⁶ C.L. Grimm, J.H. Thayer, Ch.G. Wilke, *A greek-english lexicon of the New Testament*, New York 1887, s. 168. Por. M. Dąbrowska, *Etnografia i animal studies*, s. 183.

⁷ „Zwierzęta towarzyszące mają więc rodowód odsyłający do skrzyżowania ze sobą technonaukowej ekspertyzy i praktyki posiadania zwierząt ulubieńców. [...] zwierzęta towarzyszące to konie, psy, koty lub cała rzesza innych istot chętnych do tego, by ulec biouspołecznieniu jako pies pomocnik, członek rodziny” [D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 251].

⁸ „Gatunki (s)towarzyszone to kategoria szersza i bardziej różnorodna niż kategoria zwierząt towarzyszących, nie tylko dlatego, że trzeba do niej włączyć takie byty organiczne jak ryż, pszczoły, tulipany i flora bakteryjna jelit, które czynią ludzkie życie, czym jest (a my odgrywamy dla nich tę samą rolę)” [tamże].

jest kategoria stawania-się-zwierzęciem autorstwa Gillesa Deleuza i Felixa Guattariego. Jak wskazuje Marzena Kotyczka:

nie można zapominać o relacji zwierzęcia z człowiekiem będącej namiastką stada (*pack*), która powoduje „zakażenie” (*contagion*) [...]. „Zarażenie”, „zakażenie” to stawanie się zwierzęciem nie tylko w genealogicznej drodze filiacji. [...] swoista inwolucja, kiedy człowiek obcując ze zwierzęciem sam się nim staje⁹.

Skutki inwolucji są szczególnie widoczne w relacjach między ludźmi a ich pupilami będącymi przedstawicielami zwierząt towarzyszących. Człowiek dostosowuje swój tryb życia do zwierzęcia i traktuje go jako substytut związków z innymi ludźmi¹⁰. W kontekście refleksji Donny Haraway na temat tego, że „nie może istnieć jeden gatunek (s)towarzyszony, aby go utworzyć, konieczne są co najmniej dwa”¹¹, warto zastanowić się, jak wygląda w tym procesie kontakt człowieka z przedstawicielami gatunków (s)towarzyszonych, np. wilków? Deleuze i Guattari zauważają, że kategoria stawania-się-zwierzęciem, którą można traktować jako uzupełnienie i poszerzenie filozofii Haraway, obejmuje:

Zwierzęta domowe¹² [...], zwierzęta będące częścią mitu [...], wreszcie – zwierzęta dzikie, lecz nie tylko w sensie etologicznym, czyli żyjące w środowisku naturalnym bez nadzoru człowieka, ale dzikie poprzez stadny, autonomicznie hierarchiczny tryb życia, poprzez swoją wielość i nieustające stawanie się, które są podstawą do tworzenia demonicznych narracji¹³.

W tym kontekście wilki wpisują się zarówno w kategorię zwierząt dzikich w etologicznym sensie prowadzonego stadnego trybu życia, ale zaliczają

⁹ M. Kotyczka, *Po coś rozmawiać z psami? Wstęp do antropologii zwierząt*, „Studia Kulturowe” 2012, nr 3, s. 57–66. Por. G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia*, Mineapolis–London 2003.

¹⁰ Marzena Kotyczka stwierdza za Ericą Fudge, że „zwierzątko domowe tworzy odrębną klasę stworzeń, jest zarówno człowiekiem, jak i zwierzęciem, żyje z nami, ale nami nie jest, tak jakby nosi indywidualne imię, ale nie może zawołać nas po imieniu. Zwierzątko domowe stoją ponad granicami gatunkowymi” [M. Kotyczka, *Po coś rozmawiać z psami?*, s. 63; por. E. Fudge, *Puppy Love*, w: tejsze, *Animals*, London 2002, s. 28, 33].

¹¹ D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, s. 249.

¹² Na poziomie relacji człowiek – zwierzę domowe dochodzi do zjawiska edypalizacji zwierzęcia, które „sprowadza się do grania – odgrywania Edypa, odgrywania rodziny: „Istnieją zwierzęta edypalne, którymi «bawimy się w Edypa», bawimy się w rodzinę, mojego małego psa, mojego małego kota, a następnie inne zwierzęta, które w przeciwieństwie do nas wciągają nas w nieodparte stawanie się” [M. Kotyczka, *Po coś rozmawiać z psami?*, s. 58; zob. G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaux*, s. 233].

¹³ Tamże, s. 240–241.

się także do kategorii zwierząt będących częścią mitów¹⁴, w których stawanie się¹⁵ stad wilczych i ich skryty tryb życia prowadziły do powstania wielowiekowej negatywnej narracji na temat ich *quasi-demoniczności*, znajdującej swoje odzwierciedlenie w kategorii *bestia sacer*¹⁶. Zgodnie z tymi wyobrażeniami zwierzęta te podlegają społecznej ekskluzji. Podejmując na gruncie wielogatunkowej etnografii temat zwierząt, które wedle słów Henrego Bestona można traktować jako inne społeczności¹⁷, warto podkreślić zainteresowanie ich mnogością zarówno etnografię, jak i filozofię operującą kategorią stawania-się. Jak zauważa Magdalena Dąbrowska:

Historia zwierząt to także historia grup: stada, sfory, watahy i innych zbiorowości. Zbiorowości zwierząt otwierają pytanie nie tylko na temat relacji ze światem człowieka, ale także o więzi społeczne występujące wewnątrz grupy¹⁸.

Pisanie historii zwierząt można uznać – według teorii Deleuze i Guattari – za przykład stawania-się-zwierzęciem, gdyż „pismo jest stawaniem się, pisać to przenikać obce stawania się, które nie są stawaniem-się-pisarzem, lecz stawaniem-się-szczurem, owadem, wilkiem itd.”¹⁹. Proces ten jest więc bliski „zarażeniu się” wspólnotowością, mnogością innych istot.

W stawaniu-się-zwierzęciem zawsze mamy do czynienia ze sforą, bandą, populacją, zaludnieniem, pokrótcę: z wielością [...]. Może być oczywiście tak, że różne instancje, całkiem odmienne od siebie, będą inaczej ujmowały zwierzę: można

¹⁴ Por. klasyfikację Sean Kiplinga Robischa odnoszącą się do wizerunku wilka w literaturze i mitach [S.K. Robisch, *Wolves and the wolf myth in American literature*, Reno – Las Vegas 2009, s. 16–17].

¹⁵ „Co innego stawanie-się – ten proces różnicuje, nie opiera się na filiacji, ale relacji, nie odzwierciedla tego drzewo (genealogicznie), ale kłacze (*rhizome*)” [M. Kotyczka, *Po coś rozmawiać z psami?*, s. 59].

¹⁶ *Bestia sacer* – termin wprowadzony przez Robina Mackenziego w oparciu o figurę *Homo sacer* Agambena. Odwołuje się do postrzegania niektórych zwierząt jako tych „gorszych” w kategorii pod-gatunku, co konotuje z kolei podejście ekskluzjonistyczne [zob. R. Mackenzie, *How the Politics of Inclusion/Exclusion and the Neuroscience of Dehumanization/Rehumanization Can Contribute to Animal Activists' Strategies: Bestia Sacer II*, „Society & Animals” 2011, nr 19, s. 407–424].

¹⁷ „Nie są one ani naszymi braćmi, ani poddanyymi, to inne społeczności wraz z nami schwytane w sieć życia i czasu, współwzięniowie wspaniałości i mozołu ziemi” [H. Beston, *The Outermost House: A Year of life on the Great Beach of Cape Cod* [Dom na krawędzi], New York 2003, s. 25 – przeł. A.N.].

¹⁸ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych. Danuta Hryniewicz i polskie owczarki niniejsze*, „Kultura i Historia” 2017, nr 3, s. 192–193.

¹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Stawanie-się-intensywnym, stawanie-się-zwierzęciem, stawanie-się-niepostrzegalnym*, w: tychże, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia 2*, przeł. różni, Warszawa 2015, <http://machinamysli.org/tysiac-plateau-fragment/> [dostęp 16.05.2023].

otrzymać, zachować albo wydobyć ze zwierzęcia pewne cechy, rodzaje i gatunki, formy i funkcje itd. Społeczeństwo i państwo mają potrzebę klasyfikacji ludzi za pośrednictwem cech zwierzęcych; historia naturalna i nauka potrzebują cech, aby klasyfikować same zwierzęta²⁰.

Ponadto pisanie o zwierzętach dzikich, do których zalicza się wilk, może przysparzać kłopotów w tworzeniu nowej narracji, gdyż zazwyczaj przedstawia ona jego negatywny obraz.

Zwierzęta, które nie wchodzą w krąg ludzkiej aktywności często po prostu pomijane są milczeniem, gdyż nie są istotne. Jeśli już pojawiają się, to często przedstawiane są w sposób negatywny, gdyż zwiastują kłopoty [...]. Wiele zwierząt pojawia się w dokumentach tylko wtedy, gdy w brutalny i krwawy sposób tworzą wyłom w ludzkiej codzienności. Taki sposób reprezentacji zdaje się potwierdzać niemożność pokojowego współistnienia czy wzajemnego zrozumienia²¹.

Erica Fudge zauważa, że choć narracja może dotyczyć zwierzęcia, to nadal jest pisana z perspektywy człowieka i stanowi tym samym „kolejną wersję ludzkiej historii”²² przedstawionej z perspektywy antropocentrycznej i jest tym samym jedynie „humanizmem w przebraniu”²³. Taki pogląd podziela także Dorothee Brantz, konkludując:

Pisanie historii zwierząt wymaga negocjowania pomiędzy pragnieniem odkrywania historycznego życia zwierząt a faktem, że wszystkie istniejące relacje na temat tych żyć [sic!] stworzone są przez ludzi. [...] jest wysoce prawdopodobne, że materiały te nie reprezentują rzeczywistych zwierząt i ich perspektywy, a jedynie odzwierciedlają ludzki punkt widzenia²⁴.

Jednak pomimo stosowania takiej optyki w tworzeniu narracji o zwierzętach:

[h]istorie zwierząt oparte na ludzkiej reprezentacji wciąż mogą poszerzyć nasze rozumienie przeszłości, która włącza zwierzęta jako zwierzęta, a nie jedynie ludzkie narzędzia lub idee. Przez to może dać nam wgląd w życie, które inaczej pozostałoby niewidzialne²⁵.

²⁰ Tamże.

²¹ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*, s. 190–191.

²² Por. tamże, s. 190.

²³ E. Fudge, *What was it like to be a Cow? History and Animal Studies*, w: *The Oxford Handbook of Animal Studies*, red. L. Kalof, Oxford 2014, s. 258–278.

²⁴ D. Brantz, *Beastly Natures. Animals, Humans and the Study of History*, Charlottesville 2010, s. 5. Por. M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*, s. 190.

²⁵ E. Fudge, *What was it like to be a Cow?*, s. 264.

Jak w związku z tym napisać narrację na temat zwierzęcia z perspektywy innej niż antropocentryczna, skoro, jak zauważa Magdalena Dąbrowska:

[n]ie mamy bezpośredniego dostępu do zwierząt ani ich punktu widzenia. W przypadku pisania historii zwierząt pojawia się taki sam problem, jaki zauważyła teoria postkolonialna w przypadku podporządkowanych. Czy podporządkowany/zwierzę może mówić? Czy są w stanie opowiedzieć swoją wersję historii? Spivak pesymistycznie odpowiada, że jest to niemożliwe²⁶.

Prace nad tworzeniem narracji na temat zwierząt wymagają połączenia kompetencji historyka, literaturoznawcy i etologa, by w pełni spróbować oddać ich historię. Wskazówką na drodze opisywania historii zwierząt może okazać się teza Maheshu Rangarajana, który twierdzi, że „zwierzęta także tworzą swoje historie. Nie same z siebie, ale poprzez interakcje z ludźmi, z którymi dzielą środowisko”²⁷. W oparciu o tę wskazówkę interpretacyjną warto prześledzić, jak w zaprezentowaniu interakcji wilk – człowiek – środowisko została przedstawiona indywidualna historia grupy tych zwierząt w powieści *Nakarmić wilki*²⁸ Marii Nurowskiej.

Motyw wilków pojawia się w trzech powieściach Marii Nurowskiej, które można określić jako zaangażowaną w sprawy ekologiczne trylogię bieszczadzką: *Nakarmić wilki* (2010), *Requiem dla wilka*²⁹ (2011) i *Wariatka z Komańczy*³⁰ (2015), oraz fragmentarycznie w *Dziesięciu godzinach*³¹ (2017). Co prawda motyw ten występuje również we wcześniejszych utworach Nurowskiej, lecz pełni tam jedynie funkcję służebną i nie staje się samodzielnym tematem, jak w przypadku *Nakarmić wilki* i *Requiem dla wilka*. Jak wspomina pisarka, życie wilków nie było jej obce, gdyż ojciec, będący leśnikiem, wtałmniczał ją w świat natury³². Nurowska dodaje, że pomysł na pierwszą z powieści traktujących o wilkach – *Nakarmić wilki* – powstał, gdy była jeszcze dzieckiem. Jak stwierdza w jednym z wywiadów³³:

²⁶ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*. Por. G. Spivak, *Czy podporządkowani Inni mogą przemówić*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2020, nr 24–25, s. 169–239.

²⁷ M. Rangarajan, *Animals with Rich Histories: The Case of the Lions of Gir Forest, Gujarat, India*, „History and Theory” 2013, nr 4 (52), s. 127.

²⁸ M. Nurowska, *Nakarmić wilki*, Warszawa 2010. Wszystkie cytaty pochodzące z książki Nurowskiej *Nakarmić wilki* będą zapisywane za pomocą skrótu NW, rozdział, numer strony.

²⁹ M. Nurowska, *Requiem dla wilka*, Warszawa 2011.

³⁰ M. Nurowska, *Wariatka z Komańczy*, Warszawa 2015.

³¹ M. Nurowska, *Dziesięć godzin*, Warszawa 2017.

³² Zob. dedykację Marii Nurowskiej zamieszczoną w powieści *Nakarmić wilki*: „Pamięci mojego Ojca, leśnika, dzięki któremu w wielu miejscach w Polsce szumią lasy”.

³³ Zob. <https://www.znak.com.pl/ksiazka/nakarmic-wilki-maria-nurowska-16423> [dostęp 16.05.2023].

Książka ta „pisała się” w mojej głowie od chwili, kiedy jako czternastoletnia dziewczynka wysiadłam na stacji Karwica Mazurska w Puszczy Piskiej. Ojciec objął właśnie leśnictwo w Karwicy, miałam zostać odebrana z pociągu, ale nikt na mnie nie czekał. Nie wiedziałam, że do wioski jest dobrych kilka kilometrów. Było jesienne popołudnie i ledwie ruszyłam przed siebie, nie bardzo wiedząc, czy idę w dobrym kierunku, zapadł zmierzch. W pewnej chwili zobaczyłam przed sobą kilka ciemnych sylwetek przecinających drogę. Znieruchomiałam, ale trzeba było iść dalej. Do samego domu wydawało mi się, że po obu stronach drogi widzę ogniki wilczych oczu, że wilki mnie prowadzą³⁴.

W *Nakarmić wilki* przedstawione zostały losy Katarzyny Lewickiej, doktorantki SGGW, która przyjeżdża w Bieszczady, aby badać życie wilków, oraz jej przyjaciół, Olgierda i Kluneja. Między główną bohaterką a wilkami rozwija się tajemnicza więź. Katarzyna jest gotowa poświęcić nawet życie, aby ratować zagrożony gatunek. Swoje przemyślenia dotyczące pobytu na Harhajce oraz wilków zapisuje w tzw. dzienniku wieczornym. Natomiast w piśnianym z perspektywy etologicznej dzienniku terenowym gromadzi bardziej szczegółowe informacje o życiu konkretnej watahy, tj. stadzie basiora Czarnego, które można traktować jako *pars pro toto* całego gatunku³⁵. Obserwowane przez nią stado stanowi próbę reprezentacyjną bieszczadzkiej wilczej populacji. W zapiskach widoczne jest dążenie do stworzenia biografii konkretnej watahy, będącej w ujęciu Magdaleny Dąbrowskiej „innym rodzajem

³⁴ Tamże. Przedstawiona w powieści *Nakarmić wilki* scena, w której wilki nocą odprowadzają Katarzynę na Harhajkę, stanowi więc wątek autobiograficzny pisarki, której w dzieciństwie przydarzył się podobny przypadek [Zob. M. Nurowska, *Nakarmić wilki*, s. 33–34].

³⁵ W związku z tym, że napisanie powieści o wilkach wymaga nie tylko lekkiego pióra, lecz także wiedzy z zakresu ekologii gatunku, Nurowska – czego zresztą nie kryje w wywiadzie udzielonym na potrzeby marketingowe – skorzystała z pomocy trójki młodych, początkujących naukowców specjalizujących się w badaniu wilków. Jeden z badaczy, Łukasz Puchalski, przyjeżdża na zaproszenie Nurowskiej z Bieszczad do Zakopanego do siedziby ZAIKS-u i prowadzi dla niej konsultacje z etologii wilków. Ponadto na okładce książki *Nakarmić wilki* została zamieszczona informacja w charakterze podziękowania trzem osobom, których doradztwo w sprawie biologii wilków znacznie ułatwiło Nurowskiej pracę: Kasi Pleskocie, Łukaszowi Puchalskiemu, Jackowi Saganowi. Te osoby można więc uznać za pierwowzory trójki głównych bohaterów powieści *Nakarmić wilki*: Katarzyny Lewickiej (której pierwowzór stanowi badaczka o tym samym imieniu – Kasia Pleskota, mająca na szyi tatuaż z napisem: *Noli me tangere* – dosł. *Nie dotykaj mnie, nie zatrzymuj mnie*), Marcina zwanego Klunejem oraz Olgierda (którego pierwowzorem jest Łukasz prowadzący konsultacje z Nurowską w siedzibie ZAIKS-u). Zob. notkę zamieszczoną przez Nurowską na końcu powieści: „Dziękuję moim młodym przyjaciołom, badaczom wilczych zwyczajów: Kasi Pleskocie, Łukaszowi Puchalskiemu i Jackowi Saganowi. Bez ich pomocy ta książka byłaby uboższa o wiele szczegółów z życia bieszczadzkich lasów” [M. Nurowska, *Nakarmić wilki*]. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=zMmPaQ11Xw8> [dostęp 16.05.2023].

narracji na temat życia”³⁶. Kierując się wnioskami Toma Regana sformułowanymi w pracy *The Case for Animal Rights*³⁷, w której dowodzi on „istnienia świadomości i biografii zwierząt”³⁸, uważam, że warto rozważyć kwestię biografizmu w kontekście etnografii wielogatunkowej i zoonarracji, tym bardziej, że możliwość „zwrócenia uwagi na zwierzęce emocje oraz sposób poznawania świata czyni ze zwierząt potencjalnie bardzo interesujących bohaterów narracji”³⁹. Przedstawione w formie literackiej narracji losy wilczej rodziny, a także zawarte w powieści elementy etologii, stanowią przyczynek do głębszej refleksji nad problemem ochrony wilków, co pozwala odczytywać *Nakarmić wilki* w kontekście zookrytyki⁴⁰, która – jak zauważa Anna Barcz – „nie zajmuje się tylko przedstawianiem zwierząt, ale również prawami zwierząt. Ta odmienna od ekokrytyki geneza i trajektoria w sposób konieczny powoduje, że zookrytyka zbiega się z krytyką postkolonialną”⁴¹.

Wilk reprezentuje kategorię zwierząt podlegających społecznej ekskluzji i zaliczany jest do pod-zwierząt, a więc zwierząt podporządkowanych, które traktowane są w sposób podobny jak podporządkowani „Inni” zdefiniowani w ramach krytyki postkolonialnej. Stworzenie biografii wilczego stada na łamach omawianej powieści jest – idąc tropem ujęcia narracji postkolonialnej Spivak⁴² – próbą oddania głosu wilkom jako tym prześladowanym przez stulecia i uznawanym za szkodnika, wroga ludzi i innych zwierząt. Jak podkreśla Anna Barcz:

Narracje zwierzęce (zoonarracje) dotyczą tych tekstów kultury, w których funkcjonowanie pozaludzkie zwierząt czy jakiś sposób ich przejawiania się, ale przede wszystkim zwierzęce doświadczenie ma bezpośredni wpływ na rozumienie danego tekstu. Sam zaś tekst staje się nośnikiem poznawczej narracji o zwierzętach w wymiarze psychologicznym (zawierającym refleksję eto-

³⁶ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*, s. 189.

³⁷ T. Regan, *The Case for Animal Rights*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1983.

³⁸ C. J. Adams, *Post-mięsożerność* (tekst oryg. *Post-meateating*), przeł. M. Dąbrowska, A. Barcz, w: *Zwierzęta, gender i kultura*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, Lublin 2014, s. 55; Tenże, *Post-meateating, Animal encounters*, red. T. Tyler, M. Rossini, Leiden – Boston 2009, s. 47–72.

³⁹ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*, s. 192.

⁴⁰ Zookrytyka nie jest obiektem osobnych badań w teorii narracji, lecz stanowi metodologię służącą odkrywaniu „ciekawych, tematycznych ujęć” w danym tekście z perspektywy *animal studies* [zob. A. Barcz, *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6, s. 147].

⁴¹ Tamże. Por. G. Huggan, H. Tiffin, *Introduction*, w: tychże, *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, New York 2010, s. 17–18.

⁴² G. Spivak, *Czy podporządkowani Inni mogą przemówić*.

logiczną), historycznym i kulturowym – poszerzającym rozumienie historii i kultury o zwierzęce doświadczenie. Zwierzęta w tym ujęciu teoretycznym przynależą do kultury rozumianej za pomocą metafory ekosystemowej, która wraz z przyrodą i społeczeństwem tworzy współzależną całość⁴³.

Na istotną funkcję zwierzęcia w tekście zwraca również uwagę Erica Fudge, która proponuje, aby postrzegać zwierzęta jako aktorów zdarzeń⁴⁴, a nie jedynie w świetle hodowli lub produkcji, gdzie występują jako przedmioty. Zgodnie z tą ideą zwierzęta byłyby uznawane za pełnoprawnych uczestników i podmioty historii⁴⁵, co „pozwoliłoby zrozumieć, jak zmieniły środowisko i kulturę lub jakie emocjonalne i ekonomiczne relacje tworzyły z ludźmi”⁴⁶.

W kontekście badań nad historią zwierząt Jonathan Burt zauważa, że jest ona historią znikania⁴⁷. Stwierdzenie to „dotyczyło zarówno znikania gatunków i kurczącej się bioróżnorodności, jak i traktowania zwierząt jako symboli, przez co znajdowały się poza historią”⁴⁸. Pisanie biografii zwierząt, rozumianej jako narracja na temat ich życia, jest próbą utrwalenia tego procesu i stanowi przeciwieństwo znikania w ujęciu Burta. Taką funkcję pełni moim zdaniem w powieści Marii Nurowskiej dziennik obserwacji stada *Canis lupus*. Obejmuje on swoim zakresem maj i czerwiec, dwa najbardziej intensywne miesiące życia watahy, na które przypada okres odchowu szczeniąt. Dziennik terenowy przedstawia etapy rozwoju szczeniąt i zawiera informacje o funkcji pełnionej przez danego wilka w stadzie. Po dacie i adnotacji dotyczącej warunków pogodowych w dniu obserwacji⁴⁹ bohaterka zamieszcza opisy konkretnego zachowania wilków, ograniczające się niekiedy do równoważników zdań, częściej jednak przypominające mikroopowiadania:

⁴³ A. Barcz, *Wprowadzenie do zookrytyki*, s. 143.

⁴⁴ Por. teorię aktora-sieci Bruno Latoura. Linda Birke w artykule na temat pozytywnych aspektów i sprawiających trudność problemach w relacjach human-animal, w oparciu o badania etologiczne, podejmuje temat sprawczości zwierząt. Por. L. Birke, *Listening to voices. On the pleasures and problems of studying human-animal relationships*, w: *The rise of critical animal studies. From the margins to the centre*, red. N. Taylor, R. Tuine, New York 2014, s. 71–87.

⁴⁵ E. Fudge, *What was it like to be a Cow?*

⁴⁶ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*, s. 190.

⁴⁷ J. Burt, *The illumination of the animal kingdom: The role of light and electricity in animal representation*, „Society & Animals” 2001, nr 9(3), s. 203–228.

⁴⁸ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*, s. 195.

⁴⁹ „9 czerwca, czwartek. 11 dzień obserwacji. Dzień pochmurny, słaby wiatr” [NW, dziennik terenowy, s. 87, s. 116].

Z nory wybiega Junior i zasuwa wprost w kierunku parasola, zaczyna go tarosić jak kość. Łapie za rączkę, ciągnie, podgryza i uskakuje, ogon lata mu jak antenka. W pewnej chwili parasol się otwiera, Junior podkula ogon i z piśkiem ucieka, jednak po paru metrach się zatrzymuje, wyraźnie bada sytuację. Otwarty parasol z podziurawionym pokryciem leży na boku. Junior czołga się w jego stronę, potem jednym susem dopada i z pasją zaczyna rozrywać materiał. Zwierzyna upolowana! Chyba wynalazł sobie fajną zabawę. Dołącza do niego ten mniejszy, ale tylko przygląda się harcom brata [NW, dziennik terenowy, s. 102].

Dziennik wieczorny, w którym jego autorka podsumowuje każdy dzień obserwacji, stanowi uzupełnienie dziennika terenowego. Ponadto ma on charakter bardziej wspomnieniowy i zawiera mniej informacji na temat życia wilków:

Miałam szczęście chłopcy zaniepokoiли się moją dłuższą niż zazwyczaj nieobecnością i postanowili wyjść po mnie. Olgierd zwrócił mi uwagę, żeby następnym razem uprzedziła ich, jeśli będę miała zamiar dłużej zostać; jakoś nie pomyślałam o tym wcześniej. Pierwszy raz z tak bliskiej odległości słyszałam wycie wilków. Na początku tylko obserwowałam watahę, teraz miałam okazję ją usłyszeć. Gdy się najpierw widzi wilki, a dopiero potem je słyszy, robi to o wiele większe wrażenie i można zauważyć, jak dobrze poszczególne tony określają strukturę całej watahy. [...] Wilki momentalnie zareagowały na obecność innego zwierzęcia, a mnie jakby nie zauważały. Może to być o wiele bardziej skomplikowane, niż mi się wydaje. Olgierd sądzi, że to dość niestandardowe zachowanie [NW, dziennik wieczorny, s. 101–102].

Jedynie w dwóch przypadkach zapiski bohaterki ograniczają się wyłącznie do dziennika wieczornego⁵⁰. Jednak w związku z tym, że obie formy zawierają informacje dotyczące obserwowanych wilków, określam je wspólną nazwą „dziennik obserwacji wilków”. Stanowi on kronikę zachowań stada w poszczególnych porach dnia i jest skondensowanym źródłem informacji na temat życia rodzinnego wilków, nie należy go jednak traktować jako dziennika obserwacji *sensu stricto* będącego jedną z form monitoringu. Co prawda, w dzienniku opisano precyzyjnie m.in. okres rozwoju szczeniąt⁵¹ czy zachowań rodzinnych⁵², można go jednak zakwalifikować jedynie jako

⁵⁰ NW, s. 111, s. 123.

⁵¹ „Zabawy szczeniąt zaczynają przybierać inny charakter, Blanka coraz częściej zachęca je do ćwiczenia podchodów i skoków” [NW, dziennik terenowy, s. 104].

⁵² „Wadera wraca zza wzgórza, ma pysk ubrudzony krwią, już prawie nie kuleje [...] Wadera niewzruszona stoi i piorunuje go wzrokiem, na Juniorze robi to widoczne wzruszenie. Komputer wyłączony, szczeniak z żalem rusza w stronę nory, za nim podąża mniejszy brat, pochód zamyka Wadera” [NW, dziennik terenowy, s. 103].

quasi-monitoringową formę badania stanu liczebnego danej watahy. Jak zauważają autorzy przewodnika metodycznego do monitoringu wilka:

podstawowe metody obejmują całoroczne obserwacje wszelkich śladów obecności wilków (obserwacje osobników dorosłych i młodocianych, miejsc rozrodu, ofiar wilków, tropów, odchodów, a także słyszane wycie wilków) oraz jednoczesne tropienia wilków po ponowie na obszarze dobrze wyodrębnionych kompleksów leśnych⁵³.

Informacje ujęte w dzienniku obserwacji zawartym w powieści zbieżne są z wymaganymi w karcie monitoringowej, niekiedy jednak wykraczają poza zakres tradycyjnie rozumianego dziennika obserwacji⁵⁴. Monitoring zwierzyny przeprowadzany jest zazwyczaj całorocznie w oparciu o stwierdzone ślady bytowania, a także o zimowe, najczęściej jednodniowe liczenie zwierząt na danym terenie. Dane te wpisywane są do karty monitoringowej, która w przypadku obserwacji wilka i rysia w Polsce zawiera następujące rubryki do uzupełnienia: 1. data obserwacji; 2. dokładna lokalizacja: park narodowy, leśnictwo; 3. gatunek zwierzęcia; 4. liczba osobników w grupie, w tym dorosłych, młodych; 5. opis obserwacji, okoliczności, obecność odchodów, nor, wycie; 6. trop czy obserwacja, jaki trop, czy świeży; 7. wymiary tropu; 8. liczba dni po opadzie śniegu; 9. rozróżnienie watahy⁵⁵.

W powieści pojawiają się nieliczne wzmianki o zbieraniu przez bohaterkę próbek do badań, lecz nie ma w niej informacji na temat próby założenia pomocnej w lokalizacji i tropieniu wilków obroży telemetrycznej konkretnym przedstawicielom watahy, chociaż paradoksalnie praca doktorska bohaterki dotyczy tematu migracji wilków w Bieszczadach. Mimo iż w dzienniku obserwacji zawarte są niektóre informacje zamieszczane w typowej karcie monitoringowej pojawiają się w nim elementy, które sprawiają, że jest on w istocie quasi-dziennikiem. Należą do nich długie opisy będące czasem naiwną formą komentarzy na temat wilków⁵⁶, wpisy – komentarze dotyczące aktualnych

⁵³ W. Jędrzejewski, T. Borowik, S. Nowak, *Wilki*, w: *Monitoring gatunków zwierząt. Przewodnik metodyczny*, cz. 1, red. M. Makomaska-Juchiewicz, Warszawa 2010, s. 302.

⁵⁴ Por. Tamże, s. 310.

⁵⁵ Dane przedstawiono w oparciu o *Kartę monitoringową dot. wilka i rysia dla nadleśnictw i parków narodowych*. Zob. W. Jędrzejewskiego, T. Borowika, S. Nowak, *Wilki*, w: *Monitoring gatunków zwierząt*, s. 310.

⁵⁶ W dzienniku terenowym występują naiwne przemyślenia na temat wilków, które nie wpisują się w formułę dziennika/karty monitoringowej: „godz. 7.00. zajęcie stanowiska. Nie widzę parasola, który pozostawiłam zaczepiony na gałęzi trzy dni temu, nie ma go też pod drzewem. Brak tropów. Wilków w okolicy nory nie widać. Godz. 7.45. Zauważyłam swój parasol w miejscu, gdzie pierwszy raz spotkałam szczeniaki. Jak on się tam znalazł?” [NW, dziennik terenowy, s. 102].

wydarzeń na Harhajce, refleksje na temat Olgierda i Kluneja⁵⁷. To wszystko powoduje, że forma dziennika terenowego przeplata się z formą diariusza z życia jego autorki. Wraz z bohaterką towarzyszymy wilczkom od ich narodzin aż do momentu dorosłości, którego cezurą jest przejście na pokarm stały, w pełni mięsny⁵⁸. Dziennik rejestrujący fragment życia stada stanowi jego rodzinną kronikę i staje się literackim remedium na „historię znikania” zwierząt. Po pierwsze, w sposób literalny dokumentuje pewien etap z życia wilków, a więc zapobiega „zniknięciu” rozumianemu jako zapomnienie życia konkretnej watahy. Po drugie – zapobiega on ich „zniknięciu” rozumianemu jako wyginięcie z terenów Polski, gdyż kładzie podwaliny pod nowatorskie badania nad wilkami w naturze i stanowi tym samym ważny głos w sprawie ich ochrony gatunkowej.

W powieści wielokrotnie podkreśla się, że prowadzone przez Kasię badania nad żyjącymi na wolności w Bieszczadach drapieżnikami mają charakter pionierski („To przecież coś tak niezwykłego móc obserwować wilki żyjące na wolności. Nie słyszała, aby komukolwiek w Polsce się to udało. A zatem była pionierką!” [NW, 6, s. 125–126]). Wnioski, do których dochodzi doktorantka głównie w wyniku codziennych obserwacji watahy między 17 maja a 16 czerwca oraz na podstawie sporadycznych obserwacji w czasie całego pobytu na Harhajce, są odkrywcze, ponieważ nikt wcześniej (oczywiście w świecie fikcyjnych bohaterów) nie badał wilków na wolności w warunkach zbliżonych do tych, w jakich prowadziła je młoda badaczka, która prawie codziennie, przez miesiąc, siedziała przez kilka godzin na gałęzi na starym jaworze i z odległości 150 metrów monitorowała watahę [zob. NW, s. 203]. W związku z tym, że większość dotychczasowych wniosków bazowało na obserwacji wilków w niewoli, te wywiedzione z obserwacji ich zachowania w naturze mogły znacząco różnić się. Zaprezentowany w dzienniku sposób badań prowadzony przez doktorantkę i jej wnioski przypominają metody znanego badacza, będącego autorytetem w dziedzinie etologii wilków, Lucyana Davida Mecha, który w latach 1986–1998 żył wśród dzikiego stada wilków arktycznych na Ellesmere Island, na północno-zachodnich terytoriach Kanady⁵⁹. Prowadzone przez Mecha obserwacje doprowa-

⁵⁷ NW, dziennik wieczorny, s. 120.

⁵⁸ „Junior podkula ogon i przestaje jeść. Nie rozumiem tej reakcji, przecież mięso jest dobre” [NW, dziennik terenowy, s. 119].

⁵⁹ „Kilka osób zaobserwowało zachowania społeczne dzikich wilków wokół nor, Adolf Murie (1944) podał jedynie anegdotyczną relację na temat wilków, Kim Robert Ferries Clark (1971) w niepublikowanej pracy przedstawił jedynie ilościowe podsumowanie hierarchicznych relacji stada, a Gordon C. Haber (1977) opisał własną interpretację hierarchii społecznej stada, lecz badania te były niewystarczające. Zatem nikt jeszcze nie określił hierarchicznie relacji w stadzie

dziły do podważenia wcześniejszych tez, których sam był kiedyś orędownikiem. Wprawdzie wcześniej inni badacze, np. Adolf Murie, Kim Clark, Gordon Haber⁶⁰, próbowali obserwować wilki w naturze, jednak rezultaty ich badań nie były tak znaczące. Mech jako pierwszy zauważył różnicę między hierarchią stada i regułami, którymi rządzą się wilki żyjące w niewoli oraz na wolności:

W wilczych stadach w niewoli nieznane wilki tworzyły hierarchie oparte na dominacji, w których występowały zwierzęta alfa, beta, omega itd. W przypadku takich zbiorowisk te nazwy mówiące o pozycji ze względu na dominację były prawdopodobnie odpowiednie dla większości gatunków połączonych razem w niewoli. Jednak w naturze wilcza wataha nie jest takim zbiorowiskiem. Zazwyczaj jest to rodzina obejmująca parę rozrodczą i ich potomstwo z poprzednich 1–3 lat, a czasami dwie lub trzy takie rodziny. Czasami niepowiązany ze stadem wilk jest adoptowany lub krewny jednego z osobników pary rozrodczej jest włączony, lub martwy osobnik z pary rozrodczej jest zastępowany przez wilka z zewnątrz stada, a potomstwo płci przeciwnej od nowo przybyłego wilka może wtedy zastąpić swojego rodzica i stworzyć parę rozrodczą⁶¹.

Dawniej sądzono, że wilcze stado jest zebraną przypadkowo grupą osobników, które w szczególności zimą zbierają się, by móc wspólnie polować na większą zdobycz. Przekonanie to zweryfikowano, sprowadzając do jednej kolonii różne osobniki z zoo, co spowodowało, że zwierzęta zaczęły konkurować ze sobą i tym samym wytworzyły pewien rodzaj hierarchii opartej na dominacji. Zachowania te opisał Rudolph Schenkel w 1947 roku, a jego publikacja okazała się bestsellerem naukowym, gdyż od 1944 roku nikt nie napisał żadnej monografii na temat wilków. Mech we wcześniejszych pracach naukowych wielokrotnie powoływał się na wyniki przedstawione przez Schenkela⁶², lecz dopiero po przeprowadzeniu własnych obserwacji zdał sobie sprawę, że dotychczasowy stan badań nie był wystarczający dla opisu

dzikiego wilka. Również ja podjąłem się próby wyjaśnienia naturalnego porządku społecznego w stadzie wilków” [L.D. Mech, *Alpha status, dominance and division of labor in wolf packs*, „Canadian Journal of Zoology” 1999, nr 8(77), s. 1197 – przeł. A.N.].

⁶⁰ Tamże. Zob. A. Murie, *The wolves of Mount McKinley*, U.S. National Park Service Fauna Ser. No. 5, Washington 1944; K.R.F. Clark, *Food habits and behavior of the tundra wolf on central Baffin island*. Ph.D. thesis, University of Toronto, Toronto 1971 [Available from the National Library of Canada, Ottawa]; G. C. Haber, *Socio-ecological dynamics of wolves and prey in a subarctic ecosystem*. Ph.D. thesis, University of British Columbia, Vancouver 1977].

⁶¹ L.D. Mech, *Alpha status, dominance and division of labor in wolf packs*, s. 1196 [przeł. – A.N.].

⁶² Tamże, s. 1196. Por. R. R. Schenkel, *Ausdrucks – studien an wolfen* [Expression studies of wolves], trans. F. Harrington, „Behaviour” 1947, nr 1, s. 81–129.

relacji w wilczym stadzie. Głównym osiągnięciem Mecha było zanegowanie statusu wilka alfa⁶³. Teza ta znana jest też pod nazwą „negacja mitu wilka alfa”. Opierała się ona na podważeniu znanej wcześniej w świecie nauki teorii, że stado wilków rządzi się jedynie prawem agresji prowadzącym do bezwarunkowego przestrzegania zasad hierarchii, w którym brak jest miejsca na jakiegokolwiek przejawy emocji, takich jak troska, opiekuńczość, empatia. Na podstawie własnych obserwacji Mech doszedł do wniosku, że stado żyjące na wolności jest zbliżone swym układem do ludzkiej rodziny, w której dorosłe osobniki – para przewodnia – determinuje działania całej grupy. Samica opiekuje się młodymi, a główną rolą samca w trakcie odchovu wilczych szczeniąt jest dostarczanie pokarmu i zagwarantowanie bezpiecznych tras wędrówek⁶⁴.

Z sytuacją zbliżoną do zaobserwowanej przez Mecha mamy do czynienia w powieści Nurowskiej. Młoda badaczka wyposażona w wiedzę książkową na temat prawidłowości życia watahy (będącej *nota bene* powieleniem wzorca Schenkela) na drodze indywidualnych obserwacji życia bieszczadzkich drapieżników dochodzi do nowatorskich wniosków, a wyniki jej badań są sprzeczne ze stanem dotychczasowej wiedzy. Warto podkreślić, że choć bohaterka posługuje się nomenklaturą, z której wycofuje się coraz więcej badaczy⁶⁵ – a która była związana z tezami Schenkela – jej wnioski na temat życia obserwowanej watahy są zbliżone do tych poczynionych przez Mecha. Sposób kreacji bohaterki stanowi czytelne nawiązanie do realistycznej postaci Lucyana Davida Mecha. Badacz, przebywając na Ellesmere Island, miał okazję do licznych obserwacji wilków, które nie wykazywały lęku przed

⁶³ „Sposób, w jaki status alfa był postrzegany historycznie, można zaobserwować w badaniach, w których podjęto próbę rozróżnienia przyszłych samców alfa w miotach trzymanyh w niewoli. Na przykład postawiono hipotezę, że «reaktywność emocjonalna dominującego szczeniaka, potencjalnego zwierzęcia alfa, może być różna od jednostki podporządkowanej» i «cenne w wyborze cechy temperamentu lub emocji okazuje się reaktywność potencjalnych wilków alfa lub lidera i podwładnych» [L.D. Mech, *Alpha status, dominance, and division of labor in wolf packs*, s. 1197 – przeł. A.N.]. Zob. M. W. Fox, *Socio-ecological implications of individual differences in wolf litters: a developmental and evolutionary perspective*, „Behaviour” 1972, nr 3/4(41), s. 299.

⁶⁴ „Doszedłem do wniosku, że typowa wilcza wataha jest rodziną, w której dorośli rodzice kierują działaniami grupy w systemie podziału pracy, w którym samica dominuje przede wszystkim w takich działaniach, jak opieka nad dziećmi i obrona, a samiec podczas żerowania i zaopatrywania w żywność oraz podróży z nimi związanych” [L.D. Mech, *Alpha status, dominance, and division of labor in wolf packs*, s. 1196 – przeł. A.N.].

⁶⁵ „Coraz więcej naukowców-biologów odchodzi od stosowania terminu *para alpha*” [L.D. Mech, *Whatever Happened to the term of alpha wolf?*, „International Wolf” 2008, Vol. 18, No. 4, s. 4–5 – przeł. A.N.].

ludźmi⁶⁶. Został przez nie zaakceptowany i był w pełni tolerowany. Nurowska podobnie przedstawiła relacje Kasi z wilkami zamieszkującymi Małą oraz Dużą Kopę w Bieszczadach – bohaterka zostaje zaakceptowana przez obojętne, choć czujne wobec niej wilki, które pozwalają na to, aby znajdowała się w pobliżu ich nory:

Wilki momentalnie zareagowały na obecność innego zwierzęcia, a mnie jakby nie zauważały. [...] Olgierd sądzi, że to dość niestandardowe zachowanie. Być może brak wyraźnej reakcji wilków na mnie wynika z dobrej kondycji watahy [NW, s. 102–103].

Wygląda to na cichą znowę wilków – wilki udają, że mnie nie widzą [NW, s. 104].

Trwam na swoim siedzisku, niemal bojąc się oddychać. Nigdy jeszcze nie widziałam stada z tak niewielkiej odległości, nie potrzebuję nawet lornetki, mam teraz wilki jak na dłoni. Zdają się mnie nie zauważać, nie patrzą w moim kierunku. Czy to oznacza pełną akceptację, czy tylko wiatr mi sprzyja? Chyba jednak to pierwsze, muszę uważać, żeby ich nie spłoszyć [NW, s. 119–120].

Jeden z osobników – Sokrates – pojawia się w bliskiej odległości od miejsca czatowni badaczki:

Kiedy tutaj szłam około godziny 6.30, w lesie, po swojej lewej stronie, zauważyłam wilka, przemieszczał się w tym samym kierunku co ja. Mimo oswojenia z wilkami przestraszyłam się [...]. Szliśmy razem około minuty, potem znikł [NW, s. 108–109].

Na błocie pod drzewem znowu ślady dorosłego wilka, jakby sprawdzał, skąd przychodzi [NW, s. 108].

Sokrates! Zrozumiałam, że prawdopodobnie te wszystkie tropy obok mojej ścieżki i drzewa, poprzednie spotkania podczas podejść i powrotów – to był on. Ten wilk był zawsze najbliżej mnie [NW, s. 114].

Przedstawiona w utworze wataha wilków bytujących w rejonie Małej i Wielkiej Kopy składa się z sześciu dorosłych osobników oraz dwóch młodych szceniąt. Do pary alfa należy czarny basior oraz brązowa wadera⁶⁷, a pozostali członkowie stada posiadają ubarwienie typowe dla wilka szarego (*Canis*

⁶⁶ L.D. Mech, *Alpha status, dominance and division of labor in wolf packs*, s. 1197.

⁶⁷ Mech postuluje zamianę terminu *alpha male* na *male breeder* oraz *alpha female* na *female breeder*, co ma podkreślać nie rolę dominującą, lecz rolę opiekuńczą, jaką pełnią w stadzie samiec i samica „przewodnicy mający prawo do rozrodu” [zob. D.L. Mech, *Whatever Happened to the term of alpha wolf?*, s. 5–6].

lupus). Liczebność watahy powiększyła się o dwa młode szczenięta: czarnego oraz szarego wilczka, których ubarwienie stanowi wynik połączenia puli genowej rodziców. Choć w stadzie każdy osobnik pełni istotną funkcję, to na pierwszym planie uwidacznia się ta, jaką pełni para *alfa breeders* – Czarnego⁶⁸ i Wadery oraz Sokratesa i Blanki – piastunów szczeniąt, od których zależy bezpieczeństwo przyszłego pokolenia. W utrzymaniu jedności i spokoju w stadzie ważną rolę odgrywa podział obowiązków (*division of labor system*). W zależności od sumienności w wypełnianiu konkretnych obowiązków wzrasta status danego zwierzęcia w grupie rodzinnej.

Jak zauważa Dąbrowska, „dokładna rejestracja urodzonych zwierząt i zachowane księgi dają możliwość rekonstrukcji losów indywidualnych osobników, jak również całej zbiorowości”⁶⁹. Zamieszczone w powieści dziennik terenowy oraz wieczorny są formą rejestracji życia trzech pokoleń wilków i stanowią opis losów indywidualnych osobników w konkretnym miejscu i czasie, takich jak np. uwolnienie Wadery z wnyków [NW, s. 74] czy śmierć Sokratesa we wnykach [NW, s. 180–181]. Dziennik obserwacji danego stada wilków można porównać do tworzenia pewnej formy księgi stadnej, w której każdy osobnik podlega zindywidualizowaniu, ma wyznaczoną linię genealogiczną wskazującą na jego pochodzenie, a także posiada imię i cechy szczególne. Opisywane przez bohaterkę wilki także wywodzą się z danej linii genealogicznej (bieszczadzka populacja wilka, wataha Czarnego) oraz posiadają konkretne imię (np. Czarny, Blanka, Sokrates) i cechy szczególne (np. odgryziona końcówka ucha u Sokratesa, jaśniejsza sierść u Blanki). Dąbrowska twierdzi również, że „[k]sięgi stadne koni pełnej krwi czy rodowody psów rasowych zawierają genealogie sięgające wielu pokoleń

⁶⁸ Według najnowszych badań opublikowanych przez Sabinę Nowak i Roberta Mysłajka, czarne ubarwienie wilków w Polsce nie występuje: „Wilki zamieszkujące Polskę mają najczęściej umaszczenie płowo-beżowe, z brązowo-czarnym grzbietem i mocno rudym tyłem uszu i głowy. Zdarzają się osobniki jaśniej ubarwione lub ciemniejsze (zawsze jednak tył głowy i uszu jest rudy), natomiast wilki jednolicie czarne lub białe w Polsce nie występują. Młode, niespełna roczne osobniki są ciemniejsze od dorosłych” [S. Nowak, R. Mysłajek, *Wygląd zewnętrzny i zmysły*, w: tychże, *Poradnik ochrony zwierząt hodowlanych przed wilkami*, Twardorzeczka 2016, s. 8]. Czarne ubarwienie jest charakterystyczne dla wilków Ameryki Północnej z terenów Parku Narodowego Yellowstone [zob. T. Anderson, B. von Holdt, S. Candille, i inni, *Molecular and Evolutionary History of Melanism in North American Gray Wolves*, „Science” 2009, nr 323(5919), s. 1339–1343]. Wśród hipotez traktujących o tym dlaczego niektóre wilki są czarne, pojawiła się taka, że czarny kolor sierści u wilka jest rezultatem mutacji genu CBD103 (*mutation melanistic K locus*) odpowiadającego za mutację wilków z psami rdzennych Amerykanów. Jednak najnowsze badania naukowe poświadczają, że czarny kolor okrywy włosowej jest wynikiem naturalnej kombinacji wilczych alleli bez udziału genomu psiego.

⁶⁹ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*, s. 193.

wstecz. Stanowią one doskonały punkt wyjścia do rekonstruowania przeszłości zwierząt”⁷⁰. W związku z zaproponowanym indywidualnym podejściem do danych osobników możliwe jest przedstawienie każdego wilka jako indywiduum z wyraźnym podkreśleniem jego cech, co pozwala na stworzenie w powieści jego pozytywnego wizerunku poprzez ukazanie uczuć zwierzęcia. Taki zapis w dzienniku obserwacji wilków tożsamy jest więc z założeniami etnografii, która walczy „z kulturowymi reprezentacjami, oferując bardziej złożone «wizerunki zwierząt»”⁷¹.

Dziennik obserwacji, czy to w formie dziennika terenowego czy wieczornego, jest więc próbą przekładu języka rozumianego jako system znaków, jakim posługują się zwierzęta stadne, na język ludzi. Swoistym kodem językowym dla zwierząt jest mowa ciała⁷², sygnały głosowe i zapachowe. Ta nieprzystawalność znaków ludzkiej i zwierzęcej komunikacji wynika z nieprzystawalności kodów charakterystycznych dla dwóch odmiennych gatunków. O tym, jak ważna jest zgodność kodów, pisze Honorata Korpikiewicz, która zjawisko ich nieprzystawalności, w którym np. ludzie chcą nauczyć zwierzęta ludzkiej mowy, nazywa błędem metodologicznym w biokomunikacji⁷³. Jak zauważa Haraway:

Wszystkie historie zawierają tropy czy też figury retoryczne niezbędne do tego, by w ogóle cokolwiek powiedzieć. Trop (gr. *tropos*) odznacza odchylenie lub skręt. Język jako taki nie robi nic innego, jak tylko odchyli się od właściwego kursu i skręca, nie ma znaczenia bezpośredniego; tylko dogmatycy myślą, że możemy żyć w świecie komunikacji pozbawionej tropów⁷⁴.

⁷⁰ M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych*, s. 190. Por. refleksję Haraway na temat psich rodowodów, D. Haraway, *Companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*, Chicago 2003.

⁷¹ M. Dąbrowska, *Etnografia i animal studies*, s. 184.

⁷² „[...] zwierzęta mówią ciałem” [M. Dąbrowska, *Etnografia i animal studies*, s. 184].

⁷³ „Ich wartość jednakże przekreśla błąd metodologiczny leżący u podstaw tych doświadczeń: człowiek próbuje nauczyć istotę innego gatunku języka ludzi, tworzącego się przez setki tysięcy lat ewolucji – predyspozycji do artykułowania dźwięków i nadawania im znaczeń” [H. Korpikiewicz, *Etyka wobec zwierząt. Teoria 'versus' praktyka*, „Edukacja Etyczna” 2017, nr 14, s. 28]. Jako alternatywę służącą nieantropologicznemu odczytywaniu znaków i mowy ciała, Kenneth Shapiro proponuje zastosowanie kinetycznej empatii, metody opartej na założeniu, że „doświadczenia cielesne stanowią płaszczyznę wspólną dla ludzi i zwierząt, przez co umożliwiają wzajemne kontakty, komunikację i zrozumienie” [K. Shapiro, *Understanding dogs through kinesthetic empathy, social construction, and history*, „Anthrozoos” 1990, nr 3, s. 184–195; zob. też M. Dąbrowska, *Etnografia i animal studies*, s. 193].

⁷⁴ D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, s. 255.

Dlatego warto niczym tropiciel podążyć dosłownie śladem wilków, aby w pewnym sensie po ścieżce biologicznej dojść do śladów ich obecności zostawionych w teksturze literackiej, ale też odwrotnie: tropami uwiecznionymi w teksturze literackiej dojść do poznania wilków na drodze biologicznej. Czymże jednak jest w takim razie trop, a czym ślad? Michał Książek w reportażu o Jakucku pisze, że „śladami myśliwi nazywają oznaki działalności zwierzęcia czy człowieka, tropami zaś same odbicia stóp, łap i kopyt”⁷⁵. Ów trop pozostawiony przez zwierzęta przywodzi na myśl pojęcie tropu znanego z badań literaturoznawczych⁷⁶. Jak zauważa Ryszard Nycz:

Mówiąc najprościej, trop-ślad jest świadectwem istnienia; świadectwem tyleż bezspornym (bo „bezpośrednio” wywołanym przez przedmiot), co „ślepy” czy niezrozumiałym (bo ani nie jest do niego podobny, ani nie pozwala go pojąć – jako pozbawiony jakiegokolwiek semantycznej zawartości); trop retoryczny zaś albo obdarza sensem coś, co nie istnieje (lub tego sensu jest pozbawione), albo przekształca znaczenie czegoś już istniejącego i znaczącego. Współzależność obu zakresów pojęciowych tej kategorii dobrze – wedle mego przekonania – zdaje sprawę z mechanizmu konstytuowania się typowego tekstu modernistycznego jako artystycznego świadectwa istnienia [...] troskliwie pielęgnującego kolejne trof[ph]jea – przywiezione z „wypraw w pozaludzkie” tropy rzeczywistości⁷⁷.

Na podobnych konotacjach z pogranicza natury i literatury opiera się próba zdefiniowania śladu zwierzęcia przez Emmanuela Levinasa:

Ślad nie jest więc zwykłym znakiem, ale pełni funkcję znaku. Może posłużyć za znak. Detektyw bada jako znaki wszystko to, co na miejscu zbrodni wskazuje na działanie zbrodniarza [...]. Myśliwy idzie tropem zwierzyny, który ujawnia poczynania i chód tropionego zwierzęcia⁷⁸.

Odczytywanie znaków pozostawionych przez zwierzęta wymaga umiejętności tropienia, czyli podążania za śladem i interpretowania go jako systemu

⁷⁵ M. Książek, *Jakuck*, Wołowiec 2013, s. 58. Zob. również: D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wiczorkowska, K. Jaglarz, *Wilki i ludzie. Wprowadzenie (na trzy głosy)*, w: *Małe kompendium wilkologii*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wiczorkowska, K. Jaglarz, Katowice 2014, s. 23.

⁷⁶ Por. „Ruska tropa łączy w sobie wilcze ślady z metaforą – trop z tropem. Lub inaczej, osobliwości drogi życiowej ze stylem pisania” [M. Wilk, *Wilczy notes*, Warszawa 2007, s. 209].

⁷⁷ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 10–11.

⁷⁸ E. Levinas, *Ślad innego*, w: tegoż, *Filozofia dialogu*, wybór, oprac. i przeł. B. Baran, Kraków 1991, s. 226–227.

niewerbalnych znaków. Pisząc dziennik obserwacji, bohaterka musi odczytać emocje wynikające z mowy ciała wilków, a także intencje towarzyszące pozostawianym przez nie śladom. Takie zabiegi interpretacyjne poczynione na wilczym tropie noszą w sobie znamiona stawania-się-zwierzęciem, kiedy to za pośrednictwem pisma bohaterka „przenika obce stawania-się”, dążąc do lepszego poznania egzystencji wilków, a także pośrednio, do lepszego poznania samej siebie i swojego człowieczeństwa poprzez konfrontację z innym bytem: „Jeśli pisarz jest czarownikiem, to dlatego, że pismo jest stawaniem się, pisać to przenikać obce stawania się, które nie są stawaniem-się-pisarzem, lecz stawaniem-się-szczurem, owadem, wilkiem itd.”⁷⁹.

Zafascynowanie grupą, stadem ma konotacje z badaniami z zakresu etnografii wielogatunkowej. Na związek między pisaniem/czytaniem jako wyrazem podążania za tropem wskazuje Beata Mytych:

Przez „ślad” Levinasa, Tischnera czy Derridy prześwituje jego źródłowe (myśliwskie) znaczenie związane z gestem tropienia, śledzenia umykającej, więc tu i teraz nieobecnej, zwierzyny. Kategoria śladu otwiera się także na pewien projekt semiologiczny, będący próbą czytania zatartych śladów błędzenia po ich labiryncie. Aby związać pisanie/czytanie i tropienie, trzeba będzie pójść ścieżką antropologii kultury Carla Ginzburga i postawić wraz z nim pytania o źródła paradygmatu oznaki⁸⁰.

Podążanie za tropem „umykającej” zwierzyny znikającej przed człowiekiem czy pochylenie się nad tropami wilka pozostawionymi pod drzewem – które to przykłady scen zostały utrwalone w dzienniku obserwacji⁸¹ – przywodzi na myśl ulotność spotkań z danym zwierzęciem i może nasuwać pytanie, czy historia zwierząt nie jest rzeczywiście historią znikania.

W powieści Nurowskiej wilki zostają przedstawione jako podmioty, a nawet czynne aktanty, które nie tylko pozwalają się obserwować, ale same obserwują bohaterkę, będąc tym samym partnerami w pełni uczestniczącymi w międzygatunkowym spotkaniu. Prowadzony przez bohaterkę dziennik obserwacji stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób zbliżyć się do zwierząt i podążać ich tropami. Akt ten nie musi być spektakularny. Zdaniem

⁷⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Stawanie-się-intensywnym, stawanie-się-zwierzęciem, stawanie-się-niepostrzeżalnym*, <http://machinamysli.org/tysiac-plateau-fragment/> [dostęp 16.05.2023].

⁸⁰ B. Mytych-Forajter, *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze XIX wieku*, Katowice 2004, s. 9.

⁸¹ Por. scenę w której Olgierd mówi, że tylko raz w swoim życiu widział wilki, które przemknęły jak cienie: „Olgierd już od siedmiu lat badał życie i zwyczaje tych zwierząt, czasami nawet mignęły mu z daleka, ale to nie to samo co bliskie spotkanie” [NW, s. 28] czy Kasię badającą tropy zostawiane pod drzewem jako jedyne ślady „widzialności” wilka [NW, s. 114].

Marzeny Kotyczki, nawiązującej do stwierdzenia Derridy: „jestem [zwierzęciem – dop. A.N.] o tyle o ile podążam za zwierzęciem”⁸², nie należy po prostu oddalać się zbyt od zwierząt, co jest już wystarczającą formą zachowania bliskości i niepogłębiania dystansu międzygatunkowego⁸³. W *Nakarmić wilki* skrócenia owego dystansu dokonuje się przez utrwalenie ulotnych historii z życia watahy Czarnego. Można to uznać za gest mający na celu zatrzymanie procesu historii „znikania”⁸⁴ wilków. W powieściowym dzienniku, będącym efektem fuzji perspektywy literackiej i biologicznej, zmierzając ku lepszemu zdefiniowaniu roli wilka w naturokulturze odchodzi się od traktowania go jako symbolu (i przez to pozostawiania poza historią), lecz włącza się go w nurt badań składających się na tzw. trzecią kulturę⁸⁵. W ten sposób podkreślone zostaje pozytywne, inkluzyjne podejście do wilka polegające na jego upodmiotowieniu i traktowaniu jako wartość samą w sobie⁸⁶.

⁸² „Jestem o tyle, o ile podążam za zwierzęciem” [Por. J. Derrida, *The Animal that Therefore I am (More to Follow)*, przeł. D. Willis, „Critical Inquiry” 2003, nr 28 (2), s. 397].

⁸³ M. Kotyczka, *Po cóż rozmawiać z psami?*, s. 65.

⁸⁴ J. Burt, *The illumination of the animal kingdom*.

⁸⁵ „Podstawy reprezentantów tych kultur (kultury intelektualistów o literackiej proweniencji i kulturę przyrodznawców), między którymi istnieje rozłam [zob. Ch. Snow, *Dwie kultury*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999, s. 8 – przyp. A.N.] są tak różne, że nie potrafią oni znaleźć porozumienia ani na poziomie intelektualnym, ani emocjonalnym. Natomiast obecnie humanistyka i nauki ścisłe zaczynają tworzyć jeden wspólny nurt – trzecią kulturę. Jej przedstawiciele łączą w swoim dorobku syntetycznie różne dyscypliny wiedzy w zależności od bieżących potrzeb [...], uważają, że pomysły należy weryfikować w zgodności z empirycznymi faktami, a wszystko, czym zajmuje się humanistyka (sztuka, filozofia, literatura, polityka, historia, nauki społeczne), powinno być analizowane z uwzględnieniem dorobku nauk ścisłych i przyrodniczych” [J. Tymieniecka-Suchanek, *Wprowadzenie*, w: tejsze, *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*, Katowice 2013, s. 10–11].

⁸⁶ Utworami literackimi przedstawiającymi złożone relacje ludzi z wilkami są dwie zbliżone do siebie tematycznie autobiograficzne książki: *Wilki* Adama Wajraka [A. Wajrak, *Wilki*, Warszawa 2015] oraz *Wilk zwany Romeo* Nicka Jansa [N. Jans, *Wilk zwany Romeo [A Wolf called Romeo]*, przeł. A. Pluszka, Warszawa 2016]. W pracy Wajraka i Jansa widoczna jest ewolucja myśli ekologicznej, w której odchodzi się od traktowania wilka jako przedstawiciela kategorii *bestia sacer*, dokonując jego naturokulturowej inkluzyj. Pierwszy utwór – *Wilki* – dotyczy owej zmiany na gruncie europejskim (Polska), natomiast drugi – *Wilk zwany Romeo* Jansa – na gruncie amerykańskim (Kanada), co wskazuje na powszechność i uniwersalność zmian zachodzących w sposobie postrzegania tego drapieżnika przez ludzi. Por. reportaż Anny Maziuk na temat rodzinnych relacji panujących w wilczym stadzie: A. Maziuk, *Instynkt. O wilku w polskich lasach*, Wołowiec 2021.

Bibliografia

- Adams Carol J. (2014), *Post-mięsożerność* (tekst oryg. *Post-meateating*), przeł. M. Dąbrowska, A. Barcz, w: *Zwierzęta, gender i kultura*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, Lublin: E-naukowiec, s. 47–68.
- Anderson Tovi M., Holdt Brigdett von, Candille Sophie i in. (2009), *Molecular and Evolutionary History of Melanism in North American Gray Wolves*, „*Science*”, nr 323(5919), s. 1339–1343.
- Baratay Eric (2014), *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku.
- Baratay Eric (2017), *Zwierzęta w okopach: zapomniane historie*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku.
- Barcz Anna (2015), *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „*Białostockie Studia Literaturoznawcze*”, nr 6, s. 143–159.
- Berger John (1999), *Po cóż patrzeć na zwierzęta*, w: J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa: Fundacja „Aletheia”, s. 5–39.
- Beston Henry (2003), *The Outermost House: A Year of life on the Great Beach of Cape Cod [Dom na krawędzi]*, New York: Henry Holt and Company.
- Birke Lynda (2014), *Listening to voices. On the pleasures and problems of studying human-animal relationships*, w: *The rise of critical animal studies. From the margins to the centre*, red. N. Taylor, R. Tuine, New York: Routledge, s. 71–87.
- Brantz Dorothee (2010), *Beastly Natures. Animals, Humans and the Study of History*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- Burt Jonathan (2001), *The illumination of the animal kingdom: The role of light and electricity in animal representation*, „*Society & Animals*”, nr 9(3), s. 203–228.
- Clark Kim R. F. (1971), *Food habits and behavior of the tundra wolf on central Baffin island*. Ph.D. thesis, Toronto: University of Toronto [Available from the National Library of Canada, Ottawa].
- Dąbrowska Magdalena (2017), *Biografie gatunków stowarzyszonych. Danuta Hryniewicz i polskie owczarki nizinne*, „*Kultura i Historia*”, nr 3, s. 187–202.
- Dąbrowska Magdalena (2017), *Etnografia i animal studies. Badanie międzygatunkowych powiązań*, „*Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*”, nr 1(26), s. 183.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix (2003), *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia*, Mineapolis – London: Continuum.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix (2015), *Stawanie-się-intensywnym, stawanie-się-zwierzęciem, stawanie-się-niepostrzegalnym*, w: G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia 2*, przeł. różni, Warszawa: Bęc Zmiana, <http://machinamysli.org/tysiac-plateau-fragment/> [dostęp 16.05.2023].
- Derrida Jacques (2003), *The Animal that Therefore I am (More to Follow)*, przeł. D. Willis, „*Critical Inquiry*”, nr 28 (2), s. 369–418.
- Dubisz Stanisław [red.] (2003), hasło „*silva rerum*” (dosł. *las rzeczy*), w: *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa: PWN, s. 1209.
- Fox Michael W. (1972), *Socio-ecological implications of individual differences in wolf litters: a developmental and evolutionary perspective*, „*Behaviour*”, nr 3/4 (41), s. 298–313.

- Fudge Erica (2002), *Animals*, London: Reaktion Books.
- Fudge Erica (2014), *What was it like to be a Cow? History and Animal Studies*, w: *The Oxford Handbook of Animal Studies*, red. L. Kalof, Oxford: Oxford University Press, s. 258–278.
- Grimm Carl L., Thayer Joseph H., Wilke Christian P. [red.] (1887), hasło „Ethnos”, w: *A greek-english lexicon of the New Testament*, New York: American Theological Library Association, s. 168.
- Haber Gordon C. (1977), *Socio-ecological dynamics of wolves and prey in a subarctic ecosystem*. Ph.D. thesis, Vancouver: University of British Columbia.
- Hamilton Lindsay, Taylor Nik (2017), *Ethnography after humanism. Power, politics and method in multi-species research*, London: Imprint: Palgrave Macmillan.
- Haraway Donna (2003), *Companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway Donna (2012), *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 241–260.
- Huggan Graham, Tiffin Helen (2010), *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, New York: Routledge.
- Jans Nick (2016), *Wilk zwany Romeo [A Wolf called Romeo]*, przeł. A. Pluszka, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Jędrzejewski Włodzimierz, Borowik Tadeusz, Nowak Sabina (2010), *Wilk*, w: *Monitoring gatunków zwierząt. Przewodnik metodyczny*, cz. 1, red. M. Makomaska-Juchiewicz, Biblioteka Monitoringu Środowiska, Warszawa: Główny Inspektorat Ochrony Środowiska, s. 297–318.
- Kirksey Eben (2013), *Interspecies love*, w: *The politics of species*, red. A. Lanjouw, R. Corbey, Cambridge: Cambridge University Press, s. 164–177.
- Kirksey Eben (2014), *The multispecies salon*, Durham: Duke University Press.
- Korpikiewicz Honorata (2017), *Etyka wobec zwierząt. Teoria versus praktyka*, „Edukacja Etyczna”, nr 14, s. 27–41.
- Kotyczka Marzena (2012), *Po cóż rozmawiać z psami? Wstęp do antropologii zwierząt*, „Studia Kulturowe”, nr 3, s. 57–66.
- Książek Michał (2013), *Jakuck*, Wołowiec: Czarne.
- Levinas Emmanuel (1991), *Ślad innego*, w: *Filozofia dialogu*, wybór, oprac. i przeł. B. Baran, Kraków: Znak, s. 226–227.
- Mackenzie Robin (2011), *How the Politics of Inclusion/Exclusion and the Neuroscience of Dehumanization/Rehumanization Can Contribute to Animal Activists' Strategies: Bestia Sacer II*, „Society & Animals”, nr 19, s. 407–424.
- Majbroda Katarzyna (2021), *W stronę etnografii transrelacyjnej. Antropologia wobec antropocentryzmu, kryzysu klimatycznego i relacyjnie urządzonej rzeczywistości*, „Etnografia Polska”, t. LXV, z. 1–2, s. 5–26.
- Maziuk Anna (2021), *Instynkt. O wilku w polskich lasach*, Wołowiec: Czarne.
- Mech Lucyan David (1999), *Alpha status, dominance and division of labor in wolf packs*, „Canadian Journal of Zoology”, nr 8(77), s. 1196–1203.

- Mech Lucyjan David (2008), *Whatever Happened to the Therm alpha wolf?*, „International Wolf”, Vol. 18, No. 4, s. 4–8.
- Murie Adolph (1944), *The wolves of Mount McKinley*, U.S. National Park Service Fauna Ser. No. 5, Washington.
- Mytych-Forajter Beata (2004), *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze XIX wieku*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Nawarecki Aleksander (1993), *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice: Śląsk.
- Nawarecki Aleksander (2000), *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 9–29.
- Nawarecki Aleksander (2001), *Wstęp*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 7–16.
- Nawarecki Aleksander (2003), *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Nowak Sabina, Mysłajek Robert (2016), *Poradnik ochrony zwierząt hodowlanych przed wilkami*, Twardorzeczka: Stowarzyszenie dla Natury WILK.
- Nurowska Maria (2010), *Nakarmić wilki*, Warszawa: W.A.B.
- Nurowska Maria (2010), *Maria Nurowska opowiada o swojej najnowszej książce „Nakarmić wilki”*, <https://www.youtube.com/watch?v=zMmPaQ11Xw8> [dostęp 16.05.2023].
- Nurowska Maria (2011), *Requiem dla wilka*, Warszawa: W.A.B.
- Nurowska Maria (2015), *Wariatka z Komańczy*, Warszawa: Prószyński Media.
- Nurowska Maria (2017), *Dziesięć godzin*, Warszawa: Prószyński i Media.
- Nycz Ryszard (2001), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Universitas.
- Rangarajan Mahesh (2013), *Animals with Rich Histories: The Case of the Lions of Gir Forest, Gujarat, India*, „History and Theory”, nr 4 (52), s. 109–127.
- Regan Tom (1983), *The Case for Animal Rights*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Robisch Sean Kipling (2009), *Wolves and the wolf myth in American literature*, Reno – Las Vegas: University of Nevada Press.
- Schenkel Rudolf R. (1947), *Ausdrucks – studien an wolfen* [Expression studies of wolves], przeł. z niemieckiego F. Harrington, „Behaviour”, nr 1, s. 81–129.
- Shapiro Kenneth (1990), *Understanding dogs through kinesthetic empathy, social construction, and history*, „Anthrozoos”, nr 3, s. 184–195.
- Sławiński Janusz [red.] (1998), hasło „*silva rerum*”, w: *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, s. 509.
- Snow Charles Percy (1999), *Dwie kultury*, przeł. T. Baszniak, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Spivak Gayatri (2020), *Czy podporządkowani Inni mogą przemówić*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna”, nr 24–25, s. 169–239.

- Szybowicz Eliza (2012), *Maria Nurowska. Najpopularniejsza na świecie polska pisarka jest królową łatwych pocieszeń*, „Książki”, nr 3, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,16748558,Maria_Nurowska_Najpopularniejsza_na_swiecie_polska.html [dostęp 16.05.2023].
- Tymieniecka-Suchanek Justyna (2013), *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wajrak Adam (2015), *Wilki*, Warszawa: Agora.
- Węzowicz-Ziółkowska Dobrosława, Wieczorkowska Emilia, Jaglarz Kalina [red.] (2014), *Małe kompendium wilkologii*, Katowice: Grupakulturalna.pl.
- Wilk Mariusz (2007), *Wilczy Notes*, Warszawa: Oficyna Literacka Noir sur Blanc.
- Żórawska-Janik Natalia (2019), *Kobieta–historia–romans. O prozie Marii Nurowskiej, w: Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 3, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 279–299.

Writing an Observation Journal as a Form of Writing Animal Biographies: the Case of *Nakarmić wilki* by Maria Nurowska

Abstract

This article draws from what lies at the confluence of multispecies ethnography and zoonarration. It concerns the biomonitoring research, which includes an animal observation journal analyzed here as a form of animal biographies. Maria Nurowska's novel *Nakarmić wilki* [Feeding the Wolves] is presented within the framework of nature-culture, as well as the “third culture,” and a wolf observation journal is presented as an animal life narrative. According to the author of the article, another way of reading the novel is from the zoocritical perspective as it presents the life of a wolf family presented and also contains the elements of ethology, which, in turn, contributes to a deeper reflection on the topic of wolf protection. The wolf is no longer treated as a symbol (and thus left out of history), but is empowered by inclusion and agency.

Keywords: novel, Nurowska, biography of animals, empowerment, multispecies ethnography, zoonarratives

Elżbieta Sidoruk

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: e.sidoruk@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6132-5808

„Czekam na siebie z pięknym bukietem kwiatów...”.

Autobiograficzny wymiar opowiadania

We młynie, we młynie, mój Dobry Panie Sławomira Mrożka

W poświęconym dramatom Sławomira Mrożka eseju *Nieobliczalne* Marek Paweł Markowski, studiując trzy, wybrane „niemal na chybił trafił”¹, zdjęcia pisarza, koncentruje się na jego twarzy: na oczach, które patrząc nie patrzą, „zdają się być puste, milczące, nieobecne, nie z tego świata”, na „skąpanej w ciemności” części twarzy „zbratanej z nicością”, wreszcie na przypominającej maskę śmiertelną twarzy nieobecnej, w której nie ma już „tego, kogo, znamy”² i na postawione przez siebie pytanie, „[c]o z tego Mrożkowego patrzenia-niepatrzenia wynika”, odpowiada następująco:

Otóż uważam, że nie biorąc pod uwagę Sławomira Mrożka, autora, nie sposób zrozumieć jego twórczości, choć nie w takim prymitywnym sensie, że literatura miałaby odpowiadać w jakikolwiek sposób zdarzeniom z pisarskiej biografii. Kiedy bowiem oglądam zdjęcia Mrożka dochodzę do wniosku, że nie sposób rozumieć jego twórczości bez patrzenia na jego twarz. Jestem głęboko przekonany, że to właśnie z tej twarzy wynika wszystko, co napisał i że jego twarz pozwala to, co napisał zrozumieć. [...] Zwykle można twierdzić, że twarz pisarza, jako *signum individuationis*, wkrada się w pisane przezeń dzieło, nadaje mu znamię osobliwości, obarcza niepowtarzalnym idiomem. W przypadku Mrożka mamy jednak do czynienia z sytuacją bardziej osobliwą. Oto jego twarz, która

¹ M.P. Markowski, *Nieobliczalne*, w: tegoż, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 138.

² Tamże, s. 139–140.

z oddali patrzy na wystawione na scenie dramaty, ponieważ je niweczy, pozbawia uniwersalności. Ale być może – zaryzykuję śmiałą tezę – jest całkiem odwrotnie: Mroźek zaludniając scenę uniwersalnymi charakterami ucieka od swojej własnej twarzy, ucieka od tego, co się w niej kryje, ucieka od milczenia, które ją spowija. Mroźek pisze swoje dzieła chcąc zapomnieć o własnej twarzy, która jednak o sobie zapomnieć nie daje i bezwstydnie odsłania sztuczność scenicznych postaci³.

Abstrahując od faktu, czy wniosek ten został rzeczywiście wyprowadzony wyłącznie z konfrontacji fotografii pisarza z jego utworami, czy też w jakimś stopniu wspiera się na wiedzy o osobie autora, trudno się z Markowskim nie zgodzić, że w twórczości Mroźka, nie tylko dramatycznej, odnaleźć można „niewyraźne tropy egzystencji”⁴. Dowodnie świadczy o tym ukończone w maju 1967 roku w Chiavari na Riwierze Włoskiej, gdzie Mroźek mieszkał od czerwca 1963 do marca 1968 roku, opowiadanie *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie*, będące narracyjną parabolą egzystencjalną⁵ o wysokim stopniu wieloznaczności. Czytana w kontekście *Dziennika* i korespondencji pisarza (zwłaszcza z Janem Błońskim) parabola ta okazuje się utworem wyrastającym z osobistych doświadczeń autora, dla którego kwestia relacji między pisaniem a sposobem życia była niezwykle istotna. Jak próbowałam wykazać gdzie indziej (z dzisiejszej perspektywy w sposób mnie niesatysfakcjonujący), to właśnie doświadczenie konkretnej przestrzeni geograficznej, jakim był pobyt w Chiavari, odegrało ważną rolę w poszukiwaniu przez pisarza nowej formuły dla własnej twórczości⁶. Ponowna lektura tego „najbardziej zagadkowego” – jak je określił Błoński – opowiadania Mroźka skłoniła mnie do gruntowniejszego prześledzenia procesu dojrzewania autora do napisania utworu dokumentującego przemianę, jakie się dokonały w nim jako pisarzu w wyniku nowej sytuacji życiowej.

Potrzeba ustalenia, w jakim stopniu miejsce i sytuacja wpływają na formę i problematykę jego twórczości, stanowiła zasadniczy powód wyjazdu pisarza za granicę. Wprawdzie oficjalnie 3 czerwca 1963 roku Mroźek udał się wraz żoną do Włoch w celach turystycznych, w rzeczywistości jednak zamie-

³ Tamże, s. 140–141.

⁴ M.P. Markowski, *W swoją stronę*, w: tegoż, *Nieobliczalne. Eseje*, s. 12.

⁵ M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2002, s. 146. Wcześniej do paraboli, w których „gatunek ten w opozycji do tradycyjnego rozumienia współgra ze złożoną strukturą narracyjną”, zaliczył *We młynie, we młynie...*, Wojciech Lięgeza [W. Lięgeza, *Parabole Mroźka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnickiego, Wrocław 1978, s. 106].

⁶ E. Sidoruk, *Ślady doświadczenia geobiograficznego w twórczości Sławomira Mroźka*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015.

rzał „zostać tam nieco dłużej niż kilka tygodni – *tempo indeterminato* – spróbować życia i pisania z dala od zniewolenia, gdzieś w otwartej przestrzeni, w świecie pełnym nieznanym możliwościom”⁷.

Pierwszy zapisek z Chiavari pojawia się w *Dzienniku* pod datą 15 września 1963 roku, kiedy to Mroźek, postanowiwszy „zaglądnąć do tych papierów” po raz pierwszy od wyjazdu z kraju, zanotował między innymi:

Przestawienie się na inny styl życia, ten po trzydziestce, było koniecznością. Zepsuły się wszystkie dawne motory, czyli pożądanja. Nie pożądam niczego, dokładnie według dziesiątego przykazania. Stoję jak słup przed najpiękniejszymi krajobrazami świata, przechodzę przez najbogatsze ulice. Żeby nie popaść w starczą półdrzemkę do końca swoich dni, trzeba tamte motory czymś zastąpić, trzeba nauczyć się z tej drzemki budzić. Stary dom sam z siebie się rozleciał, żeby nie mieszkać w ruinach, trzeba zbudować nowy.

[...]

Zwariuję, jeżeli już jutro nie zacznę pracować⁸.

Jak wynika z kolejnego, sporządzonego tydzień później, zapisku udało mu się rozpocząć pracę, jednak aklimatyzacja w nowym miejscu nie przebiegała bezproblemowo, a fakt, iż w tej samej okolicy tworzyli swoje dzieła tacy pisarze, jak Maupassant, Sienkiewicz, Gorki, Dostojewski czy Turgieniew, raczej skłaniał do refleksji autokrytycznej, niż motywował do działania. 1 lipca 1963 roku Mroźek tak postrzegał swój potencjał twórczy:

Mam dokładnie trzydzieści trzy lata i dwa dni, żonaty jestem, a nie czuję się nigdzie, nie czuję się żaden, czuję się nikt. Nie mam pojęcia ani co, ani jak pisać, ani nawet o czym [...]. Za sobą nie widzę przeszłości, przed sobą przyszłości, jedyne co umiem pisać, to listy, jedyne, co umiem myśleć dobrze, to zwątpienia, nie mam do siebie ani nienawiści, poza chwilowymi niechęciami, ani miłości, poza chwilowymi uwielbieniami. Skorupą jestem, którą co chwila co innego wypełnia, a przeważnie jest to skorupa wypchana nijakością. Wszystko umiem uwzględnić, niczego nie umiem opanować. [...]

Riwiera – na szczęście dawno pokonana, nie, nie pokonana, sama zdechła, równo z tym, jak ze mnie uchodzi życie [D, I, s. 39].

Zarazem jednak pod tą samą datą naszkicował postać, z której wyłonił się bohater *Monizy Clavier*, pierwszego utworu napisanego za granicą. W kontekście listu do Jana Błotńskiego z 9 października, w którym Mroźek wyraził nadzieję, że czteromiesięczny pobyt we Włoszech oddziałł pozytywnie na jego sposób myślenia, co stara się „udokumentować na papierze”, pisząc

⁷ S. Mroźek, *Mój życiorys*, w: tegoż, *Varia*, t. 1: *Życie i inne okoliczności*, Warszawa 2003, s. 52.

⁸ S. Mroźek, *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków 2010, s. 37.

opowiadanie liczące już 80 stron z przewidywanych stu kilkunastu, brak jakichkolwiek zapisków w *Dzienniku* między 14 lipca a 29 października, tłumaczyć można m.in. intensywną pracą twórczą. Jak się wydaje, sam proces pisania, niezależnie od jego rezultatu, utwierdzał go w poczuciu, że czas spędzony poza krajem nie był czasem zmarnowanym:

Co to jest warte, nie wiem. Ale nawet gdyby okazało się, że nic, czy też mało, i tak uważam, że ten pobyt mój tu ważny. Pozwolił mi rozglądnąć się lepiej w moim życiu, jak zwykle człowiekowi wyciągniętemu spod szafy. Trudno jest myśleć pod szafą i przypomina się stary dowcip o chartach chowanych pod tymi meblami⁹.

Nie bez znaczenia był tu fakt, że przebywając dłużej poza Polską, pisarz przestał myśleć o swojej sytuacji – jak to ujął w liście do Stanisława Lema – „na normalnej zasadzie «rany boskie, jestem za granicą»”, lecz mógł patrzeć na „świat i życie zwyczajnie, bez zanieczyszczającej euforii”¹⁰. W podobnym duchu pisał do Błońskiego 19 października, komentując swoje zachowanie, kiedy to spotkawszy nagle na Moście Westchnień w Wenecji „kupę Polaków znajomych, z warszawskiego oddziału ZTL”, zareagował spontanicznie, tzn. skłonił się „z uprzejmym zdziwieniem, ale nie za dużym”, powiedział „dzień dobry” i poszedł dalej. Dopiero po jakimś czasie zdał sobie sprawę, że taka reakcja, jak najbardziej normalna na Nowym Świecie w Warszawie, w tym miejscu była „niestosownością prawie obraźliwą” i mogła zostać odebrana opacznie, „że «dumny», że «hardy», dałby Bóg, że tylko «dziwny»”. Odżegnując się od intencji obrażenia kogokolwiek, swoje odbiegające od „polskiej normy” zachowanie tłumaczył tym, że „swojaćstwo” organicznie go drażni i lepiej się czuje jako „nie swojak, bo wtedy sytuacja zewnętrzna bliższa jest prawdzie, to znaczy sytuacji wewnętrznej”. Jednocześnie zapewniał:

Zostanę tu jeszcze kilka miesięcy, ale potem, kiedy wrócę, nie wyjadę z kraju przez długie lata, nie będę chciał. Krótkie, łapczywe wyjazdy mam już w doświadczeniu, pobyt dłuższy teraz odrabiam. Między wyjazdem pośpiesznym, turystycznym a pobytowym jest taka różnica, że nie mają one ze sobą już nic wspólnego, bo dopiero kiedy człowiek przyzwyczai się na tyle, że przestanie co jakiś czas łapać się za głowę „rany boskie, to ja jestem za granicą”, a przeciwnie, uzna ten stan, że chodzi po asfalcie, który nie jest asfaltem polskim, ale np. włoskim, za całkiem naturalny, wtedy dopiero można mówić... tylko właśnie nie wiem o czym, może po prostu o innym doświadczeniu [MBL, s. 43–44].

⁹ J. Błoński, S. Mrozek, *Listy 1963–1996*, Kraków 2004, s. 39. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem MBL.

¹⁰ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, s. 262.

W tym samym liście Mrożek potwierdza, że pracuje, czyli pisze (jak się można domyślać, anonsowane wcześniej opowiadanie) „właściwie od początku” [MBL, s. 45], a pogłos spotkania z rodakami wyraźnie pobrzmiewa, oczywiście w karykaturalnym wyjaskrawieniu, w *Monizie Clavier*, którą wysłał Błońskiemu na przełomie listopada i grudnia 1963 roku, zastrzegając, że nie planuje opowiadania posyłać do żadnej redakcji (nawet liberalnej „Twórczości”), a jedynie zamierza pokazać je kilku osobom, żeby nie rozeszła się fama, że pisze „tajemne, antyustrojowe utwory” [MBL, s. 74]. Istotniejsze wydają się jednak obawy co do wartości *Monizy*:

Pomijam niepewność, czy to nie jest grafomania, przynajmniej miejscami. To wszystko jest poza moją utrwaloną techniczką, tak przynajmniej chciałem, niech mnie Bóg ma w swojej opiece.

Jeżeli się okaże, że do przyjęcia, chciałbym napisać jeszcze trzy takie, tej objętości, zacząłem już następne. Miałbym wtedy satysfakcję posiadania gotowej książki [MBL, s. 74].

Zanim jednak powstało kolejne długie opowiadanie upłynęły prawie 3 lata, gdyż Mrożek przerzucił się na pisanie utworów dramatycznych. Pierwszą sztuką powstałą w Chiavari było *Tango*, o którym pisarz zdawkowo napomknął Błońskiemu 16 marca 1964 roku („złożyłem podanie i nowe paszporty i [...] jestem w środku trzyaktowej sztuki” [MBL, s. 92]). Jak wynika z zakończenia obszernego listu pisanego od 25 kwietnia do 7 maja 1964 roku miało ono stanowić podstawę do skorygowania diagnozy postawionej przez Błońskiego po lekturze *Monizy* (*nota bene* pozytywnej, a zdaniem Mrożka „być może [...] zbyt optymistycznej” [MBL, s. 84]): „Bardzo dużo jeszcze powinienem napisać i o pisaniu moim: o celności, ale i pewnej już nieaktualności Twojej diagnozy wobec niego, przyślę Ci także w początku czerwca długą sztukę, którą mam nadzieję w tym czasie ukończyć” [MBL, s. 165]. Sztuka, wówczas jeszcze bez tytułu, była gotowa w połowie maja. Odnotowując ten fakt w *Dzienniku*, 15 maja Mrożek pisał: „Przedwczoraj skończyłem sztukę kolejną, jedenastą, pierwszą za granicą, po dwóch i pół miesiąca. Teraz nie mam co robić i trzeba szybko wymyślać sobie coś nowego. I tak już do końca” [D, I, s. 103]. Opinia Błońskiego o nowym utworze była budująca i dawała pisarzowi nadzieję, że poprzez „rewolucję”, jaką był wyjazd z kraju „na dłużej”, może dokonać się w nim „jakieś otwarcie, przewyciężenie pewnej postawy, a raczej pewnej metody bycia, czyli też pisania” [MBL, s. 173]. *Tango* spodobało się też zarówno Adamowi Tarnowi, jak i Erwinowi Axerowi. Pierwszy chciał je jak najszybciej opublikować w „Dialogu” (w sierpniu), drugi od razu wystawić (we wrześniu), ostatecznie jednak sztuka ukazała się drukiem w numerze listopadowym, a premiera

w reżyserii Axera odbyła się 15 lipca 1965 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

Po ukończeniu *Tanga* Mrozek znalazł się typowym dla siebie stanie zawieszenia, o którym tak pisał 30 czerwca 1964 roku w liście do Tarna:

Teraz, niestety, znajduję się w tym głupim okresie, kiedy po ukończeniu jednej pracy nie mam siły zabrać się do następnej. A praca tego typu, zdaje się, jest to po prostu zabieg psychiczny, jedyny pozwalający utrzymać jako tako koncentrycznie mój nieustannie rozlatujący się światek osobniczy¹¹.

Dziennikowe zapiski z drugiej połowy 1964 roku świadczą o tym, że stan ów zaczął się niepokojąco przedłużać, a podejmowane próby przewyciężenia go poprzez pracę nad kolejnymi utworami, okazywały nieudane. W tym czasie Mrozek coraz bardziej utwierdzał się też w przekonaniu, że nie może wrócić do Polski. Tłumacząc się Błońskiemu z długiego milczenia, pisał 8 grudnia, że czas mu się „rozlaźł, rozpełźł, wszystko [...] się wymknęło” [MBL, s. 209], że z trudem może „odczuwać siebie jako pisarza w ogóle”, a doszedł do tego nie w wyniku „jakichś świadomych ewolucji, założeń i wysiłków”, lecz zniósł go tak sam sposób życia w Chiavari. To istotne doświadczenie mogło jego zdaniem przydać się również Błońskiemu, co tak uzasadnił: „Jestem przecież żywym a określonym doświadczeniem ludzkim, z moim losem bieżącym, które – jak sądzę – może Cię zainteresować” [MBL, s. 213]. A ów „los bieżący” przedstawiał się w tym momencie następująco:

tutaj zewsząd wyziera mi ostateczność. To miejsce i ta sytuacja to załatwiają, nie ja. Życie tutaj jest sprowadzone tylko do oczywistości, iść po mleko, wyczyścić buty, zapłacić czynsz itd. – i tak zupełnie nie ma tu nikogo ze znajomych, a nawet ludzi w jakikolwiek sposób luźno ze mną połączonych – z wyjątkiem Paczowskich, którzy, trzeba to powiedzieć, ratują od ostateczności – ale którzy, na skutek tak bliskiego współżycia, zaliczają się do wnętrza – że nie ma absolutnej, ale to absolutnej możliwości, że ktoś wejdzie i uratuje od wpatwienia twarzą w twarz z łysą i nijaką ostatecznością. Tutaj nawet fizycznie nie ma do kąd iść i się zachachmęcić, bo zaraz domki na przedmieściu z jednej strony, a z drugiej morze, oczywista pustka. Która zresztą pięknie to wszystko obejmuje w ramy. [...] Inaczej mówiąc, tutaj człowiek, choćby krzyczał, że nie chce, musi stanąć nago przed Panem.

A jak ja staję, to dalsza historia. Chciałem na razie wyjaśnić, jaka jest sytuacja. Najpierw wybrana, teraz już przymusowa. Ale jakoś innej nie szukam na razie, może dlatego, że innej nie widzę. I ciekawi mnie także, co z tego wyniknie, bo próba nie jest wcale skończona, tutejsza [MBL, s. 216].

¹¹ S. Mrozek, A. Tarn, *Listy 1963–1975*, Kraków 2009, s. 39. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem MTL.

Miesiąc później, 13 stycznia 1965 roku, Mrożek zanotował w *Dzienniku*: „A jednak ta rozpoczęta sztuka, prawie cały pierwszy akt, jest do dupy. Wszystko tam jest wymyślone w najgorszym sensie. Nie mam żadnej ochoty dalej pisać. Obok więc zaczętego opowiadania jest to drugi duży kawałek zaczęty i nieskończony” [D, I, s. 183]. Jak wynika z listu do Błońskiego z 16 stycznia, w którym Mrożek stwierdza, że jest „na pewno w samym środku trudności, jeżeli chodzi o pisanie”, poza tymi większymi kawałkami było jeszcze „kilka usiłowań” innych opowiadań i sztuk, co nigdy mu się dotąd nie zdarzyło [MBL, s. 237]. Zastrzegając, że wspomina o tym nie dlatego, iż jest to jego „ściśle osobisty kłopot, tak zwany pisarski”, lecz uważa „to za coś ciekawego ogólniej”, tak diagnozuje sytuację, w jakiej się znalazł w wyniku ograniczenia swojego życia do pisania:

Tak więc pisanie zostało na placu, a nadszedł wiek dojrzały. Stopniowo, powoli, z biegiem lat najpierw zmuszany, potem coraz bardziej z własnej woli, zredukowałem „życie”, chroniąc się coraz to więcej w tej ostatniej cytadeli. Aż zredukowałem wszystko, tak to wszystko ustawiłem, że zostałem, dla siebie, tylko pisarzem. [...]

I tutaj dochodzimy do chwili obecnej i zaczyna się mój kłopot. W ramach tego przyznania się i odpowiedzialności. Dokonałem ostatnich posunięć. Znalazłem się w idealnej, jak sobie wyobrażam, dla pisarza sytuacji. „Życie” zredukowane do minimum, wielki stół, idealny spokój, względna beztroska materialna, spokój, spokój bezwzględny, największy z możliwych. Proszę, oto ten stół, papier, pióro, niech pan pisze, panie pisarz.

No i się zaczęło. Pierwsze pytanie, co to właściwie jest pisarz, jak to pojąć, jak to robić, bo jeżeli jest to moje wyjście, moje życie, to nie sposób tego pytania unikać. A potem, pisanie... Właśnie, gdybym nosił w sobie ślady, jak Mann, które wołają o opisanie. Ale teraz, tu właśnie najważniejszy punkt, niepewność, jakie są moje źródła, w czym moja siła czy siłka. [...]

Wydaje mi się, jakbym dawniej miał wyobraźnię, ową niefrasobliwą pewnością, że wszystko, czego się dotknę, zamieni mi się w TO, a praca sama była euforią. Teraz świat wydaje mi się jednowymiarowy, płaski, nieurodzajny, ja na tym świecie zboleły i niemrawy, wygnany na zawsze z pierwotnego raj, skazany na uprawianie w pocie czoła niewdzięcznej i nieurodzajnej gleby. Tylko [...] sądzę, że na siłę, naumyślnie raj odzyskać nie można, więc wszystko, co można, co trzeba, bo innego wyjścia nie ma, uprawiać tę glebę, ile się da zaciekle, czyli pisarzem być już permanentnym [MBL, s. 239–241].

„Bycie pisarzem permanentnym” wiązało się z poszukiwaniem nowej formuły dla swojej twórczości, gdyż w odczuciu Mrożka i *Moniza Clavier*, i *Tango* były jeszcze polskimi pomysłami [MBL, s. 302]. Ukończony 30 lipca 1965 roku *Krawiec* okazał się sztuką niezbyt udaną. Adam Tarn po jego lekturze napisał bez ogródek: „Za wcześniej zacząłeś myśleć o *Krawcu* po skoń-

czeniu *Tanga*; zanadto jeszcze siedziałeś w poprzedniej sztuce, by pracować nad nową – tak jakbyś tamtej jeszcze nie wypluł, jakbyś zaczął pisać z niedosytu, z poczucia niedokonania”. Uznał nowy utwór za „wariacje na ten sam temat”, za sztukę jednoznaczną i nieporównanie słabszą od *Tanga*, radził też Mrożkowi, aby odłożył ją do szuflady „na rok czy dwa” i zabrał się do innej [MTL, s. 64]. Posyłając *Krawca* Błońskiemu już po krytycznej ocenie Tarna i Axera, pisarz przyznawał, że pisał ten utwór – „według jednomyślnych opinii” nieudany i do niczego się nienadający – z „wielką męką”, i prosił nie tylko o komentarz do samej sztuki, ale też uwagi „o czym ona świadczy” [MBL, s. 302].

W *Dzienniku* pod datą 21 grudnia 1965 roku, zastanawiając się na istotą dramaturgii po obejrzeniu przedstawień *Il gioco delle parti* Luigiiego Pirandella i *Iceman Cometh* Eugene’a O’Neilla, Mrożek pisał:

Wszystko to notuję tylko jako punkt wyjścia do spostrzeżenia, że kto wie, czy większy wymiar dramaturgii nie zaczyna się właśnie od tego, od pytania, jak żyć, jak rozwiązywać życie, jak rozwiązywać zadania życia, a nie – oczywiście – przedstawiania życia. [...]

O życie właśnie pyta przecież i Czechow, Gorki także do swojego marksizmu doszedł tylko przez pytanie: jak żyć, i tym sobie grafomańsko zadanie uprościł [...]. Właściwie nie ma żadnego wielkiego teatru, autora, u którego nie dałoby się zobaczyć właśnie tego wysiłku, usiłowania znalezienia odpowiedzi na pytanie, co zrobić z życiem [D, I, s. 295].

Dochodząc do wniosku, że „postaci sceniczne nie są nimi naprawdę (czyli takimi, jakim w tej chwili chciałbym je mieć), jeżeli każda według swojej miary, gatunku, temperamentu, sił, itd. nie ukazuje próby swojego własnego «chwytu» na życie”, stwierdził, że w *Tangu* jedynie zbliżył się do „granicy, za którą zaczyna się właściwa dramaturgia”, ale jej wcale nie dotknął [D, I, s. 297]:

Krótko: moje postacie w *Tangu* odczuwają potrzebę ustosunkowania się do życia, ale co z tego wynika, jest jeszcze w moim starym pisaniu [...]. Mylą jeszcze ustosunkowanie się do życia z ustosunkowaniem się, ale tylko do norm, które pomyłone są z życiem w ogóle, z zagadnieniem egzystencji i koegzystencji [D, I, s. 298].

Z takiej perspektywy *Krawiec* okazywał się „pomieszaniem [...] starego myślenia o teatrze jako odnoszącym się do rzeczywistości zbiorowej, historycznej [...] i świtaniem nowego, ale zaczętego od końca czy od środka” i właśnie z tego powodu nieudany: „Bo zaczyna się wszystko od tego, że człowiek żyje, odczuwa istnienie, a tymczasem [...] ja od razu zmagalem się z pyta-

niem, jak człowiek istnieje. Zacząłem od wątpliwości, a nie od konieczności” [D, I, s. 298].

W opinii Błońskiego, którą wyraził w liście z 1 stycznia 1966 roku, przepaszając za bezceremonialność, *Krawiec* był „dziełkiem raczej drewnianym” z kilku powodów: „niespójność języka postaci [...], nadmierna umowność akcji, co zresztą w niczym by nie szkodziło, gdyby nie – jednoczesna – «programowość», tzn. teza, która wychodzi zbyt jasno i prowadzi sztukę”. Wymieniając te mankamenty, Błoński zastrzegł jednak, że są to „uwagi, które nic nie dają” i przyznawał, że długo nie wiedział, co napisać, ponieważ nie umiał „sobie tego w głowie uporządkować” [MBL, s. 328]. W końcu jednak doszedł do wniosków, które wydają się niezwykle celne:

Twoje sztuki, opowiadania są o wiele bardziej „osobiste”, związane z Twoim życiem, niż się może zdawać. Chcę powiedzieć ponieważ najczęściej opierają się o „cudze” formy, ponieważ posługiwałeś się, w bardzo widoczny sposób, skarykaturowanymi, parodyjnie ujętymi formami, schematami, obecnymi w naszej literaturze – mniej widoczna była strona osobistego doświadczenia, jaka w nich niewątpliwie jest. Nie mówię tylko o doświadczeniu społecznym, ale również bardziej prywatnym, tj. o pojęciu o sobie samym, o roli, jaką się – mniej lub bardziej świadomie – gra, o postaci bohatera czy autora nawet, jakiej można się domyślać poza sztuką niejako czy poza tekstem. Otóż to właśnie stanowiło siłę tekstów, które – dla mniej uważnego czy obojętnego obserwatora – sprowadzały się do igraszek szyderczych czy parodyjnych [...] [MBL, s. 328–329, podkr. – E.S.].

Ten „mimowolny ślad” autora¹², „mniej lub bardziej świadomie” utrwalany w tekście dostrzega Błoński w opowiadaniach ze zbioru *Słoń*, którego wspólny bohater, „młody człowiek lat ówczesnych, pełen wstrętu do staruchów, przerażony i zafascynowany mechanizmami społecznymi, trochę sentymentalny, trochę obojętny” to „portret dość dokładny, niewątpliwie prawdziwy”, wyrażając przy okazji żal, że wcześniej jako krytyk nie umiał czy też nie chciał „obrysować go dokładniej”. Podobnie jest, jego zdaniem, w sztukach Mrożka, np. w *Zabawie*, gdzie jest on obecny „jakby z boku”, jako obserwator czy w *Tangu*, w którym „cała historia jest transpozycją” własnych rozmyślań autora, znanych Błońskiemu m.in. z jego listów, natomiast w *Krawcu* takiego „«osobistego» bohatera jakby nie ma, nie ma postaci, która by istniała

¹² Rozumiem tu metaforę śladu w sposób zaproponowany przez Małgorzatę Czermińską [zob. M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 82–86 oraz też, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., t. 1, Kraków 2005, s. 216–221].

inaczej niż jako element intelektualnego równania; inaczej mówiąc, nie ma Ciebie? Można by to tak określić” [MBL, s. 329].

W zawierającym odpowiedź na te uwagi liście z 26 stycznia 1966 roku, Mrożek zastanawiając się nad tym, „ile w literaturze, szczególnie dramaturgii, musi być tego, co autor chce powiedzieć, a ile tego, co za niego mówi, czy co mu podpowiada język, przygoda wyobraźni, której język jest wehikułem”, tak się do spostrzeżeń Błońskiego ustosunkował:

Podobało mi się, co napisałeś: w okresie *Słonia* byłem także jakąś postacią, którą można odczytać z utworów napisanych w okresie *Słonia*. Jaką teraz jestem postacią, którą można by odczytać, gdybym teraz pisał odpowiednio liczne i czytelne utwory? Gdybyś mi pomógł w odpowiedzi na jedno i drugie pytanie...

Doskonale odczytałeś, że pisanie *Krawca* było z mojej strony właśnie „popychaniem na rozum”, tak właśnie dokładnie to wtedy odczuwałem i dlatego też to pisanie tak mnie męczyło. To prawda, nie ma w tej sztuce osobistego bohatera, tego, który wcale nie musie pokazać się na scenie, ale który jest we wszystkim. Tylko dlaczego nie ma? To niemożliwe, żebym obecnie też nie był jakiś, jak byłem jakiś dziesięć lat temu. Albo więc ten osobisty, bieżący mój bohater jest jeszcze niewyraźny, nie dość skryształizowany, albo też nie umiem go przetłumaczyć na utwór. Ale w takim razie znowu: czy to nieumiejętność, która może się zdarzyć, czy prawidłowość, okaleczenie zagraniczne [MBL, s. 342, podkr. – E.S.].

Cytowany list pisał Mrożek świeżo po powrocie z dłuższego wyjazdu do Niemiec, dokąd udał się w związku z premierą *Tanga* w reżyserii Erwina Axera, która odbyła się 8 stycznia 1966 roku w Düsseldorfie. Niepokój wyrażony w ostatnim zdaniu powyższego fragmentu to pogłos spotkania z Axerem, którego zdaniem *Krawiec* stanowił dowód, że dalszy pobyt poza Polską oznaczał zmierzanie Mrożka „ku samobójstwu jako dramaturga czy w ogóle pisarza” [MBL, s. 341]. Stwierdzenie to pogłębiło rozterki pisarza, który analizując przyczyny słabości tej sztuki, próbował rozstrzygnąć, mimo świadomości, iż nigdy mu się to nie uda, „czy to niewydarzenie ma związek z [...] życiem poza krajem, czy też jest normalnym, wykorzystanym prawem do napisania czegoś niedobrego od czasu do czasu” [MBL, s. 335].

4 lutego 1966 roku Mrożek zanotował w *Dzienniku*: „Od powrotu z Niemiec nie odzyskałem stanu doczesności, żyję w stanie zawieszenia, znowu w poczekalni” [D, I, s. 318], a nieco dalej, pod tą samą datą, tak opisywał swój aktualny stan:

Tymczasem trwa czekanie na samego siebie. Czekam na siebie z pięknym bukietem kwiatów, czekam i zajmuję się tym czekaniem, wesoło mi z tym, przyjemnie, chcę nawet wiedzieć, że łysieję i coraz śmieszniejszy

się stają, zarówno jako czekający, jak i ten, co ma nadejść, bo przecież to te same osoby. Wreszcie może dojść do tego, że będzie to spotkanie staruchów i całkiem już śmieszne i żałosne takie spotkanie miłosne – trupa z trupem. Pytanie więc może tylko brzmieć: „Czy nie boisz się, że staniesz się trupem, który czeka na innego trupa?”. Oczekiwanie.

Zresztą brak takiej odwagi można by usprawiedliwić, gdyby kto chciał. Jest to wielki ludzki brak odwagi, jak przed porzuceniem wszystkiego, co znane, co kochane, bo jedyne i znane, jest to strach przed nieznanym, strach, że straci się wszystko, a nie wiadomo, czy cokolwiek się zyska. [...] Jest to [...] także strach przed wielkim, bo takie postępowanie ma coś wielkiego. Jest to ludzki strach, żeby nie stać się nieludzkim, innym [...] [D, I, s. 319, podkr. – E.S.].

Zdobywając się na krytyczny dystans do siebie samego, przyznawał, że nie tyle męczą go te rozterki, ile „podejrzenie, że sam je sobie przyrządza [...] albo na nie dobrowolnie się zgadza [...]”, co rodzi „odwieczne, patetyczne i piękne pytanie, tak efektowne, kiedy odpowiednio zadawane, odpowiednim głosem z odpowiednimi minami: Skąd to do mnie? Kto mnie tak urządził?”, na które nie ma i nie może być odpowiedzi, prawdopodobnie bowiem „cała rzecz [...] fałszywie została postawiona”, a to z kolei pozwala czerpać „malownicze cierpienie z faktu, że nie udaje się wykręć sprawcy”. Te osobiste dylematy uznał jednak za szczególny przypadek problemu o charakterze ogólnym:

Historia ta nie jest tylko moja, prywatna. Gdyby tak było, to już jutro obudzilibym się „innym człowiekiem”. Niestety, to jest historia nasza wspólna i ja tylko dzielę ją z gatunkiem, jestem zrobiony, utkany z tej historii i dlatego proste uświadamianie się, proste nawet mocne postanowienia wcale nie sprawią odmiany. Przeciwnie, czułem będę prawdopodobnie niesmak i zażenowanie po tych nocnych ostrowidzeniach. Jutro wcale nie będą mi się one wydawały ostrowidzeniami, przeciwnie, egzaltacją nocną [...] [D, I, s. 319–320].

Z kolei w liście do Błońskiego z 25 lutego 1966 roku, przyznając się, że coraz częściej narzeka nie tylko na Polskę, gdyż coraz więcej przyczyn ku temu znajduje tu, gdzie aktualnie mieszka, stwierdził, że podstawowym tematem tego narzekania jest „masa, rosnąca sprzeczność między dążeniem i postępek w ujednostkowieniu jednostki a dążeniem i postępek w umasowieniu masy” [MBL, s. 366–367]. W tej kwestii doświadczenie zachodnie okazało się rozczarowaniem, uświadomiło mu bowiem, „że nie ma już ucieczki”. Postępujące wraz z dojrzewaniem ujednostkowienie zmniejszyło jego umiejętności dostosowania się do jakiegokolwiek grupy:

Sztynnieję więc z czasem w sobie i tracę miarowe zdolności adaptacyjne, a podczas kiedy staję się miarowo coraz bardziej jednostką, świat pędzi w kierunku akurat przeciwnym, ja jednostkowieję, a świat się umasawia. Staram się

teraz przedstawiać to zjawisko tylko jako mój osobisty kłopot, taki sam, jakbym miał podagrę. Ten kłopot na pewno przejdzie razem ze mną. Nie twierdę, nie chcę twierdzić na razie, że rozbieżność między moim jednostkowieniem a masowaniem świata jest nieprawidłowością uniwersalną, oburzającym kłopotem całej ludzkości. Może jest, a może nie jest [MBL, s. 367–368].

Konsekwencją tego procesu „jednostkowania” było narastające poczucie, że – jak pisał 3 kwietnia 1966 roku w *Dzienniku* – świata „tylko tyle będzie”, ile on sam zdoła go „wyprodukować”, a tymczasem:

Nie ma chcenia, trudno, trzeba siebie tworzyć, nawet chcenie, nie można liczyć, że fakty stworzą konsekwencje, fakty muszą się pojawić. Może trzeba patrzeć światu (którego nie ma, jeżeli go najpierw nie stworzę) prosto w oczy bez mrugnięcia i ze zgrozą, a świat powstanie podczas tego patrzenia. Nie wiem, choć domyślam się bez przerwy, jacy są inni. Ale inni mi nie posłuszają, żadne doświadczenia żadna droga innych nie przyda mi się całkiem, nie można na to liczyć. Oczywiście, jakże kusi, żeby podglądać innych i starać się mieć nadzieję, że wyniknę z innych jako to puste miejsce, które wobec tego jest mną. I wiem, że podobno tak właśnie jest, że jestem tylko takim pustym miejscem pozostawionym przez innych, którzy są.

Jeżeli jestem jakiś tam i do pewnego stopnia, to wszelkie rozważania, jaki jestem do niczego nie prowadzą, bo już w definicji są zmienne. Każda jakość mnie w chwili ustalenia już stanie się nieaktualna. Nie powiem, nawet mi to odpowiada. Ale w zamieszaniu i zagubieniu, niemożności i poczuciu, że nie jestem możliwy, że wszystko jest niemożliwe łącznie ze mną, muszę coś wiedzieć.

Trzeba przyznać, że czasami, niezmiernie rzadko, sytuacja łśni we wspomnieniu niezatartym, co by wskazywało, że w swoim podejrzeniu jest trochę słuszności. Najprostszym wnioskiem byłoby szukać takich sytuacji.

Były to sytuacje we dwoje [D, I, s. 366, podkr. – E.S.].

Kolejne zapiski z kwietnia tego roku świadczą, że stan zawieszenia, oczekiwania na „coś” w poczuciu „nieznaczenia i niemożności” trwał nadal. 13 kwietnia, zastanawiając się, czy nie grozi mu „widmo emigracji, zamknięcie, getto, ograniczenie i w rezultacie życie coraz bardziej wspomnieniami”, stwierdził, że „żadne czytanie [czytał właśnie *Legendę Młodej Polski* Brzozowskiego – dop. E.S.] nie oddali naprawdę problemu: co zrobić, żeby nie zmienić się w trupa?” [D, I, s. 348]. Wprawdzie „uczucia trupienia” doświadczał także wcześniej w Polsce, „na kolacjach pod lampą, na kanapce specjalnie antycznej”, i było ono „totalniejsze, groźniejsze, historycznie także dotkliwie, nie tylko osobiście”, ale fakt ten bynajmniej nie umniejszał aktualnego problemu, przed którym nieoczekiwanie stanął jak każdy emigrant: czy należy nazwać rzeczy po imieniu i przyznać, że się nim jest, czy raczej „nie nazywając, starać się radzić sobie tak czy inaczej”, gdyż:

nadawanie nazwy pociąga automatycznie pewne treści, może niepotrzebnie obciążające rzeczywistość, która zawsze jest przecież poza nazwą. Może po prostu, czując moje tutaj trupienie, należy tylko zastanawiać się, czy można mu zapobiec, jak można, nie tyle zapobiec, opóźnić choćby, zapobiec tu niczemu już się nie da [D, I, s. 349, podkr. – E.S.].

Dwa dni później odnotowując, że staje się „[e]migracyjny, prowincjonalny, coraz bardziej obojętny”, pisał: „Obojętność mnie martwi, ale także to zmartwienie podlega obojętnieniu. Może gdybym umiał przekroczyć jakiś próg obojętności, nabrałaby ona samoistnego znaczenia, jakiejś jakości. Ale wtedy przestałaby być obojętnością” [D, I, s. 352]. Z kolei 17 kwietnia przyznawał, że nie uważa, aby pisanie było „czymś pozahistorycznym i pozaspołecznym”, ale nie chce być „wynikiem tylko ogólnego i zbiorowego” i ciągle ma nadzieję, że jest w nim „także coś własnego tylko”, niepokoił go „jednak fakt, że już od dwóch lat nie umi[am] usprawiedliwić tej nadziei” [D, I, s. 364].

W odmiennym tonie utrzymana jest notatka z 18 kwietnia, ponieważ „sztuka jakby ruszyła” i już sam fakt rozpoczęcia pracy, niezależnie od tego, jaki będzie jej efekt, był powodem do zadowolenia: „wystarczy, że w ogóle byłem zdolny cokolwiek ruszyć” [D, I, s. 365]. 3 maja Mrozek odnotował, że kończy *Tercet*, dodając, że kiedy finalizował *Krawca* też doznawał euforii, „więc takie uczucie niczego nie dowodzi”, ale wydawało mu się, że napisał „sztukę, która jeżeli nie jest wielka, to jest przynajmniej skromna i przyzwoita”. Zależało mu tylko, żeby nadawała się „do druku, do teatru” i „nie okazała się oczywistą klęską” [D, I, s. 367]. Jednak po ukończeniu sztuki poczucie „oczekiwania na życie” powróciło. W *Dzienniku* pod datą 22 maja po raz kolejny pisał o nieradzeniu sobie z dobrze już rozpoznanym problemem, który nawet „nie jest nośny, bo już rozwiązany teoretycznie”:

miotanie się między *nulla* i *essere* [nic i być], odrzucanie *qualcosa* [coś]. Tymczasem *qualcosa* nie da się odrzucić, ono jest i tylko ono jest. Odrzucenie *qualcosa* prowadzi do pustki albo w najlepszym wypadku do złudzenia: *essere pieno* [być pełnym].

Niech się nie obawiam, że rozwiązanie mojego problemu pozbawi mnie już problemów, o ile zostać bez problemów się boję. Problem: oczekiwanie na życie, niezadowolenie, że ono nie przychodzi, a jednak szukanie wciąż tego niezadowolenia. Jeżeli sięgnąć po życie, ono właśnie da mi problemy.

Oczekiwanie na życie to jeszcze romantyzm. Czekanie w ogóle, przesypanie. Dlaczego, wiem dlaczego, już powiedziałem, że wiem. Nie jestem więc już nawet w piekle, chociaż sztucznym, jestem tylko w czystości. Nie sztucznym. Czyścić to nic. Nie boli, nie rusza się, trwa, ziewa... [D, I, s. 376, dop. i podkr. – E.S.]

Pod koniec maja pisarz wyjechał do Londynu i tam dotarły do niego krytyczne opinie o *Terrecie*. Tarn uznał sztukę za bardzo słabą i radził, aby Mroźek na razie poprzestał na opowiadaniach [MTL, s. 90]. Błoński nie był tak radykalny i chociaż krytycznie oceniał utwór, uważał, „że pomysł i punkt wyjścia – w najszerszym sensie – jest znakomity i powinien, w tej czy innej formie czy przekształceniu, zostać zachowany, czy wykorzystany” [MBL, s. 400]. Mimo to pisarz wrócił do Chiavari „ogromnie zadowolony” z miesięcznego pobytu w Londynie i 24 czerwca 1966 roku zanotował w *Dzienniku*:

Właściwie jestem już poza Chiavari, chociaż nie wiem, jak długo tu jeszcze trzeba mieszkać. Jestem tak samo poza Chiavari, jak kiedyś byłem poza Polską, chociaż w niej mieszkałem.

O tyle stałem się większy, o ile większy świat mi się ukazał. Nie jestem w stanie zamieszkać w łupinie orzecha i czuć się panem nieskończonych przestrzeni [D, I, s. 376].

Dobre samopoczucie nie trwało jednak długo, bo już 30 czerwca stwierdził, że osiągnął wiek, kiedy już go „nie ciągnie w górę, ale jeszcze nie ciągnie w dół”, a więc mniej więcej taki stan równowagi, o jakim zawsze marzył, ale okazało się, że „nie bardzo wiadomo, co z takim stanem począć”. Paradoksalnie „jakie takie opanowanie życia” okazało się zgubne, ponieważ wcześniej „pisanie było jedynym środkiem na życie”, teraz natomiast samo życie jako tako mu wystarczało, a pisanie przestało być koniecznością. Dwa tygodnie później w taki oto sposób porównywał swoje życie w Chiavari do życia pasażera na transatlantyku: „Ta sama beztroska, ten sam zdradliwy bezmiar czasu, to samo, tym dokuczliwsze, mijanie. Złuda koncentracji, która nie jest właściwie koncentracją [...]. I powoli okazuje się, że nie ma czego koncentrować. I tak samo jak na transatlantyku, jedzenie, posiłki są najważniejszymi wydarzeniami” [D, I, s. 383]. 16 lipca 1966 powrócił zaś do wątku „strupieszenia”:

W życiu patrzyłem na śmierć wielu tych, którzy dotąd żyją i są całkiem zdrowi. Ale tak, jakby życie zmieniało nas w żyjące manekiny, stopniowo i dzień po dniu, aż nagle zdaję sobie sprawę, że to już tylko śrubki i kukła. [...] Nie umiem powiedzieć, w jakim stopniu ja też już jestem umarły. Mam nadzieję, że zachowuję przynajmniej świadomość tego i cierpienie z tego powodu. Jeżeli człowiek boi się śmierci, to nie tylko śmierci biologicznej, chociaż wielu nie uświadamia sobie tego strachu, nawet jeżeli go odczuwa. Na ogół może to być tylko głuche przeczucie, że coś jest nie w porządku.

Bo trudno jest sprawić, żeby świat nie umierał razem z człowiekiem. Przed zamknięciem życia w kategorii broni młodego człowieka sama konstytucja, [...] czyli to, że jest zespołem możliwości. [...] Im dalej w wiek, tym wyraźniej widzi człowiek, że był tylko tym, czym był, czyli że było tylko tak, a więc

mogło być tylko tak. [...] I człowiek jednocześnie wyraźniej, ale także przy okazji odcina się od świata, umiera dla niego i wzajemnie. Mało kto umie żyć podwójnie, jako zanikająca możliwość, która kiedyś skurczy się tylko do możliwości wyciągnięcia albo niewyciągnięcia ręki po szklanę stojącej przy śmiertelnym węzłowi [...], ale także jako świadomość, że to jeszcze nie wszystko. [...] Nieraz już wydawało mi się, że większość żyje tylko z grubsza. Ci umierają najwcześniej [D, I, s. 384–385, podkr. – E.S.].

Pocieszającym wyjątkiem od reguły był Witold Gombrowicz: „żywy stary człowiek. I jak żywy!”, jednak porównując się z „Szefem”, Mrożek dochodził do wniosku, że nie ma „ani połowy jego żywotności” [MBL, s. 385]. Wrażliwość „na martwe życie, na to, że większość ludzi, spraw, działań, przede wszystkim mówienia, to tylko martwy bełkot”, w którym trudno mu brać udział, ponieważ czuje się „wtedy gorzej, czyli mniej żywy”, wyznaczała, jak to określał, zakres jego osamotnienia. Za śmieszny uważał zarzut „wszystkich towarzyskich psychologów”, jakoby nie cenił życia, był „nieruchawy i statyczny”:

Nie wiedzą, że właśnie objawy, według których mnie sądzą, świadczą o czymś zupełnie przeciwnym. Tylko moje odczucie życia jest inne, różne w stopniu i gatunku. To, co im się wydaje życiem, dla mnie jest oczywistą martwicą, grzebaniem umarłych [D, I, s. 386].

Wbrew sugestiom Tarna, Mrożek nie przerzucił się jednak w tym czasie na pisanie opowiadań, lecz postanowił przerobić *Tercet* „od samego początku”, o czym informował redaktora „Dialogu” w liście 25 lipca, przyznając, że teraz widzi, „jaka to niewydarzona jeszcze sztuka” [MTL, s. 101]. Jej nową wersję, zatytułowaną *Poczwórka*, przesłał 5 października 1966 roku Tarnowi, który skomentował ją następująco: „*Krawiec* był dużo lepszy, choć był repliką *Tanga*. W *Krawcu* o coś szło. *Poczwórka* – kompozycyjnie lepsza od *Tercetu* – jest pusta”. Nie wątpił, iż Mrożka stać „na utrzymanie się na poziomie *Tanga* przez długie lata”, ale uważał, że jest to możliwe jedynie przy zachowaniu kontaktu z widzem, dla którego pisze, zastrzegając, że nie musi to oznaczać mieszkania na stałe w Warszawie, wystarczą pobyty kilkumiesięczne. W przeciwnym razie czeka go klęska jako dramaturga: „siedzenie w tej dziurze we Włoszech – póki nie masz 70 lat – jest zabójcze po prostu i dosłownie grozi literacką śmiercią czy banicją” [MTL, s. 104]. Przyznawał oczywiście pisarzowi prawo do napisania utworu słabszego od innych, ale zaznaczył, że zdecydował się na druk tej sztuki, aby pisząc nową, „miał [on – dop. E.S.] czas i dystans” i „nie musiał na zamówienie, za każdym razem, produkować arcydzieła” [MTL, s. 105]. Odpowiadając Tarnowi 7 li-

stopada 1966 roku, Mroźek tak przedstawił swój punkt widzenia na kwestię relacji między pisaniem i życiem:

Rzecz w tym, że osobiście, jako człowiek, jako jednostkowa organizacja psychomaterii, jako zespół funkcji i zachowań się w konkretnych sytuacjach, czy też jako dusza nieśmiertelna, obojętne w tej chwili, według jakiego kryterium to określimy, nie mogę, nie chcę, nie jestem w stanie identyfikować się ze mną jako pisarzem.

Jest oczywiste i naturalne, że określenie człowieka jako pisarza jest określeniem socjologicznym, widzeniem go z zewnątrz, natomiast on sam z natury rzeczy nie może – jeżeli pomyśli, nie kłamiąc przed sobą – widzieć ani czuć siebie jako pisarza. [...] pisarzem jest się dlatego, że się żyje, a nie żyje się dlatego, żeby być pisarzem [MTL, s. 106–107, podkr. – E.S.].

Jak wyjaśniał dalej, odrzuca postawę, zgodnie z którą „żyje się, żeby być pisarzem”, ponieważ przynosi ona „człowiekowi tylko wewnętrzne nieszczęście i wypaczenie”. Jej konsekwencją jest „zastanawianie się, jak należy żyć, aby być pisarzem lepszym”, a tego chciałby uniknąć: „Przede wszystkim muszę żyć, to znaczy mieć poczucie, że żyję” [MTL, s. 108, podkr. autora]. W podobnym duchu pisał do Błońskiego 16 stycznia 1967 roku:

Pewnie trzeba by się zastanowić nad sobą, może właśnie także w przeszłości, czyli nad sobą, który ma przeszłość, czyli nad sobą, który w ogóle coś ma, w którym jest coś stałego, nawarstwionego, jedno głębiej, drugie bardziej na wierzchu. Tu pierwszy kłopot, bo ja mam podejrzenia także do substancji swojej, coś tam było, ale jakby rozmyte. Podświadomość, czy ona jest jakaś.

[...] Byłoby mi zdrowiej, gdybym nie doszedł do świadomości, że trzeba żyć w ogóle, to znaczy gdybym sobie jakoś tam żył jak ptaszek, a pisał z tej racji, że taki mam zawód i koniec. Tak zresztą ze mną kiedyś było i może nieźle mi było. Teraz, niestety, wiem już, że trzeba żyć (mieć jakiś sposób na życie, jakąś sztukę życia, rozumiesz, o co mi chodzi), a jednocześnie jakoś tam trzeba mi uprawiać sztukę. Ponieważ zagadnienie „życie” jest jednak pilne, wobec tego ogarnia niecierpliwość, kiedy sztuka piszczy i domaga się pieczołowitości i uwagi. Najlepiej by było właśnie załatwić jedno z drugim, życie przez sztukę, tylko właśnie coś się sypie [MBL, s. 417–418, podkr. – E.S.].

W zakończeniu przywołanego wcześniej listu do Tarna pisarz zapowiedział przesłanie do „Dialogu” nowej, właśnie skończonej sztuki. Była to pozabawiona jeszcze wówczas tytułu jednoaktówka *Testarium*, która ukazała się drukiem dopiero w numerze 11 z 1967 roku. W międzyczasie w numerach majowym i czerwcowym z tego roku opublikowane zostały dwa krótkie utwory: *Dom na granicy* (autorska adaptacja jednego z opowiadań napisana jakiś czas temu na zamówienie jednej z niemieckich telewizji) i słuchowisko

Woda „bardzo becettowskie w tonie i technice”, jak je skomplementował Tarn [MTL, s. 118].

Przesłanie *Wody* Mrożek anonsował Tarnowi 10 marca 1967, a 16 marca w *Dzienniku* pojawiła się pierwsza wzmianka o pracy nad tym utworem:

W tej chwili żyję co najmniej na trzech planach, jeśli nie na czterech. Oczywiście to odnosi się nie do życia aktualnie życiowego, to by była przesada. Ale w środku. Może dlatego też nagle zacząłem pisać opowiadanie, którego tytuł tak mi się jakoś podoba, że go powtórzę sobie: WE MŁYNIE, WE MŁYNIE, MÓJ DOBRY PANIE [D, I, s. 458–459].

Miesiąc później zapowiedział Stanisławowi Lemowi przesłanie nowego opowiadania, dodając taki komentarz:

Wydaje mi się, że trzeba się znowu do prozy zwrócić, tutaj jednak laboratorium, teatr, jeżeli jest się jednak autorem, a nie reżyserem, ani nie teatralnym geniuszem czystym, wyprowadza się z czegoś, co u spodu, a u mnie u spodu chyba takie sobie pisanie, bez tej morderczej i mechanicznej w dużym stopniu dyscypliny dramaturgicznej. Większe rozluźnienie, rozprostowanie wyobraźni¹³.

Ostatecznie utwór był gotowy w połowie maja 1967. Zarówno Lem, jak i Błoński, komentując go w swoich listach do autora, uznali *We młynie we młynie...* za nowy rozdział w jego twórczości. Pierwszy, donosząc o zapoznaniu się z tym „dziwnym opowiadaniem” i satysfakcji z lektury, pisał:

To, że dobre ono jest, że lubość sprawia, jakoż i do rozmyślenia pobudza, oczywista rzecz! Wyznam, że co do mnie, nawet nie odczuwam bardzo silnej potrzeby natychmiastowego poszukiwania wykładni, kluczy, tego „co to znaczy”. [...] Mnie się zdaje, że „rozumieć” można tę rzecz rozmaicie. Jako opowieść o losie, o rozdawaniu się człowieka na umierającą i umarłą przeszłość własną jego i o poszukiwaniu dalszej drogi, która okazuje się w końcu pewnego rodzaju wiernością sobie, sobie raczej niż innym. Albo też (a także) o „duchu” i o „ciele” ludzkim, o ich małżeństwie wiecznym, nieukojonym. Najlepsza jest cała sceneria, atmosfera, a już specjalnie zakończenie¹⁴.

Lem uważał też, że lektura utworu nie wymaga „klucza biograficznego”, którym posłużył się – jak się można domyślać w trakcie jakiejś rozmowy – Jan Błoński, a jego interpretacja („że to jest Twój los, absencja wybrana z życia, zamknięcie pustelnicze, do którego ludzie docierają, znani Ci dawniej jako pewnego rodzaju trupy”), „mętnieje nieco w obliczu kluczowej partii,

¹³ S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, s. 613–614.

¹⁴ Tamże, s. 626.

odnalezienia zwłok własnych, a już specjalnie – owego wyboru (iść brzegiem rzeki za nieboszczykiem własnym)”¹⁵. Sam Błoński w liście do Mrożka swoją entuzjastyczną ocenę opowiadania przedstawił następująco:

Poród długi, dziecię zdrowe i krzepkie. Jest to najpierw utwór bezwzględnie oryginalny, tzn. na miłą myśl Twoim stylem, Twoją tylko wyobraźnią. [...] Fabuła ogromnie zbijająca z tropu i wieloznaczna, np. wykładnia Staszka była różna od mojej; co świadczy o jej właściwym ułożeniu. Ja zrozumiałem tak: opowiadanie o oderwaniu, o odłączeniu od świata. Zaraz zobaczyłem Ciebie w Chiavari, rozmawiającego z morzem. O obojętności, neutralności, która jest tu bardzo dobrze oddana, zarówno tonem rezygnacji, jak rozmaitymi rojeniami człowieka nieobecnego w świecie [...]. Tymczasem świat daje o sobie znać, daje znać – jakąś winą, jakimś grzechem. Jeśli umywać ręce, zanurzać się w obojętności, w odłączeniu, w końcu i sam „odłączony” sam sobie staje się trupem. Lecz samego siebie pogrzebać nie może. Zakończenie doskonałe, jest w nim ironia, szyderstwo, ale i jakieś paradoksalne nawrócenie, jakaś zgoda na istnienie, przynajmniej na związek z przeszłością, z własnym „ja”. A więc choćby nieudolne podjęcie odpowiedzialności [MBL, s. 431–432].

Nie ulega kwestii, że *We młynie, we młynie...* jest utworem wieloznacznym, poddającym się różnym wykładniom, a fakt, że można go czytać bez „klucza biograficznego” stanowi o jego wartości artystycznej. Wieloznaczność ta – jak próbowałam wykazać gdzie indziej¹⁶ – zasadza się na rozbudowanej, groteskowo-makabrycznej fabule, bazującej na realizacji udośłownionej metafory spotkania z własnym trupem, oraz na szczegółowo ukazanej scenerii, która staje się przestrzenią „mówiącą” za sprawą elementów o dużym potencjale symbolicznym, takich jak ustronie, rzeka, młyn¹⁷. Swobody dla paraboli sens ogólny wyłania się w opowiadaniu stopniowo, a istotną funkcję w jego generowaniu pełni również płaszczyzna narracji, gdyż obdarzony refleksyjną naturą bohater-narrator nieustannie poddaje swoją sytuację interpretacji w kategoriach przestrzennych. Jego wyobraźnię organizują uniwersalne metafory „góra” – „dół”, zarazem jednak prowadzona na płaszczyźnie narracji gra językowa destabilizuje utarte znaczenia tych metafor, co skłania odbiorcę do refleksji nad ogólną wymową tej osobliwej

¹⁵ Tamże, s. 627.

¹⁶ E. Sidoruk, *Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu „Dwa listy”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 108–116.

¹⁷ Na istotną funkcję ukształtowania „przestrzeni mówiącej” w „alegoryczno-symbolicznym, groteskowo-moralitetowym obrazie świata” w opowiadaniach Mrożka wskazuje, nie analizując jednak *We młynie, we młynie...*, Jerzy Speina [zob. J. Speina, *Przestrzeń świata przedstawionego w opowiadaniach Sławomira Mrożka*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6, s. 643–659].

opowieści, o niemłodym parobku, którego spokojne życie w ustronnym młynie stojącym „na zboczu, nad strugą”¹⁸, zakłócające jest przez spływającą nią co jakiś czas trupy osób znanych mu w przeszłości, by w końcu ulec radykalnej zmianie, gdy rzeka przynosi jego własnego trupa. Nie mogąc go pochować, jak to czynił z ciałami znajomych, bohater postanawia opuścić miejsce zapewniające mu wcześniej poczucie bezpieczeństwa i wyrusza w dół rzeki w towarzystwie własnego trupa, którego spławia niczym flisak.

We młynie, we młynie jest – jak już wspomniałam na wstępie – doskonałym przykładem narracyjnej paraboli egzystencjalnej, będącej, zdaniem Macieja Michalskiego, jedną ze strategii filozofowania we współczesnej prozie¹⁹. Jan Błoński, który w artykule opublikowanym dziesięć lat po powstaniu utworu postanowił „wyłuszczyć”, czego się w nim „dosłuchał”, stwierdził: „Jeśli kto lubi etykiety, to może teraz powiedzieć, że *We młynie* to najprościej i najczyściej egzystencjalistyczne opowiadanie, jakie po wojnie w Polsce napisano... Ja jednak wolę nadto nie filozofować, wrócę raczej do literatury”²⁰. W tej „oficjalnej” interpretacji badacz odczytuje je w duchu „prywatnej” wykładni zaprezentowanej w cytowanym liście do autora, a więc jako utwór o „oderwaniu, odłączeniu od świata”, który jednak daje o sobie znać, zarazem jednak wykładnię tę rozwija i doprecyzowuje:

Bohater odkrył absolutną autonomiczność własnej podmiotowości, ale odkrył w pamięci i za sprawą makabryczno-humorystycznej postaci trupa. Jego ja, chociaż niewątpliwe, zdaje się martwe: wyrzucone przez pamięć z rzeki czasu. Ono właśnie czyni bohatera innym i uzasadnia osobność, do jakiej nie chciał się przyznać! Co teraz uczyni? Zabić się (=pogrzebać) nie zabije. Ludzi naśladować też nie będzie: bo domu przecież nie zyskali, a siebie (=trupa) stracili! Musi więc bohater zachować własne zwłoki, ponieważ „mieć trupa” oznacza – w ostatecznym rachunku – móc mówić, być narratorem. [...]

We młynie mówi o ponownych narodzinach pisarza. I o tych narodzinach mówi trupem... Odrębność i autonomiczność ja zostają bowiem odkryte w doświadczeniu śmierci. Umarł pisarz, zwrócony ku ludziom, umarł człowiek, który chciał rynku albo domu, historii lub natury, ale zawsze podobnie jak inni, w relacji do bliźnich. Stopniowe zubożenie zmieniło go w trupa, którego powi-

¹⁸ S. Mrożek, *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie*, w: tegoż, *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa 1997, s. 197. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym, oznaczając je skrótem WM.

¹⁹ Zob. M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola*, s. 133–146.

²⁰ J. Błoński, *Mrożek filozof: próba interpretacji fantastyki współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3. Artykuł ten zmodyfikowany wszedł w skład obszerniejszego tekstu *Wsiebiewstąpienie*, w którym Błoński sytuuje *We młynie* w kontekście kolejnych opowiadań Mrożka, cytuję więc nowszą wersję [J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, s. 153].

nien sam pogrzebać (=przestać mówić). [...] Bohater zaś chce jeszcze żyć i może jeszcze żyć, ale inaczej, nie ku ludziom zwrócony, ale ku sobie, choćby ku sobie już zmartwiało, już przeszło. Za sprawą trupa odkrył zatem ja absolutne, do niczego niesprowadzalne²¹.

W moim przekonaniu odczytanie *We młynie, we młynie...* jako opowiadania o odkrywaniu „absolutnej autonomiczności własnej podmiotowości” jest trafne, dyskusyjna jednak wydaje mi się argumentacja Błońskiego uzasadniająca zbyt daleko idący wniosek, że utwór ten „mówi o ponownych narodzinach pisarza”. Uważam, że niejawni wymiar autobiograficzny tej groteskowo-fantastycznej opowieści przejawia się na innej płaszczyźnie. Sposób, w jaki parobek odczuwa swoją egzystencję w ustronnym młynie, przypomina doznania Mroźka w Chiavari, gdzie tak dojmująco doświadczał on poczucia nieistnienia i wpatrywał się „twarzą w twarz z łysą i nijaką ostatecznością”:

Młyn stał na zboczu, nad strugą. Drewniany, już czarny...

Struga zarosła krzewami, drzewami, też czarna, bo w wiecznym cieniu. Zbocze było zielone, jasne wystawione na słońce. Zimą struga i zarosła białą, łączyły się z białym zboczem. Tylko młyn pozostawał czarny, jeszcze czarniejszy. Nocą najciemniejsze było niebo – jeżeli w zimie – i młyn. Latem zaś, w nocy, czarne były struga i młyn, a niebo jasne. Kiedy przymknę oczy i pomyślę o minionych latach, przedstawiają mi się tylko te przemieszczenia jasności i cieni, bez wyraźnej przerwy. Przypuszczam, że dziecko, które jeszcze nie umie określać konturów, zaprowadzone do kina doznaje podobnych wrażeń. Tak mi to jakoś migało.

Wiatr pamiętam tylko latem. Może dlatego, że zimą, kiedy nie ma liści, wiatr przechodził obojętnie przez sieć gałązek, nie zostawał z nimi. Latem, szczególnie w dni słoneczne, trwał w liściach, zwłaszcza tych, które brzuszki mają jaśniejsze od grzbietów, tak cętkowane drzewa i krzewy migocą nieustannie jak woda w słońcu. Starych drzew to nie dotyczyło, ale pomniejsze i gęsty gaj dawały się kłaść całkiem miękko, tonęły w ziemi, wyprostowane, pod wieczór, kiedy nastawała cisza. Pod niskim słońcem zbocze trzepotało, wzdymało się długimi wędrującymi falami rozmaitej zieloności, jak prześcieradła rozwieszane po praniu w ogrodzie, te znowu błyskały raz ciemniejszą raz jaśniejszą białą.

Kiedy wspominam takie dni, a czasem całe tygodnie, nie rozumiem, dlaczego w tym całym ruchu i różnorodności nie zapłynęliśmy gdzieś daleko, nie zostaliśmy wyrzuceni na jakiś brzeg, rozbitkowie czy ocaleni, ale w każdym razie gdzieś indziej [WM, s. 197–198].

Pogrążony niemal bez przerwy we śnie albo zapatrzony w siebie młynarz nie przejawiał zbyt dużego zainteresowania pracą i młyn utracił funkcję, jaką pełniły inne młyny:

²¹ Tamże [podkr. – E.S.].

Tamte młyny to były młyny prawdziwe. Nawet nocą dygotały od rzetelnej młyńskości. Kojący widok – taki młyn. Krąg światła w okolicy ciemnej, której nawet psie naszczekiwanie nie były w stanie zszyc w jakąś rozsądną całość, ujawniały tylko jej rozpadanie się w coraz to dalszą zaprzestrenność i zaprzy-szłość (w niej gdzieś cicho żeglował nasz młyn). [...]

W zimne noce październikowe chłopci ściągali do takiego młyna jak do prawdy. Ich wozy skrzypiały wokół takiego młyna promieniście, [...] ich podnie-cenie wywołane ciepłem wspólnoty, alkoholem i wyjątkowością nocnego spo-tkania oparte było ufnie o ujarzmiony ruch wewnątrz młyna, rozpędzonego, a przecież trwałego, o ruch bezpieczny i nieruchomy jak skała [WM, s. 199].

Poczucie „strupieszenia”, o którym tak często wspomina Mrożek, zostało w opowiadaniu zobrazowane przez udosłownienie tej powracającej w dzien-nikowych zapiskach metafory. Ze stanu istnienia-nieistnienia wytrącają bo-wiem bohatera spływające rzeką trupy i związany z ich pochówkiem rytuał pogrzebowy. Mimo swojej jałowości, z której parobek zdał sobie po pewnym czasie sprawę, rytuał ten nadawał życiu mieszkańców młyna pewien rytm, gdy więc został zakłócony z powodu braku kolejnych nieboszczyków, nija-kość egzystencji bohatera stała się znów wyraźnie odczuwalna. Przez jakiś czas koncentruje się on na pielęgnacji cmentarzyka. Poprawia rozmywane przez deszcz groby i próbuje odnawiać wspomnienia, woda jednak niszczy wszystko, co starał się ocalić. W końcu więc zaprzestaje chodzenia na cmen-tarz i oddaje się oczekiwaniu na coś nieokreślonego:

znowu leżałem sam, wpatrując się w sufit i całe to lato, w którym niby coś się zaczęło dziać, w którym to wylawianie i pogrzeby zdawały się zapowiadać jakąś odmiennność, sensację – choćby tę, że czekając na nich na brzegu, sam zdawałem się płynąć pod prąd, jakby brzeg i ziemia, i wzgórze, i lasy, i młyn płynęły w górę nieruchomej rzeki – teraz odchodziło jeszcze gdzie indziej, już nawet nie w dół rzeki ani w górę, rozpadało się we wszystkich kierunkach, rozrzedzając się, zostawiając mnie w coraz bardziej puściejącej pustce, w oku nieruchomości, w której nie było już kierunku, ani góry, ani dołu, ani prawej ręki, ani lewej [WM, s. 212].

Ostatecznie jednak, kiedy po pewnym czasie rzeka przynosi jego własnego trupa, a parobek nie mógł i nie chciał pochować siebie samego:

Boże, jak chciałem żyć, mimo niego, przeciw niemu! Może to zabrzmić nie-szczerze, on już przecież był, czyli on mnie już nad-umarł nieco, nad-konał, ale jednak daję słowo, że miałem czasami poczucie takiej integralności życia, takiej wciąż własnej żywotności, nie, nawet nie zdolności do życia, ale życia po pro-stu, że mógłbym nim z martwych podnieść wszystkich nieboszczyków świata i jeszcze by go zostało na inne, sam nie wiem jakie przedsięwzięcia [WM, s. 219].

Parobek tak bardzo pragnie żyć, że postanawia opuścić młyn i podążać w dół rzeki, spławiając własnego trupa. „Nad-umarły” bohater Mrożka – jak można by to ująć, parafrazując cytowany wcześniej dziennikowy zapiszek z 13 kwietnia 1966 roku – nie może już zapobiec swojemu trupieniu, ale próbuje je przynajmniej opóźnić.

Nawiązując do przywołanej na wstępie konstatacji Markowskiego, że nie da się zrozumieć twórczości Mrożka, nie uwzględniając osoby autora, pozwolę sobie zauważyć, iż Jan Błoński jako interpretator *We młynie, we młynie...* znajdował się w pozycji, by tak rzec, szczególnej w porównaniu z czytelnikami nieposiadającymi żadnej wiedzy o biografii pisarza lub znającymi jedynie zewnętrzne okoliczności jego życia. Nie podważam bynajmniej kompetencji interpretacyjnych wnikliwego badacza i krytyka literatury, chodzi mi tylko o to, że przywołane tu listy świadczą dowodnie, że miał pewien wgląd w biografię wewnętrzną Mrożka, znał jego dylematy egzystencjalne i wątpliwości związane z byciem pisarzem, co z jednej strony umożliwiałoby mu lepsze rozumienie utworów, z drugiej jednak mogło sprowadzać na fałszywe tropy. Warto odnotować, że w cytowanej wcześniej „prywatnej” interpretacji opowiadania, siłą rzeczy dość pobieżnej, Błoński bardziej zwrócił uwagę na trupy znajomych niż na trupa bohatera: „Podobało mi się to, że «grzebanie» zwłok rozumiane jest jako wina, jako zaniedbanie. Także kolejność trupów, od marszałka poczynając czy dostojnika, bardzo mnie ubawiła – jest w tym i pokoleniowa prawda” [MBL, s. 432]. Tymczasem, jak wyjaśniał Mrozek „przy okazji” w liście z 8 listopada 1967 roku:

ów *Młyn*, powolne wyrzucanie na brzeg zwłok wszelakich – nie miał nic wspólnego z jakimś mną, żywym, a nieruchomym ośrodkiem tego koła, świadkiem czującym i obserwującym dawnych znajomych, jak by to można wyłożyć, znając moje okoliczności życiowe, w których napisałem to opowiadanie. Przeciwnie, impulsem było odczucie mojej własnej strupowatości, strach przed nią, inne trupy przybrałem dla towarzystwa i z czysto technicznych przyczyn, żeby nie zacząć od razu od swojego, dla kompozycji, kulminacji [MBL, s. 449, podkr. – E.S.].

Nieco dalej zaś, powołując się na przeczytany w „Przekroju” artykuł Błońskiego o sztukach Witkacego²², dopowiadał: „Mojego trupa z *Młyna* można zrozumieć jako właśnie kogoś, kto utracił [kontakt? – dop. E.S.] z Witkiewiczowską «tajemnicą» i wyrusza w podróż, w nadziei odnalezienia” [MBL, s. 451–452]. *Nota bene* w liście do Stanisława Lema z 7 czerwca

²² Chodziło o artykuł *Jak rozumieć sztuki Witkiewicza* („Przekrój” 1967, nr 1177) [podaję za: MBL, s. 451].

1967 roku, a więc dwa miesiące wcześniej, ustosunkowując się do komentarza Lema z 28 maja:

Uważam, na prawach domniemania, że pisałeś, zwłaszcza od momentu odkrycia nieboszczyka własnego, nie wiedząc, dlaczego takie rozwiązanie [...] wybierasz. Ono Ci się, moim zdaniem, narzuciło już autonomicznie, tj. w oparciu o to, co przedtem powstało, jako wynik w pewnym sensie logiczny [...]. Gdyż domagały się obrazy zamknięcia jakiegoś własnego, swojego²³,

Mrozek tłumaczył, że było właśnie odwrotnie: „najpierw majaczyło mi się przyływanie własne i dopiero, żeby je osadzić, obudować, wprowadzić, powstały trupy cudze” i dodawał, że pamięta doskonale, iż trup własny „majaczył mu się” już „w jakimś 1960, na wiosnę, kiedy czuł [...] się wyjątkowo trupio” i nawet wówczas ów pomysł zanotował²⁴. Stwierdził również:

Z tym że przeziera przez opowiadanie moja abstynencja [Lem referując wykładnię Błońskiego, pisał o „absencji” – dop. E.S.] z życia, a przynoszenie zwłok jest przychodzeniem do mnie ludzi z zewnątrz, według mojej najlepszej woli nie mogę się zgodzić, chyba że to jakieś lochy podświadomości²⁵.

W cytowanym już artykule Błoński słusznie zauważa, że wraz z pojawieniem się własnego trupa bohatera „słabnie – aby zaniknąć – możliwość politycznej interpretacji opowiadania”, nierozstrzygalna pozostaje też kwestia, czy to „on porzucił historię, czy ona go porzuciła”²⁶. Jednak sposób, w jaki odczytuje znaczenie figury „żywotrupa” [s. 216], stawiając znak równości między „mieć trupa” a „móc mówić, być narratorem” i stwierdzając, iż „*Młyn* mówi o ponownych narodzinach pisarza”, nie znajduje, moim zdaniem, wystarczającego oparcia w tekście, lecz bazuje na wiedzy badacza o problemach autora poszukującego nowej formuły dla swojego pisarstwa. Inna sprawa, że te dodane dla kompozycji trupy znajomych, siłą rzeczy „domagające się” interpretacji, zwiększają potencjał semantyczny utworu i czynią go bardziej wieloznacznym.

Nie ulega kwestii, że *We młynie, we młynie* jest utworem samoistnym, którego zrozumienie nie wymaga „uwzględnienia określonych aspektów empirycznej osoby pisarza”²⁷. Co więcej, jego poetyka skłania raczej do szukania

²³ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, s. 627.

²⁴ Tamże, s. 634.

²⁵ Tamże, s. 635.

²⁶ J. Błoński, *Wsiebiewstąpienie*, s. 148–149.

²⁷ R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 66.

sensów ogólnych niż tropienia śladów autora w tekście. Zarazem jednak niezwykła sugestywność, z jaką zobrazowana została w tym opowiadaniu problematyka egzystencjalna: poczucie połowicznego istnienia, balansowania na granicy rzeczywistości i nierzeczywistości, stan zawieszenia i oczekiwania na coś nieokreślonego, prowokuje pytanie o osobę autora, o to, w jakim stopniu jest on obecny w swoim dziele.

Odwołując się do propozycji Ryszarda Nycza, *We młynie, we młynie* można uznać za przypadek strategii „pisanja sobą”²⁸. Moim zdaniem opowiadanie to nie tyle „mówi o ponownych narodzinach pisarza”, ile jest próbą literackiego „przepracowania” osobistych problemów egzystencjalnych autora. Co więcej, utrwalony w materii literackiej autorski ślad nie został pozostawiony mimowolnie. Wykazaniu tego służyć miała tak obszerna prezentacja dziennikowych zapisków i korespondencyjnych dialogów pisarza, dokumentująca proces krystalizowania się problematyki stematyzowanej w opowiadaniu, które okazało się utworem przełomowym. Oddając głos autorowi oraz jego interlokutorom, chciałam pokazać, jak długo dojrzewał Mroźek do napisania tego utworu i jak bardzo osobisty jest metaforycznie zobrazowany w nim problem „oczekiwania na siebie”.

We młynie, we młynie... jest literackim świadectwem „wsiebiewstąpienia”, ale też dojrzewania Mroźka do opuszczenia Chiavari. W liście do Gunnara Brandella z 25 grudnia 1967 roku decyzję o przeprowadzeniu się do Paryża, co ostatecznie nastąpiło w marcu 1968, pisarz tłumaczył następująco: „Dłużej nie mogę tutaj trwać. To nie jest wina miejsca. Po prostu przeżyłem je do cna i nic już nie zostało. To miejsce już mnie nie karmi. Zaczyna mnie pożerać. Cztery i pół roku w tym małym miasteczku na wybrzeżu, z dala od wszelkiego centrum, i tak uważam, że zdałem ten sprawdzian całkiem nieźle”²⁹. Pod względem twórczym nie był to na pewno czas łatwy. Jak to lapidarnie ujęła Anna Nasiłowska, dorobek „po *Tangu*, a przed wyprowadzką z Chiavari, jest dość spory, ale sztuki są mniej znane”³⁰. Z *Dziennika* i korespondencji pisarza wynika jednak wyraźnie, że pobyt w „chiavaryjskim czyścicu” odegrał ważną rolę w procesie przedefiniowania przez Mroźka relacji życie – pisanie. To właśnie tam pisarz zdał sobie sprawę, że nie może podporządkowywać życia sztuce, stwierdzając: „Przede wszystkim muszę żyć, to znaczy mieć poczucie, że żyję” [MTL, s. 108].

²⁸ Mam na myśli rozróżnienie komplementarnych tendencji do „pisanja sobą”, czyli do fikcjonalizacji głosu autorskiego i do „pisanja siebie”, czyli do jego empiryzacji [tamże, s. 63–66].

²⁹ S. Mroźek, G. Brandell, *Listy 1959–1994*, Kraków 2013, s. 161.

³⁰ A. Nasiłowska, *Mroźek. Biografia*, Kraków 2023, s. 478.

Bibliografia

- Błoński Jan (1977), *Mrożek filozof: próba interpretacji fantastyki współczesnej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 101–111.
- Błoński Jan (1995), *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czermińska Małgorzata (1996), *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa: Semper, s. 79–88.
- Czermińska Małgorzata (2005), *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., t. 1, Kraków: Universitas, s. 216–221.
- Lem Stanisław, Mrożek Sławomir (2011), *Listy 1956–1978*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ligęza Wojciech (1978) *Parabole Mrożka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnicki, Wrocław: Polska Akademia Nauk, s. 95–108.
- Markowski Michał Paweł (2007), *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków: Austeria.
- Michalski Maciej (2002), *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Mrożek Sławomir (1997), *Opowiadania 1974–1979*, Warszawa: Noir sur Blanc.
- Mrożek Sławomir (2003), *Mój życiorys*, w: S. Mrożek, *Varia*, t. 1: *Życie i inne okoliczności*, Warszawa: Noir sur Blanc, s. 30–70.
- Mrożek Sławomir (2010), *Dziennik*, t. 1: 1962–1969, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir, Błoński Jan (2004), *Listy 1963–1996*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir, Brandell Gunnar (2013), *Listy 1959–1994*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mrożek Sławomir, Tarn Adam (2009), *Listy 1963–1975*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nasiłowska Anna (2023), *Mrożek. Biografia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nycz Ryszard (2001), *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków: Universitas, s. 50–87.
- Sidoruk Elżbieta (2012), *Metafory przestrzenne a paraboliczność w opowiadaniach Sławomira Mrożka z tomu „Dwa listy”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 105–133.
- Sidoruk Elżbieta (2015), *Ślady doświadczenia geobiograficznego w twórczości Sławomira Mrożka*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 157–178.
- Speina Jerzy (2000), *Przestrzeń świata przedstawionego w opowiadaniach Sławomira Mrożka*, „Ruch Literacki”, z. 6, s. 643–659.

“I am waiting for myself with a beautiful bouquet of flowers...”:
The Autobiographical Dimension of Sławomir Mrożek’s Short Story
We młynie, we młynie, mój Dobry Panie

Abstract

This paper proposes an interpretation of Sławomir Mrożek’s short story *We młynie, we młynie, mój Dobry Panie* [In the mill, in the mill, my Good Lord], written in the first years of the writer’s stay abroad, in the context of his *Diary* and correspondence. Referring to concepts concerning the relationship between an empirical author and a literary text in terms of tropes/traces, the author argues that this ambiguous parable with an elaborate fantasy-grotesque plot can be read as an attempt to “rework” personal experiences, overtly thematised in correspondence and diary entries, with the ever recurring motifs of awaiting oneself, living in limbo and a sense of non-existence.

Keywords: autobiography, identity, parabola, grotesque, Sławomir Mrożek

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Armina Kapusta

Wydział Nauk Geograficznych

Uniwersytet Łódzki

e-mail: armina.kapusta@geo.uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0003-4955-8630

Tekst, czas a przestrzeń – kontinuum relacji.
Obraz Zagrzebia i Dubrownika w *Księdze podróży*
Ewliji Czelebiego, *Cyklopie* Ranka Marinkovicia
i sadze *Pieśń lodu i ognia* George’a R.R. Martina

Wprowadzenie

Obraz miasta kreują skomplikowane relacje między jego rzeczywistą przestrzenią, imaginacją artystyczną (literatura, film, fotografia, malarstwo) a użytkownikami – w tym autorami i odbiorcami dzieł (czytelnikami, widzami). Zależności te ewoluują w czasie, wynikają z transformacji historycznych, epokowych, jak i rozwoju czytelników oraz autorów. Zmiany w czasie są zapisane i czytane zarówno w tekstach, jak i w krajobrazie oraz przestrzeni miejskiej. Czytelnik może wybrać się na wędrowkę z bohaterami, odkrywając przestrzeń w dogodnym dla siebie momencie, będąc jednocześnie w dwóch miejscach i czasach – realnym i przedstawionym w utworach. Znajomość obszaru wpływa na odbiór dzieła literackiego, ułatwia zrozumienie losów bohaterów, podążanie ich śladami. Jednocześnie odszukuje się w tekstach widziane obiekty, przeżyte doznania. Nieznajomość przestrzeni sprawia, że tworzy się jej nowy obraz, aranżowany wyłącznie dzięki słowu. Podczas lektury kreuje się jej wizerunek, wyobrażonym elementom nadaje szczególne znaczenia, wiążąc je z doświadczeniami bohaterów – czytelnik odmalowuje własny krajobraz semiotyczny miasta, jest aktywnym semiotykiem.

Refleksje te stały się asumptem do zdefiniowania celu artykułu, którym jest próba ukazania dychotomii między krajobrazem realnym a zapisanym,

czego dokonano dzięki poszukiwaniom zaprzeczonych cech przestrzeni w tekstach współczesnych oraz aktualnych cech przestrzeni w dawnych publikacjach. Rozważania teoretyczne starano się uogólnić, natomiast do studiów przypadków wybrano utwory ukazujące dwa miasta bałkańskie¹ – Zagrzeb i Dubrownik. Oba te ośrodki są popularnymi destynacjami turystycznymi w Chorwacji², lecz ich asocjacje są odmienne. Zagrzeb bywa identyfikowany ze względu na pełnione funkcje: stołeczną, administracyjną, naukową, biznesową, handlową i in. Chociaż liczba odwiedzających jest znaczna, wielu turystów traktuje stolicę Chorwacji jako miasto tranzytowe podczas swoich podróży³. Dubrownik, określany perłą Adriatyku, kojarzony jest z wypoczynkiem nadmorskim i harmonijną zabudową⁴. Współcześnie wiele osób pragnie udać się tam, by podążać śladem planów filmowych *Gry o tron*, serialu nakręconego na podstawie cyklu powieści fantasty *Pieśń lodu i ognia*⁵. Zachowania i determinacja fanów, zarówno książek, jak i ich ekranizacji, skłania ku poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, czy literatura może być obciążeniem dla krajobrazu semiotycznego, czy pod wpływem lektury przestrzeń może być postrzegana tak, że nie chce się zauważyć innych wymiarów krajobrazu od tych utrwalonych w tekstach?

¹ Pojęcie „miasto bałkańskie” może być różnie rozumiane. W niniejszym artykule odnosi się ono do miast leżących w krajach pozostających pod wpływem szeroko rozumianej kultury bałkańskiej. Biorąc pod uwagę położenie geograficzne, genezę i morfologię, a także ścisły krąg kulturowy, Zagrzeb należy uznać za miasto środkowoeuropejskie, zaś Dubrownik – śródziemnomorskie.

² W 2022 r. w Chorwacji odnotowano 17,775 mln turystów, z czego w Zagrzebiu było 1,079 mln osób, a w Dubrowniku 1,029 mln (*Turizam u 2022, 2023*).

³ Z badań przeprowadzonych przez Muszyńską (2007) wynika, że spośród respondentów, którzy byli w Chorwacji, zaledwie ok. 3% zwiedzało Zagrzeb, często argumentując swoją decyzję faktem, że znajduje się on na trasie nad Adriatyk, 4% twierdziło, że jest to miasto atrakcyjne turystycznie, zaś 9% chciałoby je poznać. Dla niektórych Zagrzeb był jednym z największych rozczarowań podczas pobytu w Chorwacji, gdyż uważano go za mało reprezentacyjną stolicę. Spośród ankietowanych, którzy nie byli w Chorwacji, aż 89% osób potrafiło wskazać, że jest to miasto leżące w Chorwacji, 23% uznało na podstawie posiadanej wiedzy, że jest ono atrakcyjne turystycznie, lecz zaledwie 5% planowałoby tam wizytę.

⁴ Ankietowani przez Muszyńską (2007) wskazywali na Dubrownik jako najczęściej odwiedzane przez nich miasto w Chorwacji, chociaż docelowo więcej osób jeździło na Istrię (32% wskazań), niż do Dalmacji (21%). Aż 26% respondentów przyznało, że jest to najatrakcyjniejsze miasto w kraju, a 20% spośród osób, które jeszcze tam nie były, chciałoby je odwiedzić. Z kolei respondenci, którzy nigdy nie byli w Chorwacji, deklarowali chęć zwiedzenia Dubrownika (24% odpowiedzi), 36% utrzymywało, że jest to miejsce atrakcyjne turystycznie, a 71% osób wiedziało, że jest to miasto w granicach Chorwacji.

⁵ Na sagę *Pieśń lodu i ognia* autorstwa George’a R.R. Martina składają się powieści *Gra o tron* (1998), *Starcie królów* (2000), *Nawałnica mieczy* (tom *Stal i śnieg* oraz *Krew i złoto*, 2002), *Uczta dla wron* (tom *Cienie śmierci* i *Ścieżki spisków*, 2006), *Taniec ze smokami* (część I wydano w Polsce w 2011 r., zaś część II – w 2012 r.).

Inspiracje teoretyczne

Poszukując związków między przestrzenią, tekstem a czasem, warto przypomnieć wybrane założenia idei tekstu petersburskiego Władimira Toporowa⁶. W przypadku Zagrzebia i Dubrownika trudno byłoby udowodnić tezę, że miasta te tworzą własny tekst analogiczny do petersburskiego, jednakże pewne cechy tego konceptu warto rozważyć, gdyż ukierunkowują myślenie dotyczące interesujących nas zależności. Toporow twierdził, że miasto jest zarówno podmiotem, jak i przedmiotem tekstu, gdyż „[p]rzemawia swymi ulicami, placami, wodami, wyspami, parkami, gmachami, pomnikami, ludźmi, historią, ideami i może być rozumiane jako swego rodzaju heterogeniczny tekst”⁷. Literatura przemienia rzeczywistość w wartości duchowe (*a realibus ad realiora*), czytelnik powinien dostrzegać więzi tekstu ze światem obiektywnym. W ten sposób miasto jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem tekstu. Semiotyk zwracał uwagę na zależność między charakterystyką miasta, w tym fizycznogeograficzną, kulturową, społeczną a zachowaniami bohaterów. Podobnie jak inni badacze szkoły tartusko-moskiewskiej, Toporow analizował paralele kultury i natury – przeciwstawiał je, ale także wskazywał na ich koegzystencję i dwuwładzę w mieście. Interesowała go przestrzeń, jej entropia, heterotopia, korelacje między jej otwartością a wizjami przyszłości, natomiast czas zdaje się drugorzędny: „tekst Petersburski jako pewien konstrukt literacki nie rozróżnia wewnątrz siebie czasu”⁸, jednakże jego upływ wydaje się istotny. Toporow dostrzegał zmianę postaci literackich w ciągu dnia – o poranku są sprawne fizycznie, komunikatywne, rzeczowe, zaś o zmroku aktywuje się ich duchowość, myśli nabierają ostrości, budzą się marzenia. Nie udzielił wszakże odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób postrzegane jest miasto.

Chociaż literatura nie umożliwia bezpośredniego doświadczenia zmysłowego, słowo wyczula na zapachy, światło, dźwięki, uwrażliwia czytelnika na doznania multisensoryczne. Chodząc po mieście, doświadczamy go wszystkimi zmysłami, lecz, jak dowodzi urbanista Kevin Lynch⁹, zapamiętujemy głównie to, co widzimy. W uznanej za klasyczną książce *Obraz miasta*, w której twierdził, że miasto powinno być budowane dla wartości ludzkich, przybliżył wyniki prowadzonych przez 5 lat badań empirycznych. Praca, zwłaszcza koncepcja map mentalnych, wpłynęła na psychologię środowi-

⁶ W. Toporow, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

⁷ Tamże, s. 73.

⁸ Tamże, s. 243.

⁹ K. Lynch, *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Kraków 2011.

skową i planowanie przestrzenne. Lynch dowiódł, że postrzegając miasto, wielu użytkowników upraszcza jego obraz do pięciu elementów, którymi są drogi (służące do poruszania się), krawędzie (wyobrażone jako granice, przerwy w ciągłości), rejony (części miasta postrzegane jako całość z charakterystycznymi elementami), węzły (miejsca strategiczne, między którymi się poruszamy) i punkty orientacyjne (wyeksponowane obiekty). Nasycone wspomnieniami i znaczeniami indywidualne obrazy miasta, które pokrywają się ze sobą, konstytuują obraz społeczny, kształtowany przez obiekty (stałe i poruszające się), znaczenia, funkcje, historię, czy nazewnictwo. Amerykański badacz pisał, że obraz miasta nie ma ostatecznej formy, gdyż jego percepcja jest fragmentaryczna, nieutrwalona, angażująca w jakimś stopniu wszystkie zmysły. Generowany może być na różne sposoby (np. symboliczny schemat czy mapa ukazują budowę świata), można się go uczyć. Na obraz miasta wpływa jego czytelność, czyli łatwość, z jaką jego fragmenty mogą być rozpoznane i zorganizowane przez aktywnego i twórczego obserwatora. Uporządkowane środowisko może być „ramą odniesienia, organizatorem działań, przekonań lub wiedzy [...]. Może dostarczać surowiec symbolice i zbiorowej pamięci, które służą grupowej komunikacji”¹⁰, jest symbolem społeczności. Za synonim czytelności (widoczności) badacz uznał obrazowość, czyli „jakość rzeczywistego przedmiotu, która zapewnia wysokie prawdopodobieństwo wywoływania silnego, wyraźnego obrazu u dowolnego obserwatora”¹¹. W przemyśleniach Lyncha na uwagę zasługuje refleksja: „Krajobraz, którego każdy kamień opowiada historię, może utrudniać tworzenie nowych opowieści”¹², która stała się inspiracją do wyboru Dubrownika, miasta z bogatą, złożoną i doskonale udokumentowaną historią, jako podmiotu niniejszych rozważań. Jak się wydaje, w mieście, które cechuje przerost semiozy, formowanie autonomicznego obrazu miasta, czyli, jak określa to Lynch, rejestrowanie obiektów zgodnie z wcześniej wypracowanym stereotypem, dostrzeganie przez obserwatora różnic i analogii, a następnie ich wybór, organizacja i nadawanie znaczeń, może być procesem skomplikowanym.

Obraz miasta jest społecznym przymiotem przestrzeni miejskiej i krajobrazu miejskiego. Przestrzeń miejska rozumiana być może jako przestrzeń w granicach administracyjnych miasta lub przestrzeń o organizacji i fizjonomii typowej dla miasta, a kształtowana jest przez składowe społeczne

¹⁰ Tamże, s. 5.

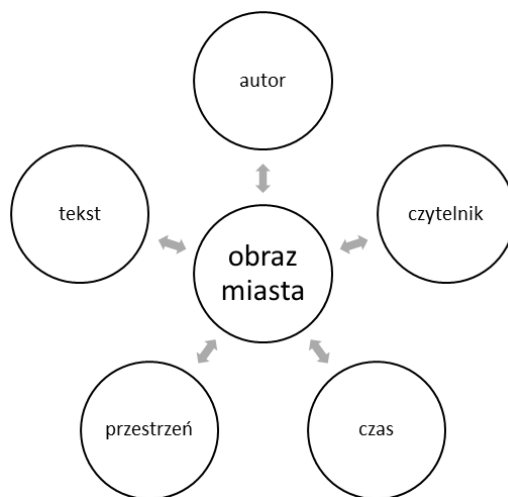
¹¹ Tamże, s. 11.

¹² Tamże, s. 7.

i fizyczne¹³. Krajobraz miejski w geografii ujmowany jest realnie, materialnie jako „postrzegana przez ludzi przestrzeń, zawierająca elementy przyrodnicze i wytwory cywilizacji, historycznie uformowana w wyniku działania czynników naturalnych i działalności człowieka”¹⁴, a także semiotycznie, czyli symbolicznie (modelowany przez kulturę niematerialną) lub estetycznie, jako widok¹⁵.

Konkludując: transdyscyplinarne rozważania dotyczące obrazu miasta w literaturze można uznać za parantelę między autorem, czytelnikiem, tekstem, przestrzenią i czasem [ryc. 1].

Rycina 1. Elementy kształtujące obraz miasta w literaturze



Źródło: opracowanie własne.

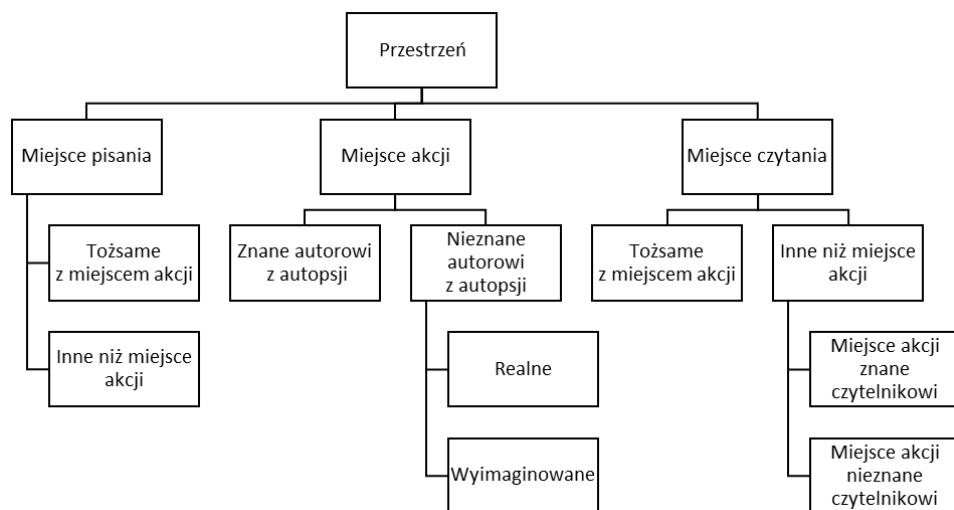
Omawiając związki między poszczególnymi składowymi, należy zastanowić się nad rolą przestrzeni i czasu w budowaniu literackiego obrazu miasta. Na sposób przedstawienia przestrzeni wpływ ma miejsce tworzenia, które może być tożsame lub inne niż miejsce akcji, to zaś autor może znać z autopsji lub kreować, odnosząc się do realnych lub fikcyjnych atrybutów obszaru [ryc. 2]. W teorii pisanie w miejscu, które zna się z doświadczenia, otwiera perspektywy oddania jego werystycznego i zróżnicowanego obrazu,

¹³ J. Słodczyk, *Przestrzeń miasta i jej przeobrażenia*, Opole 2001.

¹⁴ Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, art. 3.

¹⁵ F. Plit, *Krajobraz kulturowy – czym jest?*, Warszawa 2011.

Rycina 2. Czynniki wpływające na tworzenie literackiego obrazu przestrzeni

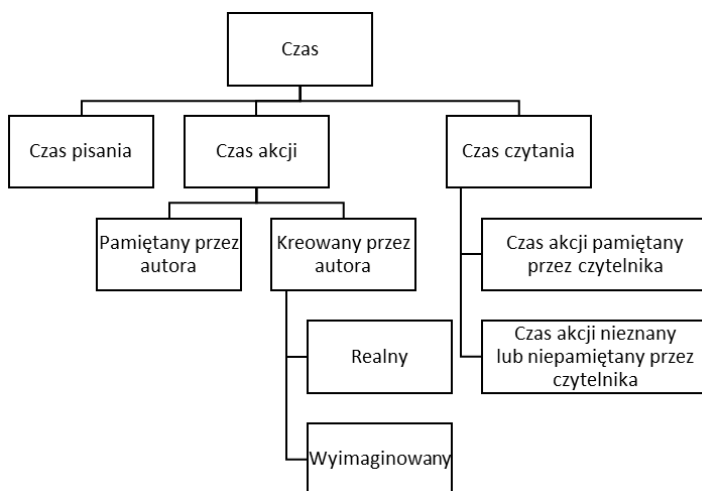


Źródło: opracowanie własne.

natomiast w przypadku nieznaności miasta, autor bazuje na źródłach wtórnych, uproszczonych, stereotypach oraz wyobraźni. Czytelnik z kolei inaczej odbiera przestrzeń w zależności od tego, gdzie zaznajamia się z tekstem – jego lektura w miejscu opisanym umożliwi mu weryfikowanie obrazu literackiego z realnym krajobrazem. W przypadku, gdy studiuje utwór w innej lokalizacji, a miał okazję uprzednio spenetrować przestrzeń, konfrontuje wizje autora ze swoimi. Jeśli literatura jest dla niego źródłem informacji o terenie, staje się ona podstawą decydującą o postrzeganiu, a ewentualna późniejsza percepcja realnej przestrzeni dokonuje się przez pryzmat świata literackiego.

Analogicznie przestudiować można znaczenie czasu dla percepcji obrazu przestrzeni (ryc. 3). Kluczowe jest to, kiedy tekst powstawał, jakie uczucia i okoliczności towarzyszyły wówczas autorowi i w jaki sposób rzutowały na jego ogląd świata. Prezentowany czas akcji może być przez niego pamiętany, odtwarzany, a więc obciążony subiektywizmem, lub też kreowany – wymyślony lub realny, rekonstruowany. Czytelnik, odbierając dzieło, którego akcja toczy się w czasie przez niego pamiętanym, porównuje je z własnymi wspomnieniami. Odkrywcze jest dla niego czytanie o czasach wymagowanych przez autora lub niepamiętanym – wówczas tekst staje się źródłem poznania istotnie kształtującym obraz przestrzeni miejskiej.

Rycina 3. Czas jako czynnik wpływający na kreowanie literackiego obrazu przestrzeni



Źródło: opracowanie własne.

W dalszej analizie studiów przypadków Zagrzebia i Dubrownika uwzględniono powyższe czynniki. Oba miasta znane są autorce artykułu z autopsji, a analizę tekstów dotyczących czasów historycznych pogłębił o ich porównanie ze zdigitalizowanym materiałem ilustracyjnym kartograficznym i graficznym. Jak już wspomniano, są to ośrodki odmienne – Zagrzeb nie budzi wielu skojarzeń poza tymi związanymi z pełnionymi funkcjami, zaś Dubrownik jest obciążony semiotycznie jako perła Adriatyku. Obraz tych miast analizowano na podstawie zróżnicowanej literatury. Interesującą pozycją wydała się *Księga podróży Ewliji Czelebiego*. Dzieło to liczy 10 tomów spisanych po turecku, na inne języki tłumaczone były zaledwie jego fragmenty, zazwyczaj dotyczące kręgu kulturowego tłumacza. W niniejszym opracowaniu skorzystano ze wstępu do wydania polskiego¹⁶, natomiast opisy Zagrzebia i Dubrownika analizowano na podstawie publikacji bośniackiej¹⁷. Ewlija Czelebi to XVII-wieczny podróżnik, który przez około 40 lat jako żołnierz, goniec, duchowny, urzędnik, penetrował ziemie należące wówczas do Osmanów. W deskrypcjach, zainspirowanych wojażami i własnymi doświadczeniami,

¹⁶ *Księga podróży Ewliji Czelebiego*, przeł. Z. Abrahamowicz, A. Dubiński, S. Płaskowicka-Rymkiewicz, red. Z. Abrahamowicz, Warszawa 1969.

¹⁷ E. Čelebi, *Putopis. Odlomci o jugoslavenskim zemljama*, przeł. H. Šabanović, Sarajevo 1967.

a także dokumentami źródłowymi i wyobraźnią, odnaleźć można cechy literatury pięknej i użytkowej, fragmenty typowe dla itinerarium, powieści łotrzykowskiej, dokumentu (historycznego, geograficznego, socjologicznego, obyczajowego) oraz fantastyki. W tym dziele zawarto zarówno charakterystykę Dubrownika, jak i Zagrzebia, co umożliwi komparację deskrypcji w zależności od stopnia znajomości miasta przez autora. Pozostałe wybrane teksty dotyczą tylko jednego z tych miast.

Literacki obraz Zagrzebia

Na podstawie lektury dzieła Czelebiego niewiele można dowiedzieć się o Zagrzebiu w XVII w., lapidarność relacji pozwala wręcz przypuszczać, że mimo dwukrotnej wzmianki o mieście, autor nigdy w nim nie był. Według tureckiego podróżnika Zagrzeb był miastem o znaczeniu administracyjnym (przebywał w nim kapitan i garnizon), w którym znajdowały się liczne obiekty (meczet, targ), społeczeństwo było chrześcijańskie, zaś w okolicy były winnice, ogrody i klasztory. Wyjaśnił, iż „w Chorwacji jest wielu chrześcijan, więc i namnożyły się tu kościoły”¹⁸. Czelebi sięgał również do zasłyszanych historii o założeniu miasta „przez pewnego chorwackiego i hercegowińskiego księcia”¹⁹, przybliżył, niezgodnie ze źródłami historycznymi, wydarzenia z lat 1592–1594 dotyczące m.in. zdobycia i spalenia Zagrzebia przez wezyra Mustafę Paszę, których nie był świadkiem. Wspomina o tym, jak dotarł do Zagrzebia, ufortyfikowanej osady pozostającej pod władaniem Zrinjskiego, leżącej na skraju bagien. Dostrzegł „40–50 klasztorów i dzwonnicy, ale nie widać było ani jednej żywej duszy”²⁰, co niewolnicy tłumaczyli tym, że wojsko ruszyło do Nowego Zrinu walczyć z Turkami, więc miasto pozostało bezbronne. Czelebi niewiele miejsca poświęca przestrzeni fizycznej i społecznej miasta (zapewne jedynie o nich słyszał lub widział je z daleka), bardziej interesują go działania rodaków na tym obszarze. Jego spostrzeżenia porównać można z akwafortą zamieszczoną w dziele *Chwała Księstwa Krainy* słoweńskiego polihistora Janeza Vajkarda Valvasora²¹, na której widnieje zabudowa murowana, w tym mury z basztami, kościoły z wieżami (z pewnością nie czterdziestoma), nie widać wszelako minaretu.

¹⁸ Tamże, s. 224 [tłum. autorki].

¹⁹ Tamże [tłum. autorki].

²⁰ Tamże, s. 489 [tłum. autorki].

²¹ Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, <https://digitalna.nsk.hr/?pr=i&id=581180> [dostęp 01.06.2023].

Enigmatyczny jest także obraz Zagrzebia w *Cyklopie* Ranka Marinkovića (1913–2001)²². Tekst powstał w 1965 r., zdobył ważne nagrody literackie, m.in. NIN (1965) oraz Nagroda Ivan Goran Kovačić (1966), w 2010 r. po ankiecie dziennika „Jutarnji list” ogłoszono go najlepszą chorwacką powieścią wszechczasów, a o wyborze do niniejszej analizy zadecydował fakt, że uznawany jest za pierwszą chorwacką powieść miejską²³. W *Cyklopie* zauważalne są takie cechy powieści modernistycznej jak swobodna kompozycja, psychizacja krajobrazu, synkretyzm stylistyczny (w tym realizm i symbolizm), intertekstualność, które bezpośrednio formują obraz miasta jako bytu niespójnego, fragmentarycznego, chaotycznego, złożonego z pojedynczych miejsc istotnych w życiu bohaterów.

Wydarzenia przedstawione w *Cyklopie* rozgrywają się od jesieni 1940 roku do wiosny 1941 roku w Zagrzebiu oraz innym, nieookreślonym mieście. Zarówno czas, jak i miejsce akcji są znane autorowi, ale czytelnik nie dowiadyuje się o nich otwarcie (nie ma podanego ani roku, ani urbonimu), a wnioskować musi na podstawie przesłanek. Dla dzisiejszego odbiorcy, szczególnie spoza Chorwacji, stanowi to wyzwanie, gdyż daty wspomnianych w powieści wydarzeń, na przykład bombardowanie Londynu i początek II wojny w Zagrzebiu nie są powszechnie znane. Część osób może mieć problem z rozpoznaniem samego Zagrzebia – jedyną nazwą własną wskazującą bezpośrednio na to miasto jest Maksimir, podczas gdy takie onimy jak Kawiarnia Teatralna, Biblioteka Uniwersytecka dotyczyć mogą wielu innych ośrodków akademickich. Niuanse topograficzne w *Cyklopie* nie są istotne, to wydarzenia historyczne oddziałują na miasto i jego mieszkańców. Obraz Zagrzebia kreuje atmosfera strachu przed nadchodzącą wojną, niepewności, która skrywa się w dymie i oparach alkoholu w karczmach. Jak twierdzi Krešimir Nemeć, Zagrzeb jest przestrzenią wolności, daje prawo do wyrażania swoich opinii, lęków, błędzenia w niepewności. Unaocznia to wykreowanie głównego bohatera, Melchiora Tresicia, na zagubionego w labiryncie miasta *flâneura*, który nie jest estetą, lecz egzystencjalistą, czującym panikę przed wojną, samotnością, odczucia te zaś potęguje teatralizacja ulicy:

Ponownie zaczął przerzucać ulice jak albumy z fotografiami nieznanymi osob. Lecz jego uwaga, nieprzywykła do policyjnego sprawdzania przechodniów, szybko się zmęczyła i zapomniał o celu swej daremnej wędrówki. Poczłł gorzki smak samotnego błędzenia i cały wysiłek sprowadził się do poruszenia ciała w jasnej słonecznej przestrzeni, która nagle wydała mu się straszliwie obszerna i pusta, nie do opanowania. Dlatego wykorzystywał każdy róg ulicy

²² R. Marinković, *Cyklop*, przeł. K. Bąk, Łódź 1981.

²³ Por. K. Nemeć, *Čitanje grada*, Zagreb 2010.

i zmieniał kierunek ruchu z nadzieją na małe odkrycie. Jednak ponownie rozpościerał się przed nim najbardziej niepokieszony wymiar – długość ze swoim oszukańczym zamknięciem, w perspektywie. Nikt jeszcze nie zbudował takiej ulicy, pomyślał, która rzeczywiście zamykałaby się jak klin. Nie ma takiego spojrzenia na świat. To straszniejsze niż rozpacz²⁴.

Istotnym zabiegiem jest psychizacja krajobrazu, zwłaszcza ukazanie analogii między życiem w ogrodzie zoologicznym a zezwierzęceniem i dehumanizacją w obliczu wojny:

Daleko w mieście zegar na katedrze wybijał godziny. A noc jeszcze dła-wiła miasto wilgotnymi i zimnymi ciemnościami. Długa jesienna noc. Przemarzył w pustej alei pod wysokimi mrocznymi sklepieniami zwiędłych liści, które przestraszone szeleściły na zmęczonych pniach. Wzdrygnął się na ryk lwów. Na głos zoologicznego tyrana odezwały się też inne zwierzęta ze snu pełnego grozy. Król zgłodniał, chce ich mięsa.

Melchior poczuł odór ogrodu zoologicznego. Odwijają się ciepłe futra, przeciągają się zwierzęta, wysuwają pazury, ziewają, ryczą do nowego dnia. Budzi się Zoopolis. I roznosi zapach swojej niewoli.

Tak chyba śmierdzą więzienia i koszary²⁵.

Czytając *Cyklopa*, można wczuć się w atmosferę bohemy zagrzebskiej lat 40. XX wieku, lecz trudno wyobrazić sobie to miasto, a także zidentyfikować obiekty wzmiankowane w książce, do których należą:

- zachodnie tereny ówczesnego Zagrzebia: mieszkanie głównego bohatera naprzeciwko koszar 35. pułku i pobliska kawiarnia Cichy Kącik oraz mieszkanie Maestra w dzielnicy Trešnjevka;
- północno-wschodnia dzielnica Maksimir z parkiem leśnym, jeziorami, zoo;
- centrum miasta, a w nim charakterystyczne obiekty w przestrzeni publicznej dzielnicy Donji Grad (plac wokół Teatru Wielkiego, pomnik poety, plac przed uniwersytetem, ogród botaniczny), kawiarnie i restauracje (Dajdam, Gita, Teatralna, Corso, Quisisana), katedra, detale architektoniczne (np. sowy na Bibliotece Uniwersyteckiej), reklamy (MAAR).

Na podstawie zdigitalizowanych ilustracji (np. pocztówek), archiwalnych map²⁶, lekturze opracowań, autorka podjęła wyzwanie odnalezienia miejsc

²⁴ R. Marinković, *Cyklop*, t. 1, s. 341.

²⁵ Tamże, s. 255.

²⁶ Stare pocztówki i plany miasta, kolekcja Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, dostępne są na stronie <https://digitalna.nsk.hr> oraz <http://www.arhiv.hr> [dostęp 01.06.2023].

akcji *Cyklopa* we współczesnej przestrzeni Zagrzebia. Wymienione w tekście obiekty przeobrażano, zmieniły się ich nazwy i funkcje, co utrudniało, a w niektórych przypadkach wręcz udaremniło ich identyfikację. Mieszkanie Melchiora Tresicia znajdować się miało na trzecim piętrze, widać z niego podwórze koszar. Nie wiadomo ani przy której ulicy, ani z której strony świata było ulokowane²⁷. Koszary 35. pułku, które powinny stanowić punkt odniesienia, w literaturze historycznej częściej nazywane były koszarami arcyksięcia Rudolfa, zaś obecnie jeden z ich gmachów jest siedzibą Ministerstwa Budownictwa i Planowania Przestrzennego²⁸. Teren wojskowy zagospodarowano w latach 80. XIX wieku, natomiast w latach 70. XX wieku istniał niezrealizowany projekt przekształcenia go w nowe centrum miasta – ostatecznie w 1978 roku zburzono część zabudowy, pozostawiając jedynie cztery obiekty oraz zazieleniając park noszący dziś imię dr. Franje Tuđmana. W zachodniej części obszaru, po którym poruszał się Melchior, na ówczesnych gnuśnych peryferiach miasta, było też mieszkanie Maestra, prawdopodobnie w dzielnicy Trešnjevka²⁹. Tresić jeździł tramwajem do wschodniej części miasta, do Maksimiru – to jedyny toponim bezpośrednio wskazujący na to, że akcja toczy się w Zagrzebiu. Park leśny i zoo to opozycja stechnicyzowanego miasta, a jednocześnie paralela jego animizacji.

Przedstawiciele zagrzebskiej bohemy spotykają się zwykle w centrum Zagrzebia, a takie obiekty jak plac przy Teatrze Wielkim, plac przy uniwersytecie, ogród botaniczny, łatwo zlokalizować. Wspomniany w tekście pomnik poety, którym według tłumaczki polskiego wydania *Cyklopa* jest monument Piotra Preradovicia (1818–1872) dłuta Ivana Rendicia, od momentu erygowania w 1895 roku do 1956 stał na placu Strossmayera, skąd przeniesiono go na plac noszący imię tego literata. Odnalezienie zakładów gastronomicznych przywoływanych w powieści jest zadaniem karkołomnym. Mimo poszukiwań w opracowaniach naukowych, starych przewodnikach turystycznych i na materiałach kartograficznych, autorce artykułu nie udało się

²⁷ Linki do ilustracji prezentujących okolice mieszkania Melchiora Tresicia, <https://digitalna.nsk.hr/?pr=i&id=15019>; <https://digitalna.nsk.hr/?pr=i&id=15017>; <https://digitalna.nsk.hr/?pc=i&id=553362>; <https://digitalna.nsk.hr/?pr=l&rpf=n&rrep2=y&pft=2&restricted=n&published=y&pvf=y&ps=42&mr%5B10382%5D%5B497757%5D=a10019>; <https://digitalna.nsk.hr/?pr=iiif.v.a&id=17031&tify={%22panX%22:0.446,%22panY%22:0.477,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:3.959}>; <https://digitalna.nsk.hr/?pr=i&id=17031> [dostęp 01.06.2023].

²⁸ Por. M. Milić, M. Stepinac, L. Lulić, N. Ivanišević, I. Matorić, B. Čačić Šipoš, Y. Endo, *Assessment and Rehabilitation of Culturally Protected Prince Rudolf Infantry Barracks in Zagreb after Major Earthquake*, „Buildings” 2021, 11, 508, <https://doi.org/10.3390/buildings11110508> oraz S. Knežević, *Rudolfova vojarna i Trg francuske Republike – novi zapadni perivoj*, w: *Zagreb u središtu*, red. S. Knežević, Zagreb 2003.

²⁹ Por. K. Dolić, *Prikazi grada u hrvatskoj književnosti od 19. stoljeća do suvremenosti*, Zagreb 2021.

ustalić adresu Gity, Quisisany i Dajdamu³⁰ w hotelu Pimodan. W wydanym w 1956 roku przewodniku³¹ znajduje się informacja o kawiarniach Corso³² przy ul. Gundulićeva 2 oraz Teatralnej³³, dziś przemianowanej na Kavkaz. Kazališna kavana³⁴. Kawiarnia Teatralna to jedyny lokal opisany w *Cyklopie*, który wciąż funkcjonuje, a jego nazwa, mimo że zmodyfikowana, pozwala na określenie jej położenia w przestrzeni Zagrzebia. W mieście, ponadto, nadal istnieją charakterystyczne detale i elementy architektoniczne zarejestrowane przez Marinkovicia. Secesyjny budynek stojący od 1913 roku na placu Marulicia, na dachu którego widnieją sowy, w *Cyklopie* mieścił Bibliotekę Uniwersytecką, a obecnie Chorwackie Archiwum Narodowe. Gdyby teraz czytelnik udał się do Biblioteki Narodowej i Uniwersyteckiej znalazłby się na ul. Hrvatske bratske zajednice 4 w nowoczesnym, praktycznie pozbawionym detalu architektonicznego obiekcie wznoszonym w latach 1988–1995. Kopułę Pierwszego Miejskiego Banku Nemeć utożsamia z jedną z tych znajdujących się na zaprojektowanym przez Josipa Vancaša pałacu przy ulicach Ilica, Bogovićeva i placu Preradovicia, aktualnie pełniącym funkcje handlowo-usługowe. Enigmatyczna jest wzmianka o wejściu do podziemia na placu Bana – czy chodzi o plac bana Jelaćicia, czy też bana Kulina (dziś plac Ofiar Faszyzmu)? Melchior na początku powieści „znalazł się przy balustradzie schodów prowadzących do podziemi”³⁵ przy największym na Bałkanach domu towarowym Kastner i Öhler³⁶, co wskazuje, że placem Bana był plac Jelaćicia. Renomowany sklep skłania również ku rozmyśleniom dotyczącym reklamy – zja-

³⁰ „Dajdam” to słowo używane przez zagrzebską bohemę, odnoszące się do spotkań towarzyskich, podczas których nawzajem zamawiano napoje [por. D. Simundža, *Bog u djelima hrvatskih pisaca. Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća*, Zagreb 2005].

³¹ I. Raos, *Zagreb*, Zagreb 1956.

³² Corso to legendarna kawiarnia zagrzebska, która została otwarta w 1907 r., a zamknięta została w latach 90. XX w. W prasie regularnie pojawiają się artykuły dotyczące jej rzekomej reaktywacji, którą utrudnia kwestia własności (miasto Zagrzeb przejęło lokal w 2018 r. od Republiki Chorwacji) oraz konieczności modernizacji liczącego ok. 900 m² pomieszczenia z uwzględnieniem wymogów konserwatorskich [por. P. Balića, *Otkazali zakup kavane Corso, no tvrde da od obnove ne odustaju*, „Večernji list” 2020].

³³ Ówczesnie na placu Marszałka Tity 1, obecnie to Trg Republike Hrvatske 1.

³⁴ Dosłownie: Kaukaz. Kawiarnia Teatralna.

³⁵ R. Marinković, *Cyklop*, t. 1, s. 15.

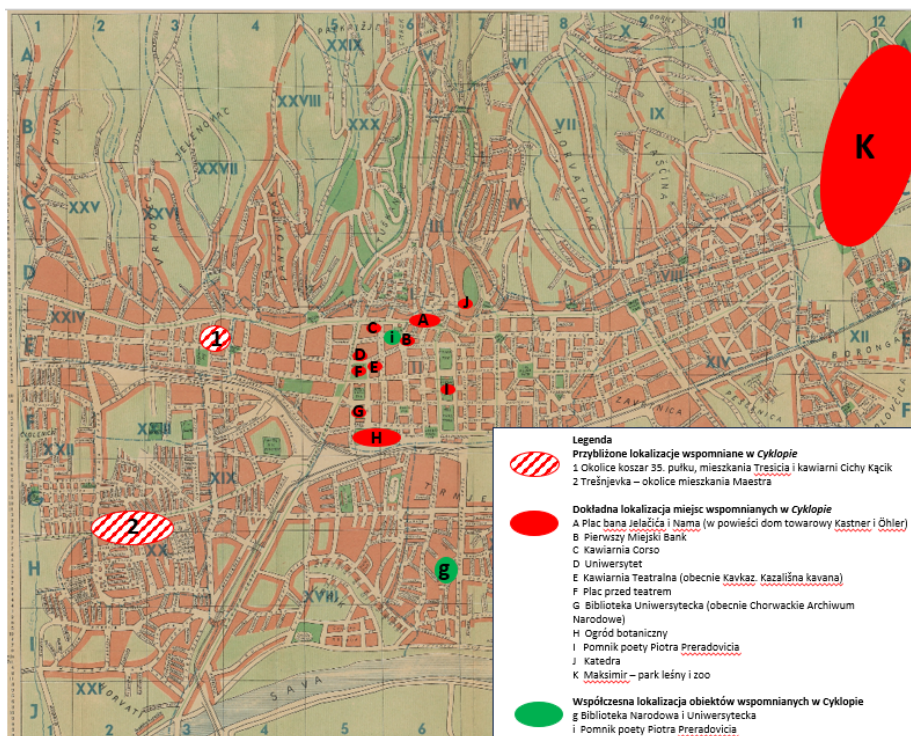
³⁶ Dom towarowy Kastner i Öhler założyli w Zagrzebiu w 1879 r. handlarze wiedeńscy. W kilkakrotnie modyfikowanym budynku przy ul. Ilica 4 funkcjonował od 1889 r. Po II wojnie światowej firmę upaństwowiono, zaś w tej renomowanej lokalizacji 6.12.1945 r. działać zaczął jeden z obiektów sieci Nama (skrót od „narodni magazin”, czyli „narodowy, ludowy skład towarów”). Nama nadal uważana jest za sklep elegancki, w którym poczuć można atmosferę tradycji i docenić jej nieposzlakowaną reputację [por. <https://nama.hr/nama-kroz-povijest/> – dostęp 12.09.2023].

wiska tyleż interesującego, co efemerycznego w przestrzeni zurbanizowanej, zaś w *Cyklopie* stanowiącego swoistą uwerturę ukazującą dynamikę i zmienność życia miejskiego. Akompaniuje jej metamorfoza natury dychotomicznej wobec przestrzeni fizycznej, lecz koherentna z przestrzenią społeczną miasta, na przykład:

Ze szpaleru drzew odrywał się czasem pożółkły liść i szeleścił żałośnie, jak dawny list niegdys szczęśliwej miłości³⁷.

Tu nie może się zacząć wiosna. Wypuścić zielonych gałązek i obudzić zapachów ziemi. Wznieść błękitne niebo nad naszymi głowami [...]. Ogromny głąz nasunął Polifem na wrota świata: panuje tu milczenie i mrok, strach przed jednookim potworem³⁸.

Rycina 4. Topografia Zagrzebia w *Cyklopie* R. Marinkovicia na planie miasta z 1943 r.



Źródło: opracowanie własne na podkładzie *Nacrt grada Zagreba: sa najnovijim podatcima* autorstwa Franja Peyera i Viktora Šipeka (Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, <https://digitalna.nsk.hr/?pr=iiif.v.a&id=574096> [dostęp 02.06.2023]).

³⁷ R. Marinković, *Cyklop*, t. 1, s. 35.

³⁸ Tamże, s. 155.

Cyklop uznawany jest za powieść miejską, choć nie decyduje o tym oddanie topografii, która jawi się jako bezładna, fragmentaryczna, a dla współczesnego odbiorcy praktycznie niemożliwa do zrozumienia [ryc. 4]. O semiotyce miasta decydują rozmyślenia bohaterów. Walory urbanistyczne wyzwalały potrzebę ruchu, pobudzają do aktywności fizycznej i umysłowej zarówno bohaterów, jak i czytelnika, który przemierza wraz z Melchiorem zagrzebskie ulice, snując egzystencjalne przemyślenia, a przekraczając progi kawiarni, odczuwa ich gęstą atmosferę.

Literatura a obraz Dubrownika

Dostępne są liczne publikacje poświęcone Dubrownikowi, jego dziejom, kulturze, architekturze, ale nie można do nich zaliczyć polskiego tłumaczenia *Księgi podróży Ewliji Czelebiego*, dlatego też w niniejszym artykule skorzystano z wydania bośniackiego, w którym zamieszczono opis perły Adriatyku. Turecki podróżnik przekazał precyzyjne informacje o położeniu miasta (na brzegu morskim w kształcie łuku, od wschodniej i północnej strony lądu otacza je pięć wzniesień), morfologii i fizjonomii – zarówno zewnętrznej³⁹, jak i wewnętrznej⁴⁰, szczególną uwagę zwracając na administracyjne centrum – Pałac Rektorów⁴¹. Czelebi dostrzega związek między zabudową a życiem codziennym⁴², zajmuje go struktura społeczna⁴³, intrygują tradycje, np. przyj-

³⁹ Charakterystyka budowy zewnętrznej Dubrownika: wzniesiony solidnie jakby to zrobił Szeddad, twierdze i fosa wykonane z łupka; brak śladów ataku na miasto; liczy 2 mile; od strony lądu chronią go potrójne twierdze i podwójne mury grube po 20 arszynów, oddzielone fosami; wyróżnia się wielka baszta mająca 47 blanek, z której widać cały Adriatyk; od strony morskiej jest tylko pojedynczy mur; w twierdzy jest 700 małych i dużych armat [zob. E. Čelebi, *Putopis. Odlomci o jugoslavenskim zemljama*, Sarajevo 1967, s. 421].

⁴⁰ Informacje o budowie wewnętrznej: wąskie, ciasne ulice; dobre domy, wszystkie ustawione jeden przy drugim, jak domy w dzielnicy Galata w Stambule, z twardego materiału, pokryte kamiennymi płytkami, blachą; w ogóle nie ma pustej ziemi, jedyną otwartą przestrzeń stanowi „polityczny plac”, hala targowa i place przed 22 klasztorami; klasztor Hercoga jest jakby cytadelą tego miasta, wszystkie jego sklepienia pokryte są ołowiem; kościoły principia prima, arcybiskupa i banów; w domach i klasztorach jest z 1000 małych i dużych dzwonów i dzwonnicy [zob. tamże, s. 421–422].

⁴¹ Czelebi uważał, że Pałac Rektorów jest bardzo pięknie artystycznie wykonany, choć nie pozostaje w zgodzie z miastem, gdyż jest ciasny. To pięciopiętrowy obiekt wzniesiony z trwałego materiału tak solidnie, jakby to zrobił Szeddad, z żadnej ze stron nie jest uszkodzony. Ma ponad 300 pokoi, cel (komórek), spiżarni i kuchni, a na ścianach sali narad znajdują się obrazy różnych panów i władców, które po prostu oczarowują i wyglądają jak coś nieziszczalnego [zob. tamże, s. 424].

⁴² Osmański wojażer uznał, że na małym w stosunku do wielkości miasta placu i rynku jest ogromny tłok. W mieście działa wiele sklepików żelaznych, z suknem, płótnem, nożycami,

mowanie posłów, obowiązująca etykieta, stroje, ucztę, gościna i wymiana podarków. Drobiazgowość relacji pozwala wnioskować, że autor dobrze poznał Dubrownik, co ułatwiło mu stosowanie porównań, dzięki którym czytelnicy tureccy mogli dostrzec analogie między przestrzenią kulturową Dubrownika i miast osmańskich⁴⁴, choć pewne dane liczbowe są z pewnością przesadzone, uogólnione, a detaliczna deskrypcja widzianych nocą z okien kwatery obchodów święta (prawdopodobnie Bożego Ciała), uwzględniająca zdobienia strojów, materiały, z których wykonano utensylia, budzi podziw dla jego bujnej wyobraźni. Nie bacząc na przesadę, trzeba zauważyć, że analiza tkanki miejskiej jest rzeczowa, co potwierdza porównanie jej z tekstami historycznymi, ilustracjami z XVII wieku, a nawet współczesnym obrazem miasta.

Dubrownik na przestrzeni dziejów był dwukrotnie demolowany – w trakcie tragicznego w skutkach trzęsienia ziemi, które nawiedziło miasto w 1667 roku oraz podczas oblężenia od 01.10.1991 roku do 26.05.1992 roku. Po obu zniszczeniach został relatywnie szybko odrestaurowany – o ile w XVII wieku wprowadzono zmiany dotyczące głównie stylu architektonicznego (pojawiły się obiekty barokowe), o tyle po wojnie w byłej Jugosławii przywrócono stan sprzed bombardowania, co było w zasadzie wymogiem UNESCO⁴⁵. To właśnie zachowanie historycznej struktury sprawia, że miasto wyróżnia się pod względem urbanistycznym i stanowi popularną destynację turystyczną.

Do początków XXI wieku wydawać się mogło, że obraz Dubrownika jest silnie ukształtowany, wręcz spetryfikowany, co utrudnia tworzenie nowych opowieści, jak ujął to Lynch. Tymczasem saga *Pieśni lodu i ognia* George'a R.R. Martina i nakręcony na ich podstawie serial *Gra o tron* dowiodły fałszu

swoje zakłady mają złotnicy, papiernicy, woskarz, rzeźnicy, krawcy i inni rzemieślnicy. Nie ma sukienic – z tysiąc rzemieślników pracuje w swoich domach, a w sklepikach tylko kupują i sprzedają towary. Zainteresowało go, że są i kobiety, które sprzedają towar na bazarze, co w tych krajach nie jest wstydem [zob. tamże].

⁴³ Według Czelebiego Dubrownik zamieszkiwali chrześcijanie znający łacinę, bogaci, wykształceni, kulturalni, wśród nich byli zdolni astronomowie, chirurdzy, agronomowie, historycy. Utrzymywali pokojowe stosunki z innymi, lecz byli nieufni wobec obcych. W mieście przebywało wielu Ormian, Greków, Żydów, Persów i Franków [zob. tamże, s. 420].

⁴⁴ Przykładem może też być relacja świętowania (w nawiasach podano, za tłumaczem wyдання bośniackiego, H. Šabanovićem, prawdopodobne odpowiedniki chrześcijańskie): Kiedy w przeddzień niedzieli Sari Saltuka (legendarny turecki święty, chodzi o obchody Wielkanocy), św. Mikołaja, Hizir Iljasa (św. Jerzego), Kasuma (św. Dymitra z Tesalonik), Matki Marii i Karandolozza (św. Archaniola Michała), tych chrześcijańskich świąt, zadzwonią te dzwony, wówczas niewtajemniczony człowiek myśli, że się pojawił Dedźdzał (Antychryst) [zob. tamże, s. 422].

⁴⁵ Dubrownik został wpisany na listę światowego dziedzictwa ludzkości UNESCO w 1979 r.

tego przypuszczenia i są świadectwem tego, że wykreowany w literaturze i filmie obraz miasta może stać się obciążeniem semiotycznym dla przestrzeni.

W cyklu powieści fantastycznych Martina Dubrownik nie jest wymieniony, jednakże jego oryginalna średniowieczna, renesansowa i barokowa zabudowa okazała się doskonałą scenerią *Gry o tron*⁴⁶. W drugiej dekadzie XXI wieku dużą popularnością cieszyły się zarówno książki, jak i serial, które są przez odbiorców porównywane, a wizje przedstawione w obu mediach przenikają się i dopełniają. W efekcie do Dubrownika przybywać zaczęła rzesza fanów⁴⁷, którzy chcą odnaleźć w rzeczywistej przestrzeni miejskiej plany filmowe i wyimaginowane miejsca przedstawione w książkach. Popularność ta przyczyniła się do znacznego wzrostu ruchu turystycznego, skutkującego overtourismem oraz wprowadzaniem restrykcyjnych zasad dotyczących etykiety turystycznej⁴⁸. Zmieniła się ponadto oferta turystyczna – oprócz klasycznych wycieczek krajoznawczych oferowane są liczne spacery śladami *Gry o tron* [ryc. 5], na które decydują się zarówno turyści indywidualni, jak i grupy zorganizowane. W sierpniu 2022 roku autorka artykułu obserwowała zachowania turystów podczas takich spacerów z przewodni-

⁴⁶ Grad, czyli dubrownickie stare miasto, nie jest jedyną lokalizacją planu filmowego serialu w Chorwacji. W okolicy, poza murami Dubrownika to m.in. wyspa Lokrum, pałac rodziny Sorokočević, wieś Bosanka, arboretum w Trsteno, Villa Sheherezade, hotel Belvedere, park Gradac, ponadto *Grę o tron* kręcono w Splicie, twierdzy Klis, Žrnovnicy, Stonie, Kaštelu Gomilicy, Szybeniku.

⁴⁷ W 2012 r., kiedy zaczęto kręcić *Grę o tron* w Chorwacji, do Dubrownika przybyło 678 088 turystów (z czego 630 732 zagranicznych), w 2015 r. było to 903 185 osób (w tym 851 425 zagranicznych), w 2019 r. – 1 447 153 (zagranicznych: 1 388 268), w czasie pandemii w 2020 r. liczba ta spadła do 224 575 (zagranicznych: 179 429), a w 2022 r. wyniosła 1 036 420 (zagranicznych: 965 183). Chłonność turystyczna została przekroczona, szacuje się, że na jednego mieszkańca Dubrownika przypada 36 turystów (por. <https://visitdubrovnik.hr/hr/o-nama/statistika/#1673874701154-8a0721e9-83ac> [dostęp 12.09.2023]). Turystyka filmowa ma bezpośredni wpływ na przychody z turystyki, które w latach 2012–2015 wzrosły o 126 mln euro (por. M. Tkalec, I. Zilic, V. Recher, *The effect of film industry on tourism: Game of Thrones and Dubrovnik*, „International Journal of Tourism Research” 2017, nr 6).

⁴⁸ Wejście dla pieszych na stare miasto prowadzi przez most i bramę Pile, na których wprowadzono ruch prawostronny, regulowany barierką i znakami drogowymi. Liczące prawie 2 km mury obronne, na których kręcono część scen, były tak oblegane, że nie tylko przestrzega się kierunku zwiedzania, lecz także podniesiono opłaty za bilety wstępu – ceny są zaporowe, w 2022 r. wynosiły 250 kun (33,81 euro), czyli wzrosły o 50 kun w porównaniu z rokiem 2021, zaś w 2023 r. w sezonie kosztowały 35 euro, a poza sezonem 15 euro. Dla mieszkańców uciążliwy jest stukot kółek walizek o wapienne nawierzchnie, w związku z tym w czerwcu 2023 r. zakazano ich prowadzenia po ulicach miasta – turyści mogą je przenosić, a w przyszłości planowany jest zorganizowany przewóz bagażu z lotniska do miejsca zakwaterowania.

Rycina 5 i 6. Oferta wycieczek po Dubrowniku (w tym śladami *Gry o tron*) i wejście do sklepu z serialowymi pamiątkami w Dubrowniku



Źródło: A. Kapusta, 2022.

kami, którzy prowadzili zainteresowanych do miejsc, gdzie rozgrywały się kluczowe sceny serialu⁴⁹, zwięźle prezentując ich historię i walory architektoniczne, a koncentrując się przede wszystkim na przybliżeniu działań filmowców (problemy z porozumieniem się z lokalnymi handlarzami, restauratorami; wprowadzona dodatkowa sceneria, elementy wygenerowane komputerowo) i zachowań aktorów, przypominaniu wydarzeń, porówny-

⁴⁹ Przewodnicy prowadzą grupy do ogólnodostępnych miejsc w przestrzeni publicznej, plenerów, w których kręcono serial (np. brama Pile i Poljana Ruđera Boškovića – sceny buntu w Królewskiej Przystani; schody przy południowym portalu klasztoru dominikańskiego, gdzie sfilmowano protest Wróbli przeciwko Lannisterom; barokowe schody przy klasztorze jezuitów – droga do Wielkiego Septu Baelora, gdzie kręcono też marsz pokutny Cersei; zatoka przy murach miejskich i forcie Lovrijenac – mury Królewskiej Przystani), a dostępne za opłatą, pokazywane są zwykle z zewnątrz (np. leżący poza ścisłym centrum fort Lovrijenac, który obrazował Czerwoną Twierdzę i Królewską Przystań, baszta Minčeta – serialowy dom nieumarłych miasta Qarth, wewnątrz pałacu Rektorów – Czerwona Twierdza, Muzeum Etnograficzne Rupe – przybytek lorda Petyra Baelisha).

Rycina 7. Zachowania turystów na barokowych schodach w Dubrowniku – koncentracja na opowieści przewodnika (w białej czapce i z czarnym plecakiem), fotografowanie smartfonem przekazanych przez niego zdjęć ze scen z serialu *Gra o tron* – nikt nie zwraca uwagi na okoliczne zabytki



Źródło: A. Kapusta, 2022.

waniu książek i serialu itp. Wypowiedź wzbogaca się zdjęciami z planów filmowych i kadrów, a turyści chętniej patrzą na nie (mimo ich słabej jakości i pokazywaniu w foliach) niż na otaczające ich zabytki [ryc. 7]. Paradoksalnie więc nie widzą rzeczywistego miasta, lecz jego fantastyczną wizję zaprezentowaną w książkach, a zobrazowaną w serialu.

Dubrownik stał się przypadkowym bohaterem literackim, którego w istocie stworzyła kinematografia. Oprócz obejrzenia realnych plenerów fantastycznej krainy Westeros, w sklepach podróży mogą zakupić licencjonowane serialowe pamiątki [ryc. 6], zasiąść na żelaznym tronie. Dziś wycieczki szlakiem *Gry o tron* zastępują te typowo poznawcze, prezentujące dzieje miasta, turystykę krajoznawczą zastąpiła filmowa. Dla wielu odwiedzających perła Adriatyku nie jest symbolem demokratycznej republiki, racjonalnych rządów i kupieckiej zaradności – jest Królewską Przyzanią.

Podsumowanie

Wnioski dotyczące kontinuum relacji czasu i przestrzeni wysnuto na podstawie zaprezentowanego przeglądu celowo dobranych tekstów. Czas powstania oraz gatunek literacki istotnie wpływają na sposób prezentacji topografii, na bohaterów i ich postrzeganie otoczenia, zaś czas, w którym czytelnik zapoznaje się z tekstem, decyduje o możliwości zaznajomienia się z przestrzenią – traktowania jej jako imaginarium lub realia.

Przestrzeń zmienia się w czasie, którego upływ, wyrażony nie datami, lecz stanami, w których znajdują się obiekty, podmioty, widoczny jest w przekształceniach krajobrazu. Miasta sukcesywnie ulegają przeobrażeniom, lecz literatura piękna zapewnia trwanie krajobrazu, który, choć ulotny, nabiera cech panchronicznych.

Znajomość obszaru przez pisarza wpływa na drobiazgowość opisu – zarówno samej przestrzeni, jak i mieszkańców oraz ich stanów emocjonalnych, o czym świadczy prezentacja życia zagrzebskiej bohemy w *Cyklopie*, a także przekaz Czelebiego z Dubrownika. Na tej podstawie literatura faktu sprzyja tworzeniu map mentalnych, literatura piękna – map krajobrazowych. Struktura fizyczna i społeczna miast w literaturze jest przedstawiona wybiórczo, jednakże istotą literatury pięknej jest aranżowanie krajobrazu miejskiego. Tekst powinien zostawiać czytelnikowi swobodę samodzielnego odczytania miasta. Zbytne nasycenie faktami ogranicza wyobraźnię. Literatura, chociaż nie jest precyzyjna w nakreślaniu topografii, zarysowuje krajobraz, angażuje zmysły, nie ogranicza. Można poszukiwać atmosfery, ludzi, klimatu, odczuć w dowolnym czasie i przestrzeni. Paradoksalnie, im mniej szczegółowo oddana przestrzeń, tym bardziej uwolniona jest od czasu. Osaczenie w przestrzeni i czasie jest dokumentem, lecz nie artyzmem. Literatura powinna być dziełem, które absorbuje czytelnika.

Współcześnie często pisze się o ludziach, ich zwyczajach, sposobie spędzania czasu w przestrzeni. Zapomina się o tym, że przebywają głównie w przestrzeni wirtualnej. Pijąc kawę, ciałem są w lokalu, ich palce błądzą po ekranie, a myśli są z tymi, którzy robią to samo w innym miejscu, w tym samym czasie. Mimo różnic przestrzeni fizycznej, wszyscy żyją w tej wirtualnej i otoczenie przestaje być dla nich istotne – dotyczy to również turystów odwiedzających Dubrownik, którzy widzą w nim serialową Królewską Przysiań. Jest to przykład paradoksalnej sytuacji, w której miasto jest realną reprezentacją wyimaginowanej krainy, a literatura wspólnie ze sztuką filmową skompilowały nowy pejzaż semiotyczny. Może więc wkrótce rolą literatury nie będzie kreowanie przestrzeni, lecz jej artystyczne utrwalanie, by zachęcić czytelników do powrotu do koncentracji na entourage'u, dostrzegania

go przez pryzmat swoich doświadczeń, a nie mediów? Związki piśmiennictwa i przestrzeni są złożone, należy wszak pamiętać, że zarówno literatura pozwala zrozumieć przestrzeń, jak i przestrzeń – literaturę.

Bibliografia

- Abrahamowicz Zygmunt [red.] (1969), *Księga podróży Ewliji Czelebiego*, przeł. Z. Abrahamowicz, A. Dubiński, S. Płaskowicka-Rymkiewicz, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Balija Petra (2020), *Otkazali zakup kavane Corso, no tvrde da od obnove ne odustaju*, „Večernji list”, <https://www.vecernji.hr/zagreb/otkazali-zakup-kavane-corso-no-tvrde-da-od-obnove-ne-odustaju-1448826> [dostęp 02.09.2023].
- Čelebi Evlija (1967), *Putopis. Odlomci o jugoslavenskim zemljama*, przeł. H. Šabanović, Sarajevo: Svjetlost.
- Dolić Karla (2021), *Prikazi grada u hrvatskoj književnosti od 19. stoljeća do suvremenosti*, maszynopis pracy dyplomowej, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Knežević Snješka (2003), *Rudolfova vojarna i Trg francuske Republike – novi zapadni perivoj*, w: *Zagreb u središtu*, red. S. Knežević, Zagreb: Barbat, s. 101–127.
- Lynch Kevin (2011), *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Kraków: Wydawnictwo Archivolta Michał Stępień.
- Marinković Ranko (1981), *Cyklop*, przeł. K. Bąk, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Martin George R.R. (1998), *Gra o tron*, przeł. P. Kruk, Poznań: Zysk i S-ka.
- Martin George R.R. (2000), *Starcie królów*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań: Zysk i S-ka.
- Martin George R.R. (2002), *Nawalnica mieczy*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań: Zysk i S-ka.
- Martin George R.R. (2006), *Uczta dla wron*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań: Zysk i S-ka.
- Martin George R.R. (2011), *Taniec ze smokami. Część I*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań: Zysk i S-ka.
- Martin George R.R. (2012), *Taniec ze smokami. Część II*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań: Zysk i S-ka.
- Milić Mija, Stepinac Mislav, Lulić Luka, Ivanišević Nataša, Matorić Ivan, Čačić Šipoš Boja, Endo Yohei (2021), *Assessment and Rehabilitation of Culturally Protected Prince Rudolf Infantry Barracks in Zagreb after Major Earthquake*, „Buildings”, 11, 508, <https://doi.org/10.3390/buildings11110508>.
- Muszyńska Armina (2007), *Wizerunek Chorwacji w przewodnikach turystycznych*, maszynopis pracy magisterskiej, Łódź: Wydział Nauk Geograficznych Uniwersytetu Łódzkiego.
- Nemec Krešimir (2010), *Čitanje grada*, Zagreb: Naklada LJEVAK.
- Peyer Franjo, Šipek Viktor (1943), *Nacrtni grad Zagreba: sa najnovijim podatcima*, Zagreb: Croatiapromet, Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, <https://digitalna.nsk.hr/?pr=iiif.v.a&id=574096> [dostęp 02.06.2023].

- Plit Florian (2011), *Krajobraz kulturowy – czym jest?*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Raos Ivan (1956), *Zagreb*, Zagreb: Turistički savez za kotar Zagreb.
- Šimundža Drago (2005), *Bog u djelima hrvatskih pisaca. Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Śłodczyk Janusz (2001), *Przestrzeń miasta i jej przeobrażenia*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Tkalec Marina, Zilic Ivan, Recher Vedran (2017), *The effect of film industry on tourism: Game of Thrones and Dubrovnik*, „International Journal of Tourism Research”, 19, 6, s. 705–714.
- Toporow Władimir (2000), *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Turizam u 2022* (2023), Zagreb: Državni zavod za statistiku, <https://podaci.dzs.hr/media/y1llwoan/si-1722-turizam-u-2022.pdf> [dostęp 1.07.2023].
- Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20031621568> [dostęp 1.07.2023].
- <http://www.arhiv.hr> [dostęp 1.06.2023].
- <https://digitalna.nsk.hr> [dostęp 1.06.2023].
- <https://nama.hr/nama-kroz-povijest/> [dostęp 12.09.2023].
- <https://visitdubrovnik.hr/hr/o-nama/statistika/#1673874701154-8a0721e9-83ac> [dostęp 12.09.2023].

Text, Time and Space – a Narrative Continuum:
The Image of Zagreb and Dubrovnik in *Evlija Czelebi's Book of Travels*,
Ranko Marinković's *Cyclops* and George R.R. Martin's *Saga
A Song of Ice and Fire*

Abstract

Space, like forms of expression, undergoes constant transformations. One may wonder about their relationships, since both space shapes the text, and text influences the perception of space as well as helps to read and understand its palimpsest, hidden elements. The article addresses the issue of time as read and written in the landscape and urban space. Using literary examples from different periods, it analyzes the presentation of Zagreb and Dubrovnik. It also seeks to point out the differences between the real and literary landscape to discover the topographical objects commemorated in texts in the contemporary urban space. The author wonders whether literature can be a burden for the semiotic landscape. Can it influence the perception of space in such a way that one does not want to see other dimensions of the landscape than those preserved in the texts?

Keywords: urban semiotics, Zagreb, Dubrovnik, space and time vs the image of the city

Aleksandra Korpysz-Wiśniewska

Wydział Geografii i Studiów Regionalnych

Uniwersytet Warszawski

e-mail: aleksandra.korpysz@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7003-5546

Monika Popecka

Wydział Geografii i Studiów Regionalnych

Uniwersytet Warszawski

e-mail: m.popecka@student.uw.edu.pl

ORCID: 0009-0007-6030-3328

Podróże śladami utworów literackich – doświadczenia turystów

Wprowadzenie i tło teoretyczne

Turystyka literacka jest zjawiskiem o długiej historii i wielu obliczach. Cieszy się zainteresowaniem nie tylko od strony praktycznej, ale także teoretycznej. Tematyka ta pojawiła się jak dotąd w licznych pracach zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów¹.

W definicjach turystyki literackiej nie ma zbyt dużych rozbieżności. Autorzy zaliczają ją najczęściej do znacznie szerszej turystyki kulturowej.

¹ Zob. S.J. Squire, *The cultural values of literary tourism*, „Annals of Tourism Research” 1994, 21(1), s. 103–120; D. Herbert, *Literary places, tourism and the heritage experience*, „Annals of Tourism Research” 2001, 28(2), s. 312–333; K. Buczkowska, *Turystyka kulturowa. Przewodnik metodyczny*, Poznań 2008; A. Stasiak, *Turystyka literacka i filmowa*, w: *Współczesne formy turystyki kulturowej*, red. K. Buczkowska, A. Mikos von Rohrscheidt, Poznań 2009, s. 223–265; A. Synowiec, *Aktualne tendencje w turystyce kulturowej na przykładzie turystyki literackiej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej” 2016, Seria: Organizacja i Zarządzanie, z. 92, s. 325–334; J. Kaczmarek, *Turystyka literacka w ujęciu aleatorycznym na przykładzie Hawany*, „Turyzm” 2020, nr 1, s. 31–42; R. Baleiro, M. Viegas, D. Faria, *Contributes to the Profile of the Brazilian Literary Tourist: Experience and Motivation*, „Anais Brasileiros De Estudos Turísticos” 2022, 12(1), s. 1–14.

W opracowaniach anglojęzycznych bywa także przypisana do turystyki dziedzictwa (*heritage tourism*), Stijn Reijnders używa natomiast określenia *media tourism* obejmującego łącznie turystykę filmową i literacką². Karolina Buczkowska wskazuje, że w turystyce literackiej „główną motywacją jest docieranie do określonych miejsc związanych w różnorodny sposób z literaturą (piękną i faktu)”³. Natomiast Andrzej Kowalczyk, dostrzegając również znaczenie medium, jakim jest film, uważa, że jest formą turystyki „obejmującą wszystkie wyjazdy, dla których inspiracją są dzieła literackie i ich filmowe adaptacje, jak również życie ich twórców”⁴. Nieco inne stanowisko, z punktu widzenia nauk humanistycznych, prezentuje Barbara Schaff, pisząc:

Turystyka jest w istocie nowoczesnym sposobem poznawania świata. Czytanie literatury jest zasadniczo tradycyjnym sposobem poznawania świata. Czym zatem jest turystyka literacka? [...] jest to złożona praktyka kulturowa, łącząca różne sposoby doświadczania i rozumienia: materialistyczny konsumpcjonizm łączy się z twórczą wyobraźnią, a zawłaszczające, kontrolujące spojrzenie turysty z dociekliwym, hermeneutycznym spacerem czytelnika po literackich krajobrazach⁵.

Jest to ciągle niszowa forma turystyki, choć zainteresowanie nią zdaje się wzrastać, o czym świadczą chociażby pojawiające się coraz to nowe produkty turystyczne bazujące na literaturze.

Cel i metody

W niniejszym artykule autorki chcą przyjrzeć się aktywności turystycznej czytelników oraz ich doświadczeniom związanym z podróżowaniem do miejsc opisanych w literaturze. Pierwszym krokiem do tego celu była ankieta przeprowadzona na przełomie maja i czerwca 2023 roku. Ankieta składała się z 14 pytań merytorycznych oraz metryczki. Jednym z jej kluczowych

² S. Reijnders, *Stalking the Count. Dracula, Fandom & Tourism*, „Annals of Tourism Research” 2011, 38(1), s. 231–248.

³ K. Buczkowska, *Turystyka kulturowa*, s. 58–59.

⁴ *Turystyka zrównoważona*, red. A. Kowalczyk, Warszawa 2010, s. 232. Także Andrzej Stasiak sugeruje, że oddzielenie turystyki literackiej i filmowej nie zawsze jest możliwe i potrzebne. Proponuje określenie „turystyka literacko-filmowa” [zob. A. Stasiak, *Turystyka literacka i filmowa*, s. 223].

⁵ B. Schaff, »In the Footsteps of ...«: *The Semiotics of Literary Tourism*, „KulturPoetik” 2011, 11/2, s. 166 [tłum. A.K.W.].

założeń było uzyskanie od respondentów informacji na temat różnic i podobieństw między rzeczywistym miejscem a jego opisem zawartym w książce. Ankiety przeprowadzono wśród czytelników należących do grup czytelnicy na portalu Facebook: *Odcienie czytelnictwa*, *Książkowy Klub Dyskusyjny*, *Okladkowe sroki*, *Lubimy czytać kryminały*, *Kochamy czytać książki*, *Czytamy kryminały*, *Nie mam czasu, czytam książki*. Formularz zamieszczony był również na oficjalnym fanpage'u wyzwania *Przeczytam 52 książki w 2023 roku*. Użytkowano 97 odpowiedzi, a respondentami okazały się głównie kobiety (88%). Tak duży odsetek kobiet wśród respondentów może być związany z tym, że to właśnie kobiety częściej i chętniej sięgają po książki. Potwierdzają to badania prowadzone corocznie przez Bibliotekę Narodową w ramach przygotowania raportu o stanie czytelnictwa w Polsce: „kobiety częściej niż mężczyźni czytają książki, przy czym różnica ta jest bardzo wyraźna (odpowiednio 42% i 26%)”⁶. Dodatkowo kobiety przeważają wśród polskich użytkowników portalu Facebook⁷.

Co więcej, większość odpowiadających posiada wyższe wykształcenie⁸ (73%) i jest bardzo aktywnymi czytelnikami (76% respondentów wskazało, że czyta więcej niż kilkanaście książek rocznie). Badana grupa cechuje się też dużą aktywnością turystyczną – 61% ankietowanych podało, że podróżuje kilka razy w roku⁹. Kwestia ta była wzmiankowana także w wywiadach, jedna z respondentek stwierdziła, że „im więcej się czyta, tym więcej się chce tych miejsc odwiedzić” [R.3].

Informacje zgromadzone w badaniu ankietowym zostały uszczegółowione w wywiadach przeprowadzonych w sierpniu i wrześniu 2023 roku. Rozmówcami wywiadów były wybrane osoby z grona ankietowanych. Rozmowy miały na celu pogłębienie informacji uzyskanych w ankietach oraz po-

⁶ R. Chymkowski, Z. Zasacka, *Stan czytelnictwa książek w Polsce w 2022 roku*, Biblioteka Narodowa 2023, s. 9, <https://www.bn.org.pl/download/document/1688127220.pdf> [dostęp 29.09.2023].

⁷ W sierpniu 2023 roku kobiety stanowiły blisko 56% użytkowników Facebooka w Polsce – <https://napoleoncat.com/stats/social-media-users-in-poland/2023/#section-facebook> [dostęp 29.09.2023].

⁸ To również znajduje potwierdzenie w raporcie o stanie czytelnictwa w Polsce. Autorzy wskazują, że przede wszystkim czytają osoby z wyższym wykształceniem – stanowią one 58% czytelników [R. Chymkowski, Z. Zasacka, *Stan czytelnictwa książek w Polsce w 2022 roku*, s. 8].

⁹ Nie jest to zaskoczeniem, podobnie Aleksandra Synowiec podała za kanadyjskim portalem Literary Tourist, że wśród czytelników prawdopodobieństwo podjęcia zagranicznych podróży jest wyraźnie wyższe niż wśród osób niezaangażowanych czytelnicy, co więcej podejmują oni wyjazdy znacznie częściej [zob. A. Synowiec, *Aktualne tendencje w turystyce kulturowej na przykładzie turystyki literackiej*, s. 330].

ruszenie dodatkowych wątków związanych z turystyką literacką. Rozmówcy bardziej szczegółowo opisywali swoje podróżnicze doświadczenia oraz opowiadali o tym, w jaki sposób przygotowują się do wycieczek śladami ulubionych książek. Dzielili się ponadto swoimi opiniami na temat tego, co sprawia, że dany utwór motywuje do podróży, czy po odwiedzeniu opisanego miejsca zmienia się odbiór dzieła literackiego oraz czym ich zdaniem różnią się podróże „z książką w ręku” od innych wyjazdów turystycznych. Łącznie przeprowadzono pięć wywiadów pogłębionych trwających od ok. 45 do 90 minut. Informacje uzyskane w wywiadach bądź dosłowne cytaty zostały oznaczone literą R z kolejnymi liczbami oznaczającymi respondentów.

Podróżowanie śladami utworów literackich

Podróżowanie tropem literackich narracji¹⁰ nie jest zjawiskiem nowym. Harald Hendrix twierdzi, że geneza turystyki literackiej sięga XVI wieku, kiedy oczarowani poezją Petrarcki czytelnicy zaczęli podróżować do Francji w poszukiwaniu miejsc, w których poeta spotkał swoją muzę Laurę¹¹. Miejscem odwiedzanym już od wieków ze względu na dzieło literackie jest też Weronia¹². Lipsk odwiedzany bywa od dawna ze względu na *Fausta* Goethego. Do Wenecji przyciąga wydana na początku XX wieku *Śmierć w Wenecji* Thomasa Manna, natomiast początków XX wieku sięga odwiedzanie w Londynie ulicy Baker Street numer 221b.

Współcześnie „z książką w ręku” czytelnicy odwiedzają rozmaite miejsca. Najczęściej podstawę do tego stanowią utwory beletrystyczne. Jako przykład przywołać można powieści Dana Browna, które wiodą czytelników po kilku europejskich miastach (w tym Paryżu, Rzymie czy Florencji) albo serię Jo Nesbø o Harrym Hole, która przyciąga do Oslo. W Polsce wspomnieć należy chociażby o Wrocławiu zwiedzanym śladami serii Marka Krajewskiego o Eberhardzie Mocku.

Zauważyć też można modę na odwiedzanie miejsc, które obrazowały lokalizacje literackie w adaptacjach filmowych (turystyka literacko-filmowa). Za przykład posłużyć może Nowa Zelandia, która była tłem przygód bohaterów przeniesionych z kart powieści J.R.R. Tolkiena na ekrany kin lub Dubrownik, który posłużył twórcom serialu *Gra o tron* jako tło wydarzeń

¹⁰ Ten aspekt turystyki literackiej A. Stasiak określa jako turystykę fikcji literackiej.

¹¹ H. Hendrix, *Writers' houses and the making of memory*, London 2008 [za: R. Baleiro, M. Viegas, D. Faria, *Contributes to the Profile of the Brazilian Literary Tourist: Experience and Motivation*, s. 2].

¹² A. Stasiak, *Turystyka literacka i filmowa*, s. 229.

opisywanych przez George'a R.R. Martina w serii *Pieśń lodu i ognia*. Mimo iż wspomniane miejsca nie są tymi, które opisywali autorzy, to i tak przyciągają fanów książek, ponieważ dzięki filmom i serialom zaczęły być z nimi kojarzone.

Zainteresowanie budzą także miejsca opisywane w znanych utworach literatury dziecięcej lub młodzieżowej. Nie można nie przywołać w tym kontekście serii J.K. Rowling o Harrym Potterze, której śladami czytelnicy trafiają do różnych miejsc w Wielkiej Brytanii. Londyn przyciąga również entuzjastów Misia Paddingtona wykreowanego przez Michaela Bonda. W Polsce natomiast za przykład podać można Poznań i serię *Jeźycjada* Małgorzaty Musierowicz albo cykl o Panu Samochodziku Zbigniewa Nienackiego, w którym pojawił się m.in. Frombork, Malbork czy Chojnice.

Pewnym ułatwieniem dla turystów literackich mogą być wyznaczone szlaki, przewodniki tematyczne czy spacer z przewodnikiem. Wśród tych pierwszych wymienić można chociażby Szlak Don Kichota w regionie Castilla La Mancha albo Niemiecki Szlak Baśniowy, Szlak Kacpra Ryxa w Krakowie czy szlak śladami Eberharda Mocka po Wrocławiu. Z przewodnika w wersji drukowanej skorzystać można na przykład w Barcelonie ukazanej w serii *Cmentarz zapomnianych książek* Carlosa Ruiza Zafóna¹³, w Sztokholmie, gdzie rozgrywa się akcja trylogii „Millennium” Stiega Larssona¹⁴ czy w Poznaniu, wędrując po miejscach opisanych w *Jeźycjady* Małgorzaty Musierowicz¹⁵. Dublin śladami *Ulissesa* zwiedzać można natomiast zarówno przy wsparciu przewodnika papierowego, jak i zamieszczonego na stronie internetowej www.ulysseguide.com.

Spacer tematyczne organizowane są w wielu miejscach, takich jak np. Londyn (śladami *Harrego Pottera* J.K. Rowling, *Sherlocka Holmesa* Arthura Conana Doyle'a albo *Pani Dalloway* Virginii Woolf), Barcelona (śladami *Katedry w Barcelonie* Ildefonso Falconesa albo *Cienia wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna), Edynburg (śladami powieści *Trainspotting* Irvine'a Welsha¹⁶ albo Inspektora Rebusa – bohatera utworów Iana Rankina), w Polsce będzie to chociażby Warszawa (śladami *Lalki* Bolesława Prusa albo *Kamieni na szaniec* Aleksandra Kamińskiego).

¹³ S. Burger, N. Geel, A. Schwarz, *Cień wiatru. Przewodnik po Barcelonie*, współpr. C.R. Zafón, przeł. K. Jelińska, M.T. Jelińska, Warszawa 2006.

¹⁴ W. Orliński, *Sztokholm. Przewodnik śladami bohaterów Stiega Larssona*, Bielsko-Biała 2013.

¹⁵ D. Szczerba, K. Czachowska, *Poznań Borejków. Spacer z bohaterami powieści Małgorzaty Musierowicz*, Poznań 2004.

¹⁶ Ten spacer należy do turystyki literacko-filmowej, gdyż odwiedzane są miejsca związane zarówno z powieścią, jak i ekranizacją.

Należy jednak podkreślić, że powyższe przykłady stanowią tylko pojedyncze wyimki z ogromnego zbioru. Akcja cieszących się popularnością utworów rozgrywa się w wielu miastach i miejscowościach, które stają się dzięki temu atrakcją dla czytelników.

Turystyka śladami utworów literackich w świetle przeprowadzonych badań oraz literatury przedmiotu

Aby czytelnik udał się w literacką podróż niezbędny jest utwór, który go do tego zachęci. Warto więc rozważyć, co sprawia, że dane dzieło motywuje, aby odwiedzić opisane w nim miejsce. Kwestią podstawową (choć bywają od tego odstępstwa¹⁷) jest osadzenie akcji w faktycznie istniejącej lokalizacji. Oprócz realnego miejsca kluczowy jest również sposób jego przedstawienia, wierność jego oddania [R.5¹⁸], pojawiające się w narracji konkrety umożliwiają czytelnikowi umiejscowienie poszczególnych zdarzeń, istotne są więc „szczegóły w opisie, które czytelnik będzie mógł sam znaleźć na miejscu” [R.1]. Dodatkowo „opis musi być na tyle plastyczny, żeby człowiek poczuł, że jeszcze bardziej chce się w nim zagłębić” [R.3]. Wśród wypowiedzi rozmówców pojawiły się także argumenty, że fabuła musi angażować i rozbudzać emocje:

czytelnicy dużo chętniej ruszą szukać tego miejsca, kiedy ono nie jest tylko jakimś przypadkowym tłem, tylko jest mocno powiązane emocjonalnie z wydarzeniami, które się tam toczą [R.1].

to musi być też historia [...], jak jest historia osadzona tak, że człowiek chciałby się poczuć trochę którymś z bohaterów i to zobaczyć na własne oczy – to musi być to połączenie miejsca i związanej z nim historii [R.3].

Podobnie widzi kwestię motywacji Agnieszka Pudełko:

¹⁷ W ankietach pojawiło się kilka wskazań podróży śladami książek fantasy, w których dominują zazwyczaj miejsca wyimaginowane przez autora. Coraz częstsze pojawianie się adaptacji filmowych zachęca wielbicieli książek do odwiedzenia miejsc, w których kręcone były poszczególne sceny, mimo iż nie są to faktyczne lokalizacje opisane w książce. Jedna z rozmówczyń wspomina też o podróży po Sycylii śladem inspektora Salvo Montalbano, bohatera książek Andrea Camilleri. Autor nie opisuje realnie istniejących lokalizacji, jednak fani serii dopatrują się inspiracji w prawdziwych miejscach i chętnie je odwiedzają zakładając, że są to właśnie te miejsca, w których przebywał ich ulubiony bohater literacki [R.3].

¹⁸ „Dla mnie najważniejsza jest wierność oddania danego miejsca. Tak jak właśnie książki Donny Leon, one tak pięknie opisują Wenecję i opisują ją realistycznie. Ten realizm przedstawienia danego miejsca bardzo zachęca do odwiedzenia” [R.5].

zaintrygowani lokalną historią, poruszeni zbrodnią, która dokonała się na danym terenie, zaciekawieni tym, jak w rzeczywistości wygląda miejsce inspirujące pisarza do stworzenia powieści detektywistycznej, turyści często udają się w miejsca opisywane w książkach¹⁹.

Zdarza się wręcz, że osadzenie akcji utworu w realnej lokalizacji jest argumentem przemawiającym za wyborem danej lektury:

Ja na przykład dużo bardziej z sympatią spoglądam w księgarni na książki, których akcja toczy się w jakichś konkretnych miastach niż na taką akcję, która dzieje się w jakimś przypadkowym, nieistniejącym miasteczku [R.1].

Wymienione dotychczas cechy utworów literackich motywujących do aktywności turystycznej są dosyć uniwersalne. Znacznie większe są rozbieżności opinii w kwestii gatunków czy czasu akcji dzieł będących przyczyną podróży „z książką w rękę”. Jeśli chodzi o gatunki wskazywane przez ankietowanych, to największą popularnością cieszyły się powieści kryminalne (ponad 30 wskazań). W następnej kolejności pojawiały się inne książki należące do szeroko pojętej literatury pięknej, w tym literatury młodzieżowej oraz fantasy.

Zdania co do tego, czy do podróży bardziej motywują książki, których akcja jest osadzona w czasach współczesnych czy w przeszłości, również były podzielone. Jeden z rozmówców [R.1] skłania się ku temu, że uprzywilejowane są utwory osadzone w czasach współczesnych, ponieważ opisane są w nich często miejsca, które istnieją i można je odwiedzić. Zwraca uwagę, że w utworach usadzonych w przeszłości akcja dzieje się nieraz w miejscach, które albo już nie istnieją albo pełnią zupełnie inną rolę. Inna rozmówczyni ma na ten temat zupełnie odmienne zdanie. Uważa bowiem, że:

ciekawym zabiegiem [...] było przeniesienie akcji do innej epoki, wtedy czytelnik ma chęć porównania tego, co przeczytał z tym, co jest w rzeczywistości, co jest w tej chwili, jak bardzo te miejsca się zmieniły, jak sam będzie je postrzegał [R.2].

Podstawą do uprawiania turystyki literackiej mogą być nawet utwory osadzone w średniowieczu, dla przykładu R.5 wspomina o wizycie w angielskim miasteczku Shrewsbury śladami cyklu *Kroniki brata Cadfaela* Ellis Peters²⁰.

¹⁹ A. Pudełko, *Zbrodnia w mieście – turystyka literacka śladami powieści kryminalnych*, „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 10, s. 39.

²⁰ W tym przypadku mamy jednak tę przewagę, że w mieście zachowało się wiele z dawnej zabudowy. „Shrewsbury mnie zaskoczyło, nie sądziłam, że to miasto tak wygląda. Gdyby przebrać ludzi z nowoczesnych strojów w stroje z epoki, to nie poznałaby pani, że to jest XXI wiek” [R.5].

Kwestia czasu akcji w kontekście turystyki literackiej pojawiła się również w badaniu ankietowym. Wyniki ukazały, że dla ok. 40% respondentów czas akcji nie ma kluczowego znaczenia, 30% odpowiedziało, że najbardziej do podróży motywują utwory osadzone w czasach współczesnych, 10% wybrało czas akcji osadzony w XX i XIX wieku, a kolejne 10% utwory osadzone w czasach dawniejszych niż XIX wiek.

Samo bogactwo twórczości literackiej implikuje to, w jak liczne i różnorodne lokalizacje trafiają czytelnicy wiedzeni literacką narracją. Rycina 1 prezentuje miejsca, które odwiedzili w ten sposób respondenci. Są one różnorodne – pojawiają się zarówno duże miasta, jak i niewielkie wsie, miejscowości bądź regiony bardzo atrakcyjne turystycznie, ale także te niezbyt popularne wśród turystów. W przypadku polskich tropów (a te przeważały – 67% podróżujących czytelników wskazało właśnie takie destynacje) widać, że reprezentowane są niemal wszystkie regiony. Niektórzy decydują się jednak również na podróże zagraniczne. Dwie rozmówczynie wymieniają szereg miejscowości europejskich, które odwiedziły w związku z przeczytanymi książkami. Podają m.in.: Cortonę (Toskania, Włochy), Edynburg (Wielka Brytania), Uppsalę (Szwecja) czy doliny na południe od Lillehammer (Norwegia) [R.2], [R.3].

Rycina 1. Miejsca odwiedzone przez respondentów śladami utworów literackich



Źródło: opracowanie własne.

Dodatkowo czytelnicy stają się też turystami literackimi we własnych miejscach zamieszkania bądź w innych lokalizacjach doskonale sobie znanych. Książka stanowi wtedy nieraz impuls do sprawdzenia czegoś w terenie,

pozwała zwrócić uwagę na coś, na co nie zwracało się uwagi wcześniej. Zdarza się nawet, że czytelnicy celowo wybierają lektury osadzone w miejscach, które znają ponieważ zupełnie inaczej je odbierają:

Bardzo często wybieram literaturę, którą czytam związaną z miejscami, gdzie byłam, mieszkałam, znam te tereny. Lepiej to oddziałuje na moją wyobraźnię, łatwiej mogę się wczuć w sytuację bohatera [R.4].

Nie zawsze myślę o tym jako o turystyce literackiej, ale ja bardzo lubię też literaturę związaną z Dolnym Śląskiem, na którym się wychowałem, żyję [...]. Jest kilku takich autorów, których śladami ja czasem nawet nieświadomie podróżuję, bo jest na przykład Marek Krajewski i ta jego seria o Breslau, w którym na co dzień mieszkam i ja te miejsca doskonale pamiętam. Jak mijam np. starą pływalnię przy operze, to myślę „o Boże, to tutaj te zwłoki wisiały do góry nogami [...]”. To mi gdzieś tak towarzyszy [R.1].

Na doświadczenia turystów oddziałuje także sposób, w jaki organizują oni swoje literackie podróże. Jak wcześniej wspomniano, istnieje wiele ofert grupowych wycieczek bądź spacerów tropem utworów. Bardzo często jednak zwiedzanie z „książką w rękę” odbywa się indywidualnie. Niekiedy stanowi główny cel podjętej podróży, choć najczęściej motyw literacki jest jednym z przynajmniej kilku powodów wyboru danej destynacji. Wśród respondentów ankiety aż $\frac{3}{4}$ wskazało, że wizyta w miejscu związanym z akcją utworu odbyła się „przy okazji”. Ciekawym mechanizmem, wzmiankowanym w wywiadach, jest także uwzględnianie wątków literackich podczas uczestnictwa w zorganizowanych wycieczkach z biur podróży, które nie są sprofilowane tematycznie [R.2], [R.5].

W niniejszym artykule określenie podróży „z książką w rękę” funkcjonuje w znaczeniu przenośnym. Jednak niektórzy turyści faktycznie czytają fragmenty utworów w miejscach akcji, co jest znacząco ułatwione w dobie czytników elektronicznych (w jednym z wywiadów padła deklaracja – „książkę w wersji elektronicznej, to ja mam zawsze przy sobie” [R.3]). Papierowe wersje utworów są mniej powszechne w podróżach m.in. ze względu na ograniczenia wielkości bagażu w transporcie lotniczym [R.1]. Znacznie łatwiejsze jest to, gdy turyści przemieszczają się własnym samochodem – „jeżeli jadę samochodem, to mogę targać też papierowe wersje, żeby tam gdzieś postawić, zrobić zdjęcie” [R.3]. Zdarza się również, że czytelnicy w trakcie podróży przez daną miejscowość odsłuchują fragment audiobooka, który tej lokalizacji dotyczy. Jedna z rozmówczyń podczas przejazdu przez Szczecin słuchała fragmentu książki Macieja Siembiedy, której akcja toczy się w tym mieście [R.3]. Wiele osób bazuje jednak na swojej pamięci:

Ja na tyle dobrze pamiętam tę książkę, że ja już wiem, co tutaj się wydarzyło. Kiedy trafiłem na przykład w Rzymie na jeden z placów, gdzie była fontanna, w której utopiono jednego z kardynałów, to ja wszystko doskonale pamiętałem, co się działo, że tu wjechała furgonetka... Ja mam pamięć do takich scen, które we mnie wzbudzą emocje i zrobią na mnie wrażenie [R.1].

Rozważyć warto również, czy czytelnicy wracają do danych utworów po wizycie w miejscu ich akcji. Wielu z nich twierdzi, że woli czytać nowe pozycje niż kolejny raz te same. Zdarzają się jednak osoby, które decydują się na ponowną lekturę, przebiegającą zdecydowanie inaczej po zobaczeniu danej lokalizacji na własne oczy. Jedna z rozmówczyń zauważyła nawet, że wrażenia są wówczas podobne do oglądania filmu [R.5].

Jak już wspomniano, dużym ułatwieniem w organizacji podróży literackich mogą być dla turystów przewodniki, audioprzewodniki, artykuły prasowe czy relacje na blogach dotyczące literackiego zwiedzania danej lokalizacji. Jednak w badanej grupie rozmówców wykorzystanie tego typu materiałów okazało się znikome²¹. Co więcej, niektórzy nie mieli nawet świadomości, że takie źródła mają do dyspozycji. W trakcie wywiadów pojawiały się jednak głosy, że czytelnicy często korzystają z internetowych²² map np. Google Maps. Mogą przed wyjazdem dokładnie prześledzić trasę planowanej wycieczki i lepiej się do niej przygotować: „zaczynałam od zwiedzania palcem po mapie” [R.2], „uwielbiam Macieja Siembiedę i na moim Google Maps mam mapkę pt. *Siembieda*, w której mam poznaczane miejsca z jego książek, które chcę zobaczyć albo te, które już mi się udało zobaczyć” [R.3].

Mówiąc o doświadczeniach turystów literackich, warto zastanowić się nad tym, jak odbierają oni odwiedzane miejsca w kontekście wcześniejszej lektury. Realna lokalizacja, będąca atrakcją dla czytelników, nie odpowiada w pełni literackiemu opisowi. Wpływają na to różne czynniki. Przede wszystkim dane miejsce jest wykorzystywane i kreowane przez autora według jego wizji, potrzeb i możliwości (*licentia poetica*).

²¹ Postawy rozmówców wpisały się w dość radykalne stwierdzenie J. Kaczmarka, że „szlak literacki czy przewodnik turystyczny powinny zostać zdemonstrowane. Ich dekonstrukcja powinna doprowadzić do indywidualnego doświadczenia odwiedzanego miejsca” [J. Kaczmarek, *Turystyka literacka w ujęciu aleatorycznym na przykładzie Hawany*, s. 34].

²² Badania przeprowadzone wśród brazylijskich czytelników również wskazują wykorzystanie internetu jako jednej z najważniejszych strategii w przygotowywaniu się do podróży [R. Baileiro, M. Viegas, D. Faria, *Contributes to the Profile of the Brazilian Literary Tourist: Experience and Motivation*, s. 6].

Drugim kluczowym aspektem jest wyobraźnia czytelnika. Podczas lektury może on wyobrazić sobie opisaną lokalizację zupełnie inaczej niż funkcjonuje w rzeczywistości. Dobrze ilustruje to przykład przywołany w jednym z wywiadów: R.1 wspomniał wizytę we francuskiej miejscowości Antibes, gdzie zobaczył klify związane z początkiem akcji utworu *Zjazd absolwentów* Guillaume Musso. Podczas lektury zrobiły na nim duże wrażenie. Wówczas wyobrażał sobie tę przestrzeń jako zieloną, z dużą liczbą drzew i ocienioną ścieżką. Tymczasem w rzeczywistości zobaczył tam nagie skały, prawie w ogóle pozbawione zieleni. Przyznał, że miejsce nadal było piękne, ale wyobrażona przez niego sceneria była bardziej romantyczna. Także Reijnders zwraca uwagę, że z zasady odwiedzanie miejsc opisanych na kartach utworów powinno wzbogacać wyobraźnię, czasami jednak to wzbogacenie nie jest wcale pozytywne. Może nawet „prowadzić do procesu demistyfikacji”²³.

Niebagatelną rolę odgrywa również czas, który upłynął od powstania danego utworu bądź od opisanych w nim wydarzeń [tab. 1]. Wreszcie znaczenie może mieć nawet pora roku, pora dnia, oświetlenie, opady, mgła itp.

Kwestia różnic i podobieństw, jakie dostrzegł czytelnik między miejscem opisanym a tym, które realnie odwiedził, pojawiła się wśród pytań w badaniu ankietowym. Odpowiedzi w sposób syntetyczny prezentuje tabela 1. Niektórzy z respondentów sugerują, że nie dokonują porównań i nie zwracają uwagi na różnice między opisem a rzeczywistością, większość jednak była w stanie jakieś przykłady wskazać. Jedna z rozmówczyń powiedziała wręcz, że: „jak się jest w miejscu, o którym się czytało, to jakoś automatycznie następuje porównanie, tego, co się przeczytało z tym, co się widzi” [R.5]²⁴.

²³ S. Reijnders, *Stalking the Count. Dracula, Fandom & Tourism*, s. 13. Rozmówcy w wywiadach pytani o zaskoczenia bądź rozczarowania podczas podróży literackich podawali bardzo niewiele przykładów. Być może związane to było z ich postawą otwartości na doświadczenie miejsca. Odpowiedzi, które padały, to raczej pozytywne zaskoczenia, gdy odwiedzone miejsce przerosło wyobrażenia wynikające z lektury. Jak jednak zauważa J. Kaczmarek „wędrowanie w miejskiej przestrzeni literatury może zaskakiwać”. Bowiem „turysta literacki odkrywa świat, którego korzenie tkwią w dziele, ale ciąg dalszy może być zaskakujący i nieprzewidywalny” [J. Kaczmarek, *Turystyka literacka w ujęciu aleatorycznym na przykładzie Hawany*, s. 33].

²⁴ Znaczenie porównań między obrazem stworzonym w wyobraźni na podstawie literackiego opisu a realnym odwiedzionym miejscem podkreśla także Reijnders. Sugeruje on jednak, że po początkowej chęci konfrontacji literackiej fikcji z rzeczywistym światem turyści chcą zatrzeć granicę między tym, co wyobrażone a tym, co prawdziwe i na chwilę „wejść” do świata utworu.

Tabela 1. Podobieństwa i różnice między miejscem opisanym a miejscem rzeczywistym podane przez respondentów badania ankietowego

Różnice	Liczba wskazań	Przykładowe odpowiedzi
Dosłowne wskazanie upływu czasu jako przyczyny różnic	10	<ul style="list-style-type: none"> – rozwój kolejnictwa i inne zmiany związane z różnicą czasu – zgodne z upływem czasu – autor opisuje przedwojenne miasto, więc trudno spodziewać się, że się nie zmieniło – przeróżne – akcja dzieje się w wiktoriańskiej Anglii, a ja byłam w XXI wieku
Przebudowa, renowacja, brak niektórych budynków lub nowe budynki	4	<ul style="list-style-type: none"> – niektóre miejsca zostały znacznie przebudowane – przebudowane budynki lub ich brak
Zmiana nazw lub układu ulic	3	– [...] inne nazwy ulic
Zmiana funkcji miejsca	1	– w powieści dzielnica hanzeatycka Bergen była miejscem życia i pracy kupców, a teraz jest atrakcją turystyczną
Przestrzenne przejawy rozwoju technologicznego	3	<ul style="list-style-type: none"> – rozwój kolejnictwa [...] – nad głową latają samoloty, bo niedaleko jest lotnisko
Inna pora roku	1	– akcja powieści toczy się w zimie, odwiedzałam miejscowość latem
Zmiany spowodowane działaniami przyrody	1	– [...] linia brzegowa
Różnice związane z wizją autora	8	<ul style="list-style-type: none"> – tak, w serii o Montalbano miejsca mają fikcyjne nazwy – trochę było, bo Rowling tylko się wzorowała tworząc miejsca w książce
Różnice związane z wyobrażeniami respondenta podczas lektury	3	<ul style="list-style-type: none"> – miejsce opisane w książce (nadmorskie klify) wydawało mi się bardziej zalesione, skryte wśród drzew, tymczasem w rzeczywistości zieleni nie było tam praktycznie w ogóle – są piękne, a podczas lektury przerażały mnie
Respondent nie zwracał uwagi na różnice	7	<ul style="list-style-type: none"> – nie porównywałam – nie przyglądałam się
Respondent nie zauważył istotnych różnic	21	<ul style="list-style-type: none"> – książka dość wiernie opisywała współczesną Florencję, nie potrafię sobie przypomnieć znaczących różnic – żadnych różnic

Podobieństwa	Liczba wskazań	Przykładowe odpowiedzi
Respondent uważa, że miejsce odwiedzone w pełni odpowiadało opisowi literackiemu	19	– identyczne – opis miejsc był wierny – wszystko takie same – wszystko wg opisu
Istnienie/podobieństwo opisanych budynków	16	– sam budynek jest podobny – budynki zabytkowe właściwie w stanie niezmienionym – architektura miasta
Układ miasta / wygląd ulic	12	– opisy uliczek były trafne – wiernie oddane budynki i ulice
To samo przeznaczenie obiektu	5	– to nadal był peron i tory, na których leżał Wokulski, nie zmieniono przeznaczenia tegoż miejsca
Atmosfera miejsca	6	– klimat miasta pozostał taki sam / opresyjny klimat małego miasteczka – specyficzny zapach wilgotnego drewna i klaustrofobiczny klimat uliczek dzielnicy Bryggen

Źródło: opracowanie własne.

Należy w tym miejscu rozwinąć wątek zróżnicowanego podejścia turystów do konfrontacji fikcji literackiej z rzeczywistością. Niektórzy już podczas lektury sięgają do fotografii, map (współczesnych lub archiwalnych) albo do Google Street View²⁵:

jak czytam książkę, to też często robię tak, że odpalam Googla i oglądam miejsca, w których to się dzieje [...], jak czytam książkę, której akcja dzieje się historycznie, no to szukam starych zdjęć [...] czytałam coś o XVII wieku w Warszawie, no to oglądałam obrazy Canaletto [R.3].

Część turystów-czytelników wykazuje się wręcz detektywistycznym zacięciem²⁶. Zdarzają się jednak również osoby, które nie wyszukują w internecie

²⁵ Niekiedy zachęcają do tego już autorzy, umieszczając w książkach zdjęcia bądź mapy opisywanych miejsc. Najczęściej zdarza się to w literaturze faktu, ale pojawia się także w beletrystyce. Jako przykład podać można powieść Enrique Moriela *Miasto poza czasem*, w której pojawiają się plany miasta, a na okładce widnieje wejście do katedry Świętego Krzyża i św. Eulalii w Barcelonie albo plan Paryża z 1938 roku zamieszczony w powieści *Misja w Paryżu* Alana Fursta.

²⁶ Zdarza się, że czytelnicy próbują zidentyfikować lokalizację, która mogła być pierwowzorem miejsca akcji. R.1 podaje przykład powieści *Pan Samochodzik i księga strachów*, na podstawie której usiłował odnaleźć prawdopodobną lokalizację opisanych miejsc. Choć nie ma potwierdzenia, że jego trop jest słuszny, to sam proces i efekt przyniosły mu satysfakcję. Nieco

opisanych lokalizacji, gdyż wartość ma dla nich przede wszystkim osobista wizyta i możliwość doświadczenia miejsca „wszystkimi zmysłami” [R.4].

Kwestia zmysłów wzmiankowana była nieprzypadkowo, gdyż turystyka literacka może obejmować doświadczenia multisensoryczne. Jeden z rozmówców jako przykład wskazał zwiedzanie Rzymu śladami powieści *Anioły i demony*, podczas którego słuchał ścieżki dźwiękowej z ekranizacji utworu, co zintensyfikowało jego wrażenia [R.1]. Kolejna rozmówczyni zwróciła uwagę na zmysł powonienia: „czułam zapach tego mokrego drewna już po tej podróży” [R.2] – w taki sposób opisuje swoje odczucia przy ponownym sięgnięciu do lektury już po odwiedzeniu Bergen opisanego przez Andrzeja Pilipiuka w serii *Oko jelenia*. Oprócz zmysłów słuchu i węchu w podróżach literackich istotny może być też smak, nierzadko bowiem na kartach utworów opisane są konkretne produkty czy potrawy:

Czytałem książkę Zygmunta Miłoszewskiego *Bezcenny*, gdzie on opowiada o Kalatówkach, o tamtejszym Hotelu Górskim i z taką pasją opowiada o naleśnikach bodajże z bryndzą, że to rzeczywiście się później stało fenomenem. Jak byłem jakiś czas później na Kalatówkach [...], to w karcie nawet były opisane te naleśniki, że to są naleśniki opisane w książce Zygmunta Miłoszewskiego i był cytat z tej książki zawarty w menu [R.1].

Na marginesie dodać można, że rzeczonym cytatem promuje się też wspomniany lokal na swojej stronie internetowej [ryc. 2].

Rycina 2. Fragment strony internetowej restauracji w Hotelu Górskim

Fragment powieści Zygmunta Miłoszewskiego „Bezcenny” o naszej kuchni:

„Legendarna szefowa pochodząca z dalekich rubieży Lubelszczyzny postawiła na domową kuchnię i udowodniła, że menu rządzi się takimi samymi regułami, co wszystkie inne dziedziny życia. Można próbować, można eksperymentować, można mieszać, można przywozić inspiracje z najdalszych stron świata, a i tak koniec końców zwycięży szlachetna klasyka. A kalatówkowe dania były szlachetne. Od gołąbków i kotletów mielonych, poprzez bigos i fenomenalne flaki aż po góralskie wariacje w postaci naleśników z bryndzą i jaginięcy. Coś było w tych smakach, co kojarzyło się z wyprawą na targ, z kupnem najświeższych produktów i z przyrządzeniem ich świeżo, po prostu i bez żadnego kanciarstwa, tak jak się gotuje niedzielny obiad dla rodziny.”



Źródło: <https://www.kalatownki.pl/hotel.html> [dostęp 26.09.2023].

Również Reijnders dostrzega znaczenie poznawania literackiej lokalizacji wszystkimi zmysłami. Odnosząc się do podróży śladami Draculi, sugeruje, że turyści mają dostęp do pełniejszego obrazu odwiedzanego miejsca, gdy

inaczej wygląda sytuacja, gdy opisane w utworze miejsce było fikcyjne, ale czytelnicy usilnie starają się znaleźć obiekt, który opisowi w jakiś sposób odpowiada. To jest przykład chociażby zamku Draculi z powieści Brama Stokera, za który na potrzeby ruchu turystycznego uznano Zamek Bran w południowej części Rumunii, choć lektura do tego nie uprawnia [zob. S. Reijnders, *Stalking the Count. Dracula, Fandom & Tourism*, s. 1].

poznają go poprzez smak, zapach czy dotyk²⁷. Wszelkie bodźce sensoryczne pozwalają doświadczyć fabuły na nowo.

Turystyka literacka stanowi też interesującą płaszczyznę relacji między autorem i czytelnikiem. W dobie mediów społecznościowych bez trudu można dać znać twórcy, że odwiedza się opisane przez niego miejsce. Nierzadko zdarza się, że czytelnicy dopytują autorów o kwestie związane z danymi lokalizacjami, czy to drogą internetową, czy podczas spotkań autorskich. Niekiedy wręcz tropią topograficzne bądź historyczne nieścisłości i sygnalizują swoje spostrzeżenia autorowi, co jest świadectwem ich ogromnego zaangażowania i wnikliwości [R_1].

W ramach turystyki literackiej możliwy jest także bezpośredni kontakt czytelników z autorem. Bywa bowiem, że twórca wciela się w przewodnika i oprowadza po opisywanych miejscach. Jako przykład podać można Sławomira Gortycha, autora książek *Schronisko, które przestało istnieć* oraz *Schronisko, które przetrwało*. Czasem też przez media społecznościowe wydawnictw bądź samych autorów organizowane są konkursy, w których można wygrać spacer śladami książki z autorem w roli przewodnika. Jedną z rozmówczyń z ogromną sympatią wspomina przechadzkę z Maciejem Siembiedą po Trójmieście [R_3]. Często również takie spacerunki odbywają się w trakcie wydarzeń literackich, na przykład w ramach Nocy Księgarń w Warszawie (w 2022 roku odbyły się spacerunki m.in. z Błażem Brzostkiem i Małgorzatą Czyńską) czy przy okazji większych festiwali literackich (podczas Literackiego Sopotu organizowany był spacer z Tomaszem Słomczyńskim autorem książki *Sopoty*). Tego typu przedsięwzięcia gromadzą duże grono zainteresowanych, a możliwość spotkania samego autora i usłyszenia od niego o opisanych miejscach tylko zwiększa popularność takich inicjatyw.

Pewną namiastką tej formy jest coś, co moglibyśmy nazwać „wirtualną turystyką literacką”. Niektórzy autorzy bowiem organizują na swoich profilach w mediach społecznościowych spacerunki *online*. Tworzą relacje filmowe lub pokazy „na żywo”, w których za pośrednictwem internetu oprowadzają fanów po opisanych przez siebie miejscach. Takie relacje zamieszczała np. Katarzyna Berenika Mischczuk autorka serii *Kwiat paproci*. Fotorelacje z opisywanych miejsc znaleźć można natomiast w mediach społecznościowych Filipa Springera, autora wielu cenionych reportaży m.in. *Miedzianki*. Formy te są dobrą alternatywą dla osób, które z różnych przyczyn nie mogą osobiście udać się w literacką podróż. Większość rozmówców, choć miała dotychczas małe doświadczenie w tym zakresie, to wypowiadała się pozytywnie na temat takiego sposobu poznawania opisanych miejsc.

²⁷ S. Reijnders, *Stalking the Count. Dracula, Fandom & Tourism*, s. 13.

Podsumowanie

W niniejszym artykule przedstawiono turystykę literacką z perspektywy jej uczestników. Uwagę skupiono na doświadczeniach turystów-czytelników związanych z lekturą, organizacją podróży oraz samą podróżą, które okazały się bardzo zróżnicowane²⁸. Kwestią wartą rozważenia w ramach podsumowania jest odmiennosc turystyki literackiej od innych form turystyki. Warto przywołać w tym miejscu transakcyjną teorię tworzenia znaczenia Rosenblatta (ang. *transactional theory of meaning formation*). Głosi ona, że sam tekst niesie ze sobą tylko znaczenie potencjalne, niepełne. Kompletności nadaje mu dopiero czytelnik, który wchodzi w interakcję z tekstem. Jego wyobrażenia i emocje nadają pełny kształt utworowi literackiemu²⁹. Co za tym idzie, czytelnicy wyruszając w podróż śladami takiego utworu są współtwórcami miejsc literackich, ponieważ wchodzi w interakcję z daną przestrzenią³⁰. Podobnie Jacek Kaczmarek podkreśla, że „autor dzieła i czytelnik-turysta razem kreują poznawaną przestrzeń literatury”³¹. Zależność ta zdecydowanie wyróżnia turystykę literacką oraz samych jej uczestników.

Rozmówcom również zadano pytanie, czy wyjazdy motywowane utworem literackim wyróżniają się czymś na tle innych podróży. Odpowiedzi wskazały jednoznacznie, że tak. Po pierwsze, czytelnik udając się w dane miejsce, posiada już o nim pewną wiedzę. Dzięki temu, że zapoznał się wcześniej z książką, posiada więcej informacji, często mało znanych, na temat danej lokalizacji, przez co podróż jest bardziej świadoma i pogłębiona [R.2]. „Człowiek jest już ukierunkowany na to, co chciałby zobaczyć i już coś wie na temat tego miejsca, budynku czy zabytku, który widzi” [R.5]. Reijnders sugeruje wręcz, że czytelnicy, choć fizycznie odwiedzają dane miejsce po raz pierwszy, odbyli już wcześniej tę podróż w swojej wyobraźni³². Turysty literaccy są w związku z tym silnie zmotywowani, odwiedzenie konkretnego miejsca wiąże się bowiem z emocjami, które przeżyli podczas

²⁸ Także B. Schaff podkreśla, że zaangażowanie turystów w podążanie śladami utworów jest bardzo zróżnicowane (niektórzy odwiedzają miejsca literackie niejako mimochodem, przelotnie, inni natomiast z rozmysłem wybierają lokalizacje i niezwykle szczegółowo przygotowują się do podróży), co implikuje różnorodność doświadczeń [zob. B. Schaff, *„In the Footsteps of ...”: The Semiotics of Literary Tourism*, „Kultur Poetik”, s. 179].

²⁹ Zob. A. Marhaeni, *Rosenblatt's Transactional Theory and Its Implementation in the Teaching of Integrated Reading*, „Jurnal Ilmu Pendidikan”, 1998, 5(4), s. 207.

³⁰ Zob. R. Baleiro, M. Viegas, D. Faria, *Contributes to the Profile of the Brazilian Literary Tourist: Experience and Motivation*, s. 8.

³¹ J. Kaczmarek, *Turystyka literacka w ujęciu aleatorycznym na przykładzie Hawany*, s. 41.

³² S. Reijnders, *Stalking the Count. Dracula, Fandom & Tourism*, s. 6.

lektury. Choć pierwszy raz trafiają w daną lokalizację, to czują już z nią pewną więź:

W wyjazdach śladami utworów jest zazwyczaj jakiś konkretny plan i jest bardzo silna motywacja, żeby zobaczyć to miejsce. To już jest zupełnie inny związek z tym miejscem, niż w przypadku turysty, który jedzie zobaczyć dane miejsce, bo jest ładne, załóżmy, a zupełnie inny jeśli jedzie zobaczyć jakieś miejsce, bo przeżył już tam jakąś przygodę w swojej wyobraźni z bohaterami [R.1].

Zupełnie innej wartości się oczekuje w tym miejscu. Przynajmniej ja tak mam, że nie oczekuję jakiegoś spektakularnego piękna krajobrazu zawsze, tylko żeby znaleźć się w tym miejscu, gdzie przecież był ten bohater³³ [R.1].

Wspomniane emocje i narracyjny kontekst sprawiają, że doświadczenie podczas podróży jest głębsze i bardziej wyjątkowe: „nasze przeżycia plus przeżycia bohaterów, to pogłębia zwiedzanie” [R.2]; „Na pewno poznaje je w inny sposób, bo zupełnie inaczej te miejsca są opisane w przewodnikach [...] natomiast literatura, zwłaszcza beletrystyczna, osadza tam jakąś historię i fikcyjnego bohatera, jakieś przeżycia i w czytelniku pozostają jakieś emocje związane z tym miejscem, więc to jest zupełnie inny odbiór” [R.3].

Także w dotychczasowej literaturze przedmiotu pojawia się kwestia odrębności podróży literackich od innych form turystyki. Leontina Ghetau i L.V. Esanu zaliczają turystykę literacką do alternatywnych rodzajów turystyki i sytuują ją w kontekście turystyki zrównoważonej³⁴. Natomiast Barbara Schaff podkreśla, że:

Powszechnie uważa się ją [turystykę literacką – dop. autorek] za turystykę specjalistyczną lub wysokiej kultury, zajęcie cenniejsze kulturowo niż zwykłe wyjście do następnego pubu, ale w formach doświadczeń oferowanych przez branżę turystyczną często celowo rezygnuje się z tego rozróżnienia na wysokie i niskie³⁵.

Ciekawą kwestię ukazały również badania przeprowadzone w Brazylii. Ankietowanych poproszono o podanie kilku słów kojarzących im się z turystyką literacką. Najczęściej powtarzały się: emocje, wiedza oraz wyobraź-

³³ Również A. Stasiak, odnosząc się do miejsc odwiedzanych przez turystów-czytelników, pisze, że „często są to zwyczajne krajobrazy, ulice miasta czy domy, ale już sam fakt, że zostały przeniesione do świata fikcji literackiej, nadaje im nadzwyczajny, magiczny wymiar” [A. Stasiak, *Turystyka literacka i filmowa*, s. 6].

³⁴ L. Ghetau, L. V. Esanu, *Literary tourism as a promoter of cultural heritage*, „Sustainable Development and Planning” 2011, Vol. 150, s. 347.

³⁵ B. Schaff, „In the Footsteps of ...”: *The Semiotics of Literary Tourism*, s. 174–175.

nia³⁶. Wskazane przez brazylijskich czytelników określenia potwierdzają to, o czym wspominali polscy rozmówcy – podróże śladami literatury wyróżniają się dzięki temu, że wzbudzają silniejsze emocje, pogłębiają wiedzę zarówno na temat odwiedzanego miejsca, jak i utworu literackiego oraz pobudzają wyobraźnię turystów.

Bibliografia

- Baleiro Rita, Viegas Margarida, Faria Diomira (2022), *Contributes to the Profile of the Brazilian Literary Tourist: Experience and Motivation*, „Anais Brasileiros De Estudos Turísticos”, 12(1), s. 1–14.
- Buczowska Karolina (2008), *Turystyka kulturowa. Przewodnik metodyczny*, Poznań: Wydawnictwo Akademii Wychowania Fizycznego w Poznaniu.
- Burger Sabine, Geel Nelleke, Schwarz Alexander (2006), *Cień wiatru. Przewodnik po Barcelonie*, współpr. C.R. Zafón, przeł. K. Jelińska, M.T. Jelińska, Warszawa: Muza.
- Chymkowski Roman, Zasacka Zofia (2023), *Stan czytelnictwa książek w Polsce w 2022 roku*, Biblioteka Narodowa, <https://www.bn.org.pl/download/document/1688127220.pdf> [dostęp 29.09.2023].
- Ghetau Leontina, Esanu L.V. (2011), *Literary tourism as a promoter of cultural heritage, „Sustainable Development and Planning”*, Vol. 150, s. 345–353.
- Herbert David (2001), *Literary places, tourism and the heritage experience*, „Annals of Tourism Research”, 28(2), s. 312–333.
- Kaczmarek Jacek (2020), *Turystyka literacka w ujęciu aleatorycznym na przykładzie Hawany*, „Turyzm”, nr 1, s. 31–42.
- Kowalczyk Andrzej [red.] (2010), *Turystyka zrównoważona*, Warszawa: PWN.
- Marhaeni Agung (1998), *Rosenblatt’s Transactional Theory and Its Implementation in the Teaching of Integrated Reading*, „Jurnal Ilmu Pendidikan” 5(4), s. 206–219.
- Orliński Wojciech (2013), *Sztokholm. Przewodnik śladami bohaterów Stiega Larssona*, Białsko-Biała: Pascal.
- Pudełko Agnieszka (2015), *Zbrodnia w mieście – turystyka literacka śladami powieści kryminalnych*, „Turystyka Kulturowa”, nr 10, s. 38–57.
- Reijnders Stijn (2011), *Stalking the Count. Dracula, Fandom & Tourism*, „Annals of Tourism Research” 38(1), s. 231–248.
- Schaff Barbara (2011), *„In the Footsteps of ...”: The Semiotics of Literary Tourism*, „Kultur-Poetik”, 11/2, s. 166–180.
- Stasiak Andrzej (2009), *Turystyka literacka i filmowa*, w: *Współczesne formy turystyki kulturowej*, red. K. Buczowska, A. Mikos von Rohrscheidt, Poznań: Wydawnictwo Akademii Wychowania Fizycznego w Poznaniu, s. 223–265.

³⁶ R. Baleiro, M. Viegas, D. Faria, *Contributes to the Profile of the Brazilian Literary Tourist: Experience and Motivation*, s. 10–11.

- Squire Shelagh J. (1994), *The cultural values of literary tourism*, „Annals of Tourism Research”, 21(1), s. 103–120.
- Synowiec Aleksandra (2016), *Aktualne tendencje w turystyce kulturowej na przykładzie turystyki literackiej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej”, Seria: Organizacja i Zarządzanie, z. 92, s. 325–334.
- Szczerba Dorota, Czachowska Kinga (2004), *Poznań Borejków. Spacer z bohaterami powieści Małgorzaty Musierowicz*, Poznań: Media Rodzina.
- <https://napoleoncat.com/stats/social-media-users-in-poland/2023/#section-facebook> [dostęp 29.09.2023].

Travelling in the Footsteps of Literary Works: Tourist Experiences

Abstract

This article concerns tourism in the footsteps of literary works. Based on a survey and in-depth interviews, it reflects upon the readers' experiences of places they know from literary narratives. They shared details about, among others, how they prepare for literary travels and how they experience the real place compared to the one described by the writer. In the article, the authors also considered how literary tourism differs from other forms of tourism.

Keywords: literary tourism, readers, experiences, travelling in the footsteps of literary works

Noty o autorach

Kazimierz Adamczyk, dr hab., adiunkt. Pracę na Uniwersytecie Jagiellońskim rozpoczął w 1985 roku w Instytucie Badań Polonijnych w Pracowni Literatury Polskiej na Obczyźnie. Następnie pracował w Centrum Języka i Kultury Polskiej w Świecie. W latach 1995–98 uczył języka i literatury polskiej na The University of Connecticut w Storrs (USA). Od roku 2008 zatrudniony w Katedrze Historii Literatury Polskiej XX wieku. Interesuje się literaturą współczesną, w szczególności literaturą i życiem literackim emigracji wojennej i powojennej, oraz zagadnieniami związanymi z piśmienniczymi reprezentacjami Holocaustu. Autor książek: *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński* (1994), *Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej (1939–1980)* (2008).

Roman Bobryk, dr hab., profesor w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, literaturoznawca, polonista i slawista. Autor trzech monografii: *Martwa natura: gatunek, motywy, kompozycje* (2011), *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku* (2015), *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta* (2017) oraz ponad stu artykułów opublikowanych w tomach zbiorowych oraz pismach naukowych w kraju i za granicą. Członek redakcji czasopism slawistycznych „*Slavica Tergestina*” (Triest) i „*Mirgorod*” (Lozanna – Siedlce). Członek Rady Redakcyjnej kwartalnika „*Praktiki i interpretacji*” (Rostów nad Donem), Rady Naukowej rocznika „*Conversatoria Litteraria*” (Siedlce – Banská Bystrica) oraz Rady Ekspertów pisma „*Slavicum Press. Laboratory of Slavic Studies*” (Zürich).

Marzena Cyzman-Eid, dr hab., profesorka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu na Wydziale Humanistycznym w Katedrze Teorii Literatury i Komparatystyki. Główne obszary jej badań obejmują: socjologię nauki i teorię poznania naukowego, humanistykę nieantropocentryczną, retorykę dyskursu, teorię i praktykę interpretacji, metodologię badań literackich, glotto-dydaktykę oraz metody i techniki nauczania języków obcych.

Sylwia Chutnik, dr, absolwentka Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego ze specjalizacją animacja kultury oraz Gender Studies w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW. Wykłada na Uniwersytecie Warszawskim, Uniwersytecie SWPS w Warszawie oraz Uniwersytecie Pedagogicznym KEN w Krakowie. Prowadzi również wykłady gościnne i występuje jako *keynote speaker* wielu konferencji. Jej teksty i badania ukazały się w ponad dwudziestu książkach zbiorowych i antologiach. Zainteresowania naukowe: antropologia codzienności, literatura XX i XXI wieku, historia ruchów emancypacyjnych, praca opiekuńcza, miasto i płeć.

Julia Dynkowska, dr, pracuje w Katedrze Teorii Literatury (Instytut Kultury Współczesnej UŁ). Interesuje się literaturą w perspektywie kulturowej oraz intertekstualnością – zwłaszcza apokryficznością oraz związkami literatury z innymi dziedzinami sztuki. Artykuły na te tematy publikowała m.in. w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” czy „Acta Universitatis Lodziensis”. Autorka monografii *Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne* (2021).

Joanna Głuszek, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa. Była doktorantką na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, aktywistką i wolontariuszką, współorganizatorką pierwszego Marszu Równości w Białymstoku. Zmarła przedwcześnie 14 stycznia 2023 roku w wieku 32 lat.

Katarzyna Nadana-Sokołowska, dr, historyczka literatury, adiunkt w zespole Archiwum Kobiet Instytutu Badań Literackich PAN. Autorka książek: *Problem religii w polskich dziennikach intymnych: Stanisław Brzozowski, Karol Ludwik Koniński, Henryk Elzenberg* (2012) i *George Sand: polskie spojrzenia* (2022) oraz wielu artykułów naukowych. Jej zainteresowania obejmują krytykę feministyczną, autobiografistykę, twórczość George Sand i jej polską recepcję oraz feministyczne religioznawstwo.

Armina Kapusta, dr, adiunkt w Instytucie Geografii Miast, Turyzmu i Geoinformacji na Wydziale Nauk Geograficznych Uniwersytetu Łódzkiego, łączy zainteresowania slawistyczne z geograficznymi, analizuje przestrzennie problemy semiotyki miast.

Elżbieta Konończuk, dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury. Interesuje się związkami między teorią literatury a historiografią oraz geografiami humanistyczną. Autorka książek: *Mazurska obecność Erwina Kruka* (1993), *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)* (2000), *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego* (2009). Współredaktor monografii: *Od poetyki przestrzeni*

do *geopoetyki* (2012), *Geografia i metafora* (2013), *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze* (2015), *Geograficzne przestrzenie utekstowione* (2017) i *Poetyki doświadczenia przestrzennego* (2020).

Aleksandra Korpysz-Wiśniewska, dr, reprezentuje Wydział Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą turystyki literackiej, a ostatnio również sztuki w przestrzeni publicznej.

Anna Naplocha, dr, literaturoznawczyni, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Zielonogórskim. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się głównie wokół zagadnień dotyczących *animal studies*, a także nauczania języka polskiego za granicą i bibliotekoznawstwa. Obecnie pracuje w Bibliotece Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Joanna Nowakowska-Ozdoba, dr hab., profesor Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach; specjalność: literaturoznawstwo. Pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa i Językoznawstwa UJK. Zainteresowania naukowe koncentrują się wokół prozy rosyjskiej XIX wieku i jej związków z literaturą Zachodu, inspiracji gotyckich w literaturze rosyjskiej, tekstu wołyńskiego w literaturze rosyjskiej, prozy rosyjskiej przełomu XX–XXI wieku. Jest autorką dwóch monografii i ponad sześćdziesięciu artykułów naukowych.

Monika Popecka, studentka Wydziału Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego na kierunku geografia człowieka. Zainteresowania badawcze: księgarstwo warszawskie, rynek książki w Polsce, turystyka literacka.

Magdalena Roszczynialska, profesor UKEN. Zajmuje się naukowo geo- i ekopoetyką, regionalizmem, antropologią przestrzeni, przyrodopisarstwem, obecnością roślin w literaturze, humanistyką środowiskową. Jest redaktor naczelną rocznika naukowego „*Studia Poetica*”.

Elżbieta Sidoruk, dr hab., adiunkt w Pracowni Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się literaturą polską XX wieku w perspektywie poetyki historycznej, a w szczególności zjawiskami takimi jak satyra, humor, groteska, parodia. Jest autorką książek *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka* (1995); *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński* (2004); *Granice satyry* (2018), a także współredaktorem monografii *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* (2012); *Geografia i metafora* (2014); *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze* (2015); *Geograficzne przestrzenie utekstowione* (2017) i *Poetyki doświadczenia przestrzennego* (2020).

Maria Świątkowska, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego I i II stopnia (kierunek wiodący: filologia polska, specjalność antropologiczno-kulturowa). W Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą autopatografom w najnowszej literaturze polskiej pod kierunkiem dr hab. prof. UJ Moniki Świerkosz.

Tomasz Tomasik, dr hab., prof. Uniwersytetu Pomorskiego w Słupsku, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Badań Kulturowych w Katedrze Filologii Polskiej. Zajmuje się literaturą i kulturą polską XX i XXI wieku, w szczególności analizą kulturowych reprezentacji męskości. Autor książek *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza Stanisława Pasierba* (2004), *Wojna – męskość – literatura* (2013), *Poczucie tożsamości. Lektury na marginesach twórczości Zbigniewa Herberta* (2018), wydawca *Wierszy zebranych* (t. I–IV) Pasierba.

Krzysztof Trojanowski, dr, prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, pracuje w Katedrze Literaturoznawczej Filologii Romańskiej. Zajmuje się kulturą Francji, historią mody, historią kina francuskiego i polskiego oraz dydaktyką języka francuskiego. Jest autorem trzech monografii: *Marcel Carné – klasyk francuskiego kina* (2011), *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa* (2014), *Świnie w kinie? Film w okupowanej Polsce* (2018), artykułów i rozdziałów w monografiach krajowych i zagranicznych oraz publikacji popularyzatorskich.

Cezary Zalewski, prof. dr hab., pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w teorii literatury i historii literatury XIX wieku. Jego zainteresowania naukowe obejmują: literaturę pozytywizmu, antropologię literatury, związki literatury i fotografii. Autor książek: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej* (2010); *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza* (2014); *Źródło. René Girard i literatura* (2015); *Istnienie zdegradowane. Problem masochizmu w polskiej literaturze nowoczesnej* (2017) oraz *Henryk Sienkiewicz. Próby* (2021).