



przestrzenie **TEORII**

KRAJOBRAZ

JAKO DOŚWIADCZANIE ŚWIATA (2)

REKWIZYT W LITERATUROZNAWSTWIE (2)

Irmina Bloch

Jacob Briken

Robert Brikholm

Krzysztof Czyżak

Mieszko Dobek

Krystyna Gielarek-Gorczyca

Estera Głuszek-Boczoń

Magdalena Jędrzejuk-Witek

Karolina Kostyra

Anna Krajewska

Arkadiusz Luboń

Sylwia Panek

Tomasz Pawlus

Kajetan Poniatyszyn

Jan Potkański

Jakub Ścibor Ratajczyk

Hanna Ratuszna

Ernest Rojek

Patrycja Rojek

Marta Sadurska

Zbigniew Skowron

Jędrzej Sławnikowski

Jacek Wachowski

Cezary Zalewski

Maria Zielniewicz

44

2025

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

W projekcie graficznym okładki i stron działowych
wykorzystano obraz
Hieronima Boscha *Święty Jan Chrzciciel na pustyni*, 1489 (?)

przestrzenie TEORII

UNIwersytet
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2025

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. Fredry 10, Coll. Maius, p. 216, 61-701 Poznań
tel./fax 61 829 46 90
e-mail: akraj@amu.edu.pl

Stanisław Balbus (Kraków)
Paul Allain (Canterbury, Kent)
Monika Błaszczak (Poznań) — sekretarz redakcji
Anna Burzyńska (Kraków)
Bogdana Carpenter (Ann Arbor)
Sylwester Dworacki (Poznań)
Irena Górska (Poznań) — zastępczyni redaktora naczelnego
Krzysztof Hoffmann (Poznań) — sekretarz redakcji
Anna Krajewska (Poznań) — redaktor naczelna
Magdalena Popiel (Kraków)
Wojciech Sztaba (Ludwigsburg)
Elżbieta Tabakowska (Kraków)
Giovanna Tomassucci (Piza)
Dorota Wojda (Kraków)
Seweryna Wystouch (Poznań)
Andrzej Zawadzki (Kraków)

Anna Piotrowicz-Krenc
Piotr Zwierzykowski

Artykuły publikowane w „Przestrzeniach Teorii”
są recenzowane przez dwóch niezależnych recenzentów
polskich lub zagranicznych.

Abstrakty opublikowanych prac są dostępne online
w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal
of Social Sciences and Humanities <<http://cejsh.icm.edu.pl>>.

Wydanie drukowane jest podstawową wersją czasopisma.

Wersja elektroniczna czasopisma jest dostępna na Platformie PRESSto
<<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/index>>.

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2025

Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji
Creative Commons — Uznanie autorstwa — Użycie niekomercyjne —
Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe.

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ewa Wąsowska
Adam Pielachowski
Reginaldo Cammarano

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
www.press.amu.edu.pl e-mail: press@amu.edu.pl wydnauk@amu.edu.pl

Ark. wyd. 27,0 Ark. druk. 27,375

VOLUMINA.PL Sp. z o.o., Szczecin, ul. Ks. Witolda 7-9

ADRES REDAKCJI

KOMITET REDAKCYJNY

REDAKTOR JĘZYKOWY
REDAKTOR STATYSTYCZNY



Opracowanie graficzne
Redaktor
DTP/ Redaktor techniczny

WYDAWCA
ISSN 1644-6763
ISSN (online) 2450-5765
DOI:10.14746/pt

Druk i oprawa

Spis treści

przestrzenie TEORII

KRAJOBRAZ JAKO SPOSÓB DOŚWIADCZANIA ŚWIATA – TEORIE, ESTETYKI, PRAKTYKI (2)

REKWIZYT W LITERATUROZNAWSTWIE (2)

- 11 Anna Krajewska**
Krajobraz z rekwizytem w tle

Rozprawy

- 17 Tomasz Pawlus**
Krajobrazy przyziemne i usłyszane. Wokół twórczości Forresta Gandera
- 41 Kajetan Poniatyszyn**
Oniryzm jako strategia kreowania przestrzeni niesamowitej w najnowszej polskiej literaturze *weird fiction*
- 57 Arkadiusz Luboń**
Manipulacje przestrzenią świata przedstawionego jako instrumentarium poetyki grozy w ilustrowanej literaturze dla dzieci (przypadki *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* Maurice'a Sendaka i *Czarnej książki* Rity Kaczmarek)
- 73 Karolina Kostyra**
„Odnotować to, co znika bezpowrotnie”. Pejzaże w serialach Stanisława Jędryki
- 93 Marta Sadurska**
Krajobraz (literacki) Szczecina jako źródło tożsamości — geobiograficzna lektura zbioru opowiadań *Pewnego razu w Szczecinie*
- 111 Jędrzej Stawnikowski**
Doświadczenie przestrzenne postaci w filmie — rekonesans teoretyczny i propozycja terminologiczna
- 127 Irmína Bloch**
Überlandschaft bólu oczu. *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni* (2020) Filipa Springera

Mieszko Dobek Nieunikniona przełomowość wędrowania. Stawianie się przybyszem według Hermanna Hessego	145
Jakub Ścibor Ratajczyk Śniegi Północy i Słońce Wschodu. Rola przestrzeni naturalnej w procesie kształtowania fikcyjnego świata w literaturze <i>fantasy</i>	159
Estera Głuszko-Boczoń Między cywilizacją a naturą — przedmioty nie/codziennego użytku w powieści Marlen Haushofer <i>Ściana</i>	177
Maria Zielniewicz Magiczne właściwości Schwärmerei. O roli nalewki w <i>Empuzjonie</i> Olgi Tokarczuk	191
Krzysztof Czyżak Wehikuł czasu jako rekwizyt — maszyna ucieczki poza świat człowieka	207
Patrycja Rojek The Role of Objects and Artifacts in Crafting the On-Screen Images of Mythological Medusa	217
Krystyna Gielarek-Gorczyca Mikrologia codzienności. Rekwizyty w tomie <i>Drobiazgi</i> Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej	235
Hanna Ratuszna „Pełną piersią chłonąc życie” — podmiot jako „rekwizyt” (wobec istnienia) w poezji Natalii Dzierżkówny	249
Cezary Zalewski <i>Piekielne figle mego kija...</i> Rozrywkowy rekwizyt w opowiadaniu <i>Pan Wesotowski i jego kij</i> Bolesława Prusa	271
Jan Potkański Penis w powieściach Szczepana Twardocha	289
Ernest Rojek Słowa i ciało w <i>Stońcu i stali</i> Yukio Mishimy	327
	Scena krytyczna
Sylvia Panek On the Need to Read German Philosophers. Witkacy on Boy	345

367	Robert Birkholz Intermedialność adaptacji, adaptacja intermedialności. Gry z dyskursem hiphopowym w <i>Innych ludziach</i> (Doroty Mastowskiej i Aleksandry Terpińskiej)
389	Magdalena Jędrzejuk-Witek Wiedza psychologiczna jako część badań literackich — perspektywa historyczna
403	Jacek Wachowski Algorytm jako tworzywo artystyczne. O poszukiwaniu nowych strategii komunikacyjnych w sztukach wizualnych i performatywnych
Polemiki	
419	Zbigniew Skowron List otwarty w sprawie artykułu prof. Anny Chęćki
Przekłady	
423	Jacob Birken To prawdziwa tragedia. Modele mitu tragicznego we współczesnej kulturze popularnej (przełożył Wojciech Sztaba)
437	Lista recenzentów

Contents

przestrzenie TEORII

LANDSCAPE AS A WAY OF EXPERIENCING THE WORLD – THEORIES, AESTHETICS, PRACTICES (2) A PROP IN THE LITERATURE STUDIES (2)

- 11 Anna Krajewska**
Landscape with a Prop in the Background

Articles

- 17 Tomasz Pawlus**
Earthbound and Heard Landscapes: On the Works of Forrest Gander
- 41 Kajetan Poniatyszyn**
Oneirism as a Strategy of Creating an Uncanny Space in the Latest Polish Weird Fiction Literature
- 57 Arkadiusz Luboń**
Manipulations of the Space of Narrative Setting as an Instrument of Horror Poetics in Picture Books for Children (the Cases of *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak and *The Black Book* by Rita Kaczmarek)
- 73 Karolina Kostyra**
“To Record What Disappears Irretrievably.”
Landscapes in Stanisław Jędryka’s Television Series
- 93 Marta Sadurska**
The (Literary) Landscape of Szczecin as a Source of Identity — A Geobiographical Reading of the Anthology *Pewnego razu w Szczecinie*
- 111 Jędrzej Stawnikowski**
Spatial Experience of the Film Character — Theoretical Reconnaissance and Terminological Proposition
- 127 Irmína Bloch**
Überlandschaft of Eye Pain. Filip Springer’s *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni* [*Bathtub with a colonnade. Reportages on Polish space*] (2020)

Mieszko Dobek	145
The Inevitable Breakthrough of Wandering. Becoming a Newcomer According to Hermann Hesse	
Jakub Ścibor Ratajczyk	159
The Snows of the North and the Sun of the East: The Role of Natural Space in Shaping the Fictional World in Fantasy Literature	
Estera Głuszko-Boczoń	177
Between Civilization and Nature — Items of (Non-) Everyday Use in Marlen Haushofer's <i>the Wall</i>	
Maria Zielniewicz	191
The Magical Properties of Schwärmerei. On the Role of the Tincture in Olga Tokarczuk's Novel <i>The Empusium</i>	
Krzysztof Czyżak	207
Time Machine as a Prop — Device of an Escape From the Human World	
Patrycja Rojek	217
The Role of Objects and Artifacts in Crafting the On-Screen Images of Mythological Medusa	
Krystyna Gielarek-Gorczyca	235
Micrology of Everyday Life. Props in the Book Trinkets by Marta Reszczyńska-Stypińska	
Hanna Ratuszna	249
"Absorbing Life to the Fullest" — The Subject as a "Prop" (Towards Existence) in the Poetry of Natalia Dzierżkówna	
Cezary Zalewski	271
An Entertaining Prop in Bolesław Prus's Short Story <i>Mr. Wesółowski and His Stick</i>	
Jan Potkański	289
The Penis in the Novels of Szczepan Twardoch	
Ernest Rojek	327
The Word and The Body in Yukio Mishima's <i>Sun and Steel</i>	
	Critical Scene
Sylvia Panek	345
On the Need to Read German Philosophers. Witkacy on Boy	

367	Robert Birkholz The Intermediality of Adaptation, Adaptation of Intermediality. Playing with the Hip-Hop Discourse in <i>Other People</i> (by Dorota Masłowska and Aleksandra Terpińska)
389	Magdalena Jędrzejuk-Witek Psychological Knowledge as a Part of Literary Studies — the Historical Perspective
403	Jacek Wachowski Algorithm as Artistic Medium: In Search of New Communication Strategies in the Visual and Performing Arts
Polemics	
419	Zbigniew Skowron An Open Letter Regarding the Article by Prof. Anna Chęćka
Translations	
423	Jacob Birken It Is a True Tragedy. Models of the Tragic Myth in Contemporary Popular Culture (translated by Wojciech Sztaba)
437	List of reviewers

ABSTRACT. Anna Krajewska, *Krajobraz z rekwizytem w tle* [Landscape with a Prop in the Background]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 11–13. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.0>.

This article introduces the idea of a landscape with a prop in the background, bridging the reflections on two main themes explored in previous issues: conceptualizing landscape research as a new transdiscipline, and the prop as an intertwining of object, word, and body. This relational approach to a landscape that “absorbs” the “other” justifies synthesising reflections on space with the role of the prop.

KEYWORDS: landscape, prop, space, body, word, transdiscipline

Prezentowany numer jest niejednorodny, dający się czytać w różnych porządkach. Zawiera przede wszystkim artykuły będące kontynuacjami dwóch numerów tematycznych, tj. 2023 nr 40 *Rekwizyt w literaturoznawstwie* (część 1) oraz 2025 nr 43 *Krajobraz jako sposób doświadczania świata – teorie, praktyki, estetyki* (część 1). W obu przypadkach liczba nadesłanych tekstów przekroczyła możliwość wydania ich w jednym numerze. Rozbudowaniu uległ także dział *Scena krytyczna*, tym razem prezentujący artykuły skupione wokół tematu różnych sposobów czytania związanych z działaniami odwołującymi się do zderzenia z innym twórcą, odmiennym medium, nowym tworzywem, proponowaną dyscypliną (od dialogu tekstów przez intermedialność, psychologię, po algorytm jako tworzywo artystyczne). Ponadto w dziale *Polemiki* z twórczością przekładową, a w dziale *Przekłady* ze współczesną refleksją na temat tragizmu w medialnej popkulturze.

Artykuły dotyczące krajobrazu staraliśmy się podzielić tematycznie w grupy motywów, których opis znajduje się we wstępie do numeru 43. Natomiast w numerze 44 umieściliśmy teksty, które pokazują przede wszystkim związek z przestrzenią. Podskórnym nurtem przebiegającym niemal palimpsestowo poprzez wszystkie wypowiedzi okazało się jednak myślenie o badaniach krajobrazu jako nowej transdyscyplinie. Jak określił ten proces Tomasz Pawlus: „Badanie krajobrazu z pomocą kompetencji *stricte* filologicznych przybrało w ostatnim czasie dość gwałtownie wymiar transdyscyplinarny. [...] Transdyscyplinarne badania nad relacją między filologią a naturą mają przyszłość jako ważny obszar badań w humanistyce, szczególnie w kontekście globalnych wyzwań ekologicznych. Ich rozwój pozwoli na lepsze zrozumienie sposobów, w jakie kultura, język i literatura

kształtują nasze doświadczenie świata, jednocześnie oferując nowe narzędzia do refleksji nad naszą odpowiedzialnością wobec środowiska”. I dalej w kontekście ekopoetyki: „Krajobraz rozumiany jako ciągle bycie w relacji *do* zawiera w sobie w zasadzie wszystko (inne), pod warunkiem, że dzieje się na styku w akcie poznawczym”.

Pojawiają się więc przestrzenie niesamowite, dziwne, oniryczne (zmieszanie porządku realnego z wyobrażonym), wzniosłość i sacrum splatają się z porządkami czasu zatrzymanego i intruzji, podkreślane są aspekty spacialne *weird fiction*. Mowa jest o przestrzeniach znikających w miejskim krajobrazie, o ilustracjach w książkach dla dzieci ewokujących grozę, o doświadczeniu literackich przestrzeni miasta jako budowaniu tożsamości, ale też o doznawaniu przestrzeni przez postacie filmowe. Przestrzeń jest przemierzana, w niej następują spotkania przybysza z innymi. Przestrzeń jest odbierana i tworzona poprzez wzrok i słuch. Przestrzeń jest różnicowana (śniegi Północy i słońce Wschodu, przestrzeń naturalna i fikcyjna, powieść realistyczna i *fantasy*).

Refleksja dotycząca przestrzeni kieruje się ku ujęciom metodologicznym związanym z ekopoetyką, geobiografią, *place studies*, zwrotem topograficznym, czy światotwórczym, wiążąc naturę, realną przestrzeń krajobrazu, rzeczywistego odbiorcę z artystycznymi przetworzeniami pola doświadczeń człowieka i świata pozaludzkiego, np. wędrowania, lęku, kształtowania tożsamości. „Przestrzeń stanowi jeden z najistotniejszych fundamentów świata – to ją następnie wypełniamy bohaterami wraz z ich językiem, kulturą, mitologią czy filozofią. Często to właśnie z przestrzeni, w której żyją, mogą wynikać pewne zjawiska kulturowe. Są to elementy świata ściśle oddziałujące na siebie i niemogące funkcjonować w próżni” – jak podsumuje Jakub Ścibor Ratajczyk.

Takie relacyjne ujęcie krajobrazu „wchłaniającego” to, co „inne”, uzasadnia też połączenie refleksji nad przestrzenią z rolą rekwizytu.

Tak się złożyło, że dwa odrębne tematy przyjrzały się sobie, tworząc i wywołując w odbiorcy zaskakujące nieraz odczucia. Zaczynamy więc refleksję o rekwizycie od przestrzeni między cywilizacją a naturą, prowadzimy przez mit (Meduza), przez ucieczkę poza świat człowieka, budujemy z drobiazgów i świat, i naszą tożsamość, w końcu słowo i ciało tworzą splątanie przestrzeni sensów wzniosłości i groteski, humoru i dystansu, głębokiego rozdarcia i połączenia sprzeczności, piękna i śmierci. Słowo jako powoływanie i niszczenie rzeczywistości (jak pisze Ernest Rojek o prozie Yukio Mishimy: „Używając platońskiej metafory cienia, Mishima przewraca ją »z głowy na nogi«, to w języku kryją się złudzenia, prawda kryje się w cielesnym doświadczeniu rzeczywistości”). Słowa mogą więc powoływać rzeczywistość, ale też ją niszczyć, dając jedynie jej *symulacrum*.

Krajobraz nie może obejść się bez rekwizytu, nawet wyobrażona pustka rodzi potencjalne byty. Tworzy się rodzaj splećnięcia tragizmu śmierci i piękna zaniku. Spójrzmy na obrazy: czym jest pejzaż pozbawiony rekwizytu? Nawet słynne „Kwadraty” Kazimierza Malewicza, w których artysta tak bardzo starał się pokazać „wrażenie nieprzedmiotowości”, ideę „świata bezprzedmiotowego”, budzą w nas skojarzenia jednoznaczne – są nadal kwadratami na tle. Rekwizytami w krajobrazie barwy, kształtami geometrycznymi w przestrzeni koloru czerni i bieli.

Stworzyliśmy więc numer *Krajobraz z rekwizytem w tle*.

Anna Krajewska

Anna Krajewska – prof. zw. dr hab., redaktor naczelna czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii” oraz serii Biblioteka Przestrzeni Teorii. Założycielka i kierowniczka Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 2003–2021. Zajmuje się literaturoznawstwem, zwłaszcza teorią dramatu, estetyką literacką i performatywną. Autorka licznych prac poświęconych teorii i estetyce współczesnego dramatu, w tym książek: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy* (Wrocław 1989 – wyd. I, Poznań 2004 – wyd. II), *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (Poznań 1996), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* (Poznań 2005), *Dramatyczna teoria literatury* (Poznań 2009), *Splątany świat* (Poznań 2025). ORCID: 0000-0001-5622-0852. E-mail: <akraj@amu.edu.pl>.

Anna Krajewska – full professor, PhD, editor-in-chief of the literary theory journal “Przestrzenie Teorii” and the Przestrzenie Teorii Library series. Initiator and head of the Unit for Literary Aesthetics at Adam Mickiewicz University in Poznań in the years 2003–2021. She deals with literary studies, especially the theory of drama, literary and performative aesthetics. Author of numerous works on the theory and aesthetics of contemporary drama, including: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy* [*Polish Comedy of the Inter-war Period. Traditionalists and Innovators*] (Wrocław 1989 – 1st ed., Poznań 2004 – 2nd ed.); *Dramat i teatr absurdu w Polsce* [*Drama and the Theatre of the Absurd in Poland*] (Poznań 1996); *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* [*Contemporary Drama. Theory and Interpretation*] (Poznań 2005); *Dramatyczna teoria literatury* [*Dramatic Literary Theory*] (Poznań 2009); *Splątany świat* [*Entangled World*] (Poznań 2025). ORCID: 0000-0001-5622-0852. E-mail: <akraj@amu.edu.pl>.

Rozprawy



Krajobrazy przyziemne i usłyszane. Wokół twórczości Forresta Gandera

ABSTRACT. Tomasz Pawlus, *Krajobrazy przyziemne i usłyszane. Wokół twórczości Forresta Gandera* [Earthbound and Heard Landscapes: On the Works of Forrest Gander]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 17–40. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.1>.

The article explores the relationship between poetry and landscape in the works of Forrest Gander, focusing on his approach to ecopoetics and transdisciplinarity. The author examines how landscape in Gander's poetry functions as a dynamic, multilayered relational space that incorporates the natural, cultural and historical dimensions of perception. The concept of the “listened-to landscape” is highlighted as an object of ethical attention and cognitive practice. The analysis also considers the influence of Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty on Gander's way of experiencing and representing landscape in his poetry. The text emphasizes the palimpsestic and polyphonic nature of his works, situating them within contemporary reflections on the ecological crisis and new epistemological strategies in literature.

KEYWORDS: ecopoetics, landscape, transdisciplinarity, ethics of listening, palimpsestic nature

„rodzaj historii, które dziś opowiadamy sobie
o Antropocenie, może kształtować rodzaj
geohistorycznej przyszłości, którą zamieszkamy”

Ch. Bonneuil¹

Filologia i natura

Wiązania między szeroko pojętymi praktykami filologicznymi a naturą rozumianą jako projekt doświadczania krajobrazu mają bardzo długą i pasjonującą historię – wystarczy wymienić takich autorów jak Henry David Thoreau, John Muir, Rachel Carson, Aldo Leopold, Edward Abbey czy Gary Snyder², nigdy chyba jednak wcześniej zależności te nie były tak dynamiczne

¹ 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, Ch. Bonneuil, F. Gemenne, London 2015, s. 17.

² Wybór autorów został tutaj mocno ograniczony. Zaprezentowaną listę zredukowano do najbardziej reprezentatywnych nazwisk odnośnie do problematyki filologicznego (językowego, literackiego, kulturowego) sposobu badania natury. I tak, do prac na wskroś filologicznych

nie eksploatowane, jak dziś. Zdaje się, iż badania tego typu osiągnęły obecnie punkt kulminacyjny, choć wiele wskazuje na to, że sporo w tej tematyce jeszcze przed nami³. Jednym ze znaków rozpoznawczych rzekomego przesilenia stał się z pewnością nowy sposób reagowania na otoczenie z humanistyką jako laboratorium w tle. Z pozycji naukowej „nowy” należy tu rozumieć jako odważnie przekraczający dotychczasowe rozwiązania względem integracji wiedzy w procesie twórczym.

Badanie krajobrazu z pomocą kompetencji *stricte* filologicznych przybrało w ostatnim czasie dość gwałtownie wymiar transdyscyplinarny, który, jak podkreśla w głośnej książce pt. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik* Mieke Bal, wymaga stałej gotowości do kwestionowania własnych założeń epistemologicznych oraz otwartości na inne sposoby rozumienia i wyjaśniania świata: „Transdyscyplinarność nie oznacza znoszenia dyscyplin, ale tworzenia przestrzeni do ich ciągłego przeobrażania się poprzez współdziałanie”⁴. Myślenie interdyscyplinarne, jak

przynależą: *Walden* H.D. Thoreau, uchodzący za tekst klasyczny w zakresie łączenia literatury z refleksją nad naturą (H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Ciepłińska, Warszawa 1975), *The Mountains of California* Johna Muira, znanego amerykańskiego przyrodnika, pisarza i aktywisty. W książce opisuje swoje wędrowki po kalifornijskich górach Sierra Nevada, wykorzystując bogaty, poetycki język, który ukazuje głębokie rozumienie świata natury (J. Muir, *The Mountains of California*, New York 2008). *Silent Spring* Rachel Carson – książka, która uchodzi jednocześnie za naukowy raport na temat środowiska i skutków jego degradacji oraz dzieło literackie, podejmujące próbę wyartykułowania skomplikowanych idei naukowych (R. Carson, *Silent Spring*, Boston 1962). *A Sand County Almanac* Aldo Leopolda, amerykańskiego ekologa, leśnika i pisarza, skutecznie wykorzystującego łączenie kompetencji filologicznych z opisem natury (A. Leopold, *A Sand County Almanac*, New York 1949). *Desert Solitaire* Edwarda Abbeya – książka pisana w formie pamiętnika z czasów, gdy sam autor pracował jako strażnik w Arches National Park. Często podkreśla się, iż przywołana pozycja Abbeya jest dobrym przykładem tego, jak literatura, a zatem w tym przypadku filologicznie spreparowana materia natury, może wpływać na świadomość ekologiczną (E. Abbey, *Desert Solitaire: A Season in the Wilderness*, New York 1968). Z przytoczonego repertuaru autorów nazwisko Gary’ego Snydera wydaje się być najbardziej adekwatne względem poruszanej tematyki. Dorobek twórczy Snydera w niezwykle sugestywny sposób świadczy o tym, że język w bardzo wysokim stopniu kształtuje nasze postrzeganie świata naturalnego. Widać to zwłaszcza w zbiorze esejów pt. *The Practice of the Wild*, który według znawców tematu stanowi pozycję kluczową dla zrozumienia twórczości tego artysty lub ściślej – jego filozofii ekologicznej, gdzie znaczenie lokalnych ekosystemów oraz odpowiedzialność za środowisko są integralnie powiązane z językiem (G. Snyder, *The Practice of the Wild*, San Francisco 1990).

³ Transdyscyplinarne badania nad relacją między filologią a naturą mają przyszłość jako ważny obszar badań w humanistyce, szczególnie w kontekście globalnych wyzwań ekologicznych. Ich rozwój pozwoli na lepsze zrozumienie sposobów, w jakie kultura, język i literatura kształtują nasze doświadczenie świata, jednocześnie oferując nowe narzędzia do refleksji nad naszą odpowiedzialnością wobec środowiska.

⁴ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, Warszawa 2012, s. 37.

przekonuje nas Bal, stało się z czasem po prostu niewystarczające⁵. Praca filologiczna, która dotychczas miała polegać na konfrontowaniu, zderzaniu, porównywaniu ze sobą tekstów, ale też samych metod ich obróbki przestała konstruktywnie działać na innych poziomach analizy i interpretacji⁶. Ukazywała tym samym pewne luki, niedociągnięcia, miejsca tekstu, które trudno byłoby w jasny i klarowny sposób zdyskursywizować, bowiem „nie istnieje żadne naturalne ani niewinne metodologicznie przejście między poszczególnymi dyscyplinami i metodami badawczymi: choć w odrębnych dyscyplinach funkcjonują te same pojęcia, nie są one identyczne i nie odsyłają automatycznie do określonej metodologii”⁷. Tak rozumiana transdyscyplinarność staje się strategią nieodzowną tam, gdzie rozwiązywane problemy stawiają opór przy zwyczajowym podejściu badawczym czy użyciu tradycyjnych narzędzi. Transdyscyplinarność w takim ujęciu powinna być więc traktowana jako odpowiedź na coraz bardziej komplikujący się kształt współczesnego świata. W kontekście złożoności problemów globalnych wydaje się być perspektywą niezwykle obiecującą, stwarza bowiem szanse na wypracowanie bardziej efektywnych i trwałych rozwiązań. Poprzez fuzję odmiennych dyscyplin wiedzy oraz aktywnej współpracy różnych podmiotów – w tym kolaboracje artystów – możliwe jest tworzenie alternatywnych, odkrywczych, wszechstronnych oraz znaczących sposobów reagowania na rzeczywistość w stanie kryzysu.

Wydaje się, iż to kryterium spełnia w wysokim stopniu twórczość amerykańskiego artysty, geologa, filologa, poety, eseisty i tłumacza – Forresta

⁵ Pojęcie niewystarczalności (również nadmiaru) dotyczy między innymi zagadnienia, które każe zapytać, jaki jest tak naprawdę status badacza w działaniu o charakterze interdyscyplinarnym. Czy, jak zauważa Justyna Tabaszewska, deficytem rozumienia interdyscyplinarności byłoby twierdzenie, że: „każdy badacz jest przedstawicielem jednej dyscypliny (określanej jako »własna«), i tylko będąc w niej zakorzeniony, może czerpać z innej, która zawsze pozostaje mniej ważna”? J. Tabaszewska, *„Wędrujące pojęcia”. Koncepcja Mieke Bal – przykład inter- czy transdyscyplinarności?*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2013, nr 8, s. 116.

⁶ Warto zwrócić przy okazji uwagę na toczące się od kilku lat spory wokół rozumienia istoty badań filologicznych w perspektywie badań kulturowych. W tekście Magdaleny Rembowskiej-Pluciennik pt. *Wprowadzenie do dyskusji w panelu „Stan dyscypliny”* znajdujemy znaczącą propozycję diagnozy takiego stanu rzeczy. Autorka pisze w nim między innymi, iż: „Studia kulturowe wskazały literaturoznawstwu dwa główne problemy: przedmiotu badań i granic dyscypliny. Wspierały tendencje do rezygnacji z dookreślenia metodologicznego oraz do rozszerzenia badań literackich poza językową strukturę tekstu; osłabiły też tęsknotę do budowania systemowej wiedzy o literaturze [...]. Wobec wyzwań współczesności i nieprzewidywalnej przyszłości ten cel jawi się jako bardzo aktualny. Daje impuls do pozbawionego kompleksów poszukiwania atrakcyjności literatury w świecie »bezpowrotnie utraconej literaturocentryczności« – w czasach piśmienności cyfrowej, wobec ekspansji rzeczywistości wirtualnej i nowych mediów”. M. Rembowska-Pluciennik, *Wprowadzenie do dyskusji w panelu „Stan dyscypliny”*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1, s. 43–44.

⁷ J. Tabaszewska, dz. cyt., s. 119.

Gandera, którego poczynania w obrębie tego, co zwykliśmy nazywać sztuką, zmierzają do podjęcia wysiłku i sprostania wspomnianym wyżej wyzwaniom stawianym przez świat natury dostępny teraz w mało sprzyjających okolicznościach. Jego praca artystyczna, której początki sięgają roku 1988 (rok debiutu literackiego – tom wierszy pt. *Rush to the lake*) jest wystarczającym dowodem na to, iż podróż poety od samego początku jest wędrówką „w poszukiwaniu formy bardziej pojemnej”⁸, by móc nie tyle swobodnie, ile w miarę możliwości adekwatnie artykułować prawdę doświadczanej tu i teraz rzeczywistości. Przy czym należy w tym miejscu wyraźnie podkreślić fakt, iż w twórczości Gandera idea krajobrazu nie jest nigdy tożsama z rzeczywistością. Krajobraz stanowi raczej sposób jej doświadczania, interpretowania, przedstawiania. Jest konstruktem, który łączy obiektywne aspekty świata z subiektywnym, kulturowym i historycznym ich postrzeganiem⁹. Próby osiągnięcia pojemniejszej formy miałyby zagwarantować, zdaniem Gandera, współpraca twórcza między artystami, którą osobiście skłonny jest określać mianem kolaboracji¹⁰.

⁸ Jest to aluzja do koncepcji Czesława Miłosza, którą poeta opisał w swoim eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* w książce *Prywatne obowiązki* z 1972 roku. Miłosz używa tego terminu w przypadku pewnego rodzaju mowy wiązanej, która byłaby w stanie pomieścić rozmaite, nie tylko estetyczne, ale również etyczne, filozoficzne, społeczne, historyczne aspekty rzeczywistości. Według Miłosza poezja powinna być pojemna, tzn. zdolna do przekazywania treści złożonych. „Forma bardziej pojemna” wykraczając poza istniejące gatunki literackie, dąży do komunikatywności, zakłada niewystarczalność dotychczasowych form ujmowaniu świata. Zob. C. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6. Pierwotny druk w: „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 2.

⁹ Z filozoficznego punktu widzenia krajobrazowi Gandera zdecydowanie bliżej do koncepcji Martina Heideggera lub Maurice’a Merleau-Ponty’ego. U Heideggera krajobraz funkcjonuje jako sposób rozumienia świata, jest poza tym ściśle związany z percepcją przestrzeni i czasu. Ponadto u niemieckiego filozofa krajobraz czytany jest jako *miejsce zamieszkiwania* człowieka, w którym przejawia się jego relacja z byciem i przestrzenią: „Być człowiekiem oznacza zamieszkiwać, czyli być w relacji z miejscami, które nadają sens naszemu istnieniu”. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 145. Podobnie rzecz będzie się miała z krajobrazem u francuskiego myśliciela. W kontekście refleksji zaproponowanej przez Merleau-Ponty’ego krajobraz to nie tyle rzeczywistość sama w sobie, co jej fenomenologiczne ujawnienie, a zatem, jak już napisaliśmy, sposób, w jaki rzeczywistość jest doświadczana i rozumiana w relacji z ludzką egzystencją. Merleau-Ponty wskazuje wyraźnie, iż krajobraz to przestrzeń relacyjna, powstaje bowiem w wyniku interakcji między podmiotem a otaczającym światem. Krajobraz nie istnieje więc niezależnie od obserwatora. Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2011, s. 243–255.

¹⁰ Forrest Gander jest znany z licznych działań z artystami różnych dziedzin, w tym z tancerzami Eiko & Koma, muzykiem Viciem Chesnuttem oraz fotografkami Ann Hamilton, Sally Mann i Graciela Iturbide. Jego twórczość charakteryzuje się polifonicznością, co odzwierciedla przekonanie, że każda tożsamość składa się z wielu zjawisk, procesów i bytów. Gander postrzega komunikację jako cechę nie tylko ludzką; w każdym zakątku ziemi toczą się rozmowy, a każda wypowiedź, w tym poetycka, jest częścią planetarnego chóru. Reasumu-

Horyzont filologicznych praktyk uwikłanych silnie we współczesne rozumienie transdyscyplinarności wydaje się być szczególnie interesujący w kontekście twórczości Gandera, którego na rodzimym polu stara się nam wciąż niestrudzenie przybliżać Julia Fiedorczuk¹¹, pisarka, poetka, także tłumaczka oraz naukowczyni. Tym, co wiąże obie postaci jest bez wątpienia systematyczne poruszanie się w obrębie narracji ekopoetyckich, które należy tu rozumieć w pierwszej kolejności jako próby wygenerowania języka respektującego założenia ekokrytyki, a zatem takiego sposobu widzenia świata, gdzie fundamentalnym punktem odniesienia dla świadomego bycia jest relacja między człowiekiem a środowiskiem naturalnym, czyli krajobrazem¹². W posłowniu do książki pt. *Podwojone życie* Fiedorczuk dookreśla, z pomocą jakich kryteriów udaje się twórczość Gandera zakwalifikować do nurtu zwanego powszechnie „ekopoetyką”. Pochylając się nad tym zagadnieniem, odsyła do współzależności poezji i ekologii, dowodząc, iż: „Termin »ekopoetyka« nie określa specyficznego rodzaju liryki (poezji ekologicznej, w szczególności sposobu zaangażowanej), a jedynie wyznacza ramy praktyki poznawczej na styku poezji, nauki i filozofii”¹³. W podobnym tonie

jąc, Gander rozumie kolaborację jako twórczą współpracę między artystami, która prowadzi do powstania dzieł przekraczających granice pojedynczych dyscyplin, tworząc wielogłosową narrację i podkreślając wzajemne powiązania między ludźmi, naturą i sztuką. Warto przy okazji zaznaczyć, by uniknąć ewentualnych nieporozumień, że użyte tu słowo „kolaboracja” pochodzi od łacińskich słów „ko-” (wspólnie) i „laborare” (pracować) i pierwotnie oznaczało neutralną współpracę. W polszczyźnie pojawiło się w XIX wieku, początkowo bez negatywnych konotacji. Jednak w okresie II wojny światowej termin ten nabrał pejoratywnego znaczenia, odnosząc się do współpracy z okupantem.

¹¹ Warto na marginesie niniejszego spostrzeżenia dodać, iż liczne analogie wysnuwające się z relacji między Ganderem a Fiedorczuk (oboje podejmują w swojej twórczości tematykę przyrodniczą, wplatają w swoje refleksje liczne konteksty kulturowe, są żywo zainteresowani transdyscyplinarnym ujmowaniem problematyki: ludzkie – nieludzkie, oboje także intensywnie zajmują się tłumaczeniem z języków obcych i redagują stronę internetową, która popularyzuje narracje ekopoetyckie) zasługują na miano niezwykle twórczych, natomiast dziejąca się już od dłuższego czasu historia dialogu poety i poetyki jest z naukowego punktu widzenia na tyle absorbująca, że mogłaby stanowić przedmiot osobnych rozważań. Twórczością amerykańskiego pisarza Fiedorczuk zajmuje się od wielu lat. Jest przede wszystkim tłumaczką Gandera. Do tej pory w jej przekładzie na język polski ukazały się dwa tomy poetyckie: *Bądź blisko* (Kraków 2020) oraz *Podwojone życie* (Wrocław 2023). Ponadto, co może być istotne w świetle niniejszych rozważań, jest wraz z Gerardo Beltránem współautorką trójjęzycznego eseju o poezji i ekologii *Ekopoetyka / Ecopoética / Ecopoetics* (Warszawa 2015), autorką wprowadzenia do ekokrytyki *Cyborg w ogrodzie* (W.N. Kadera, 2015), redaguje stronę internetową www.ekopoetyka.com, a z reporterem Filipem Springerem stworzyła działającą przy Instytucie Reportażu Szkołę Ekopoetyki.

¹² Zob. *Ekopoetyka w czasach katastrofy: rozmowa z Filipem Springerem*, „Architektura-Murator” 2020, nr 6, s. 14–19.

¹³ J. Fiedorczuk, *Nieuznany rozdział naszej autobiografii*, [w:] F. Gander, *Podwojone życie*, Warszawa 2023, s. 83. Myśl tę prezentuje również w innym esej, gdzie pisze tak: „W prze-

utrzymana jest „kolaboracyjna” wypowiedź autorstwa: Gander – Kinsella¹⁴, gdzie o terminie „ekopoetyka” myśli się z perspektywy szerokiego zakresu możliwych konotacji, np. zmiennego zestawu technicznych i koncepcyjnych strategii pisarskich popularnych w czasie kryzysu ekologicznego¹⁵. Twórcy rozpisanej na dwa głosy książki eseistycznej pt. *Redstart: An Ecological Poetics* wskazują na takie zjawiska, jak:

1. Rozprzestrzenienie się ego-centrystycznej agencji; 2. Postawa samorefleksji (na przykład, mówi się, że wiersz nie pochodzi z wnętrza jaźni, ale z krajobrazu, który jest mu niejako oddawany); 3. Odrzucenie, jak pisze australijski poeta Stuart Cooke, wszelkich prób „zebrania świata w jakąś jedność i trwałość” na rzecz „spotkania” ze światem, które charakteryzuje się „fluktuacjami entropijnymi” (teksty ekopoetyckie są czasami opisywane jako „teksty otwarte”); 4. Ścisła uwaga na wzorce; 5. Reorientacja obiektywności w stronę intersubiektywności¹⁶.

Założenia, o których czytamy w autorskich esejach zebranych znajdują potwierdzenie w refleksji krytycznej. W jednym ze swoich artykułów odnoszących się do twórczości Gandera John Shoptaw definiuje ekopoezję jako poezję, która nie tylko opisuje naturę, ale także angażuje się w kwestie ekologiczne i środowiskowe. Podkreśla, że ekopoezja powinna uwzględniać zarówno piękno przyrody, jak i problemy związane z jej degradacją, zachęcając czytelników do refleksji nad relacją człowieka z otaczającym go światem. Na standardowe pytania: czym jest ekopoezja? lub co musi zawierać ekopoemat, żeby zasłużyć na swoją nazwę?, odpowiada „podwójnie”:

ciwieństwie do niektórych innych poetów i krytyków używających tego terminu, Gander nie definiuje ekopoetyki jako określonego rodzaju czy gatunku poezji, lecz sugeruje terytorium poetyckiego i środowiskowego badania”. J. Fiedorczuk, „Who Was Ever Only Themselves?” – *Precarity, Vulnerability, and Interbeing in Forrest Gander’s Be With*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2020, t. 58, nr 3, s. 159.

¹⁴ Zob. F. Gander, J. Kinsella, *The Carboniferous and Ecopoetic*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012.

¹⁵ Tekst Johna Kinselli *A Note on the Collaborative Process* zawarty w książce *Redstart: An Ecological Poetics* jest również refleksją na temat współpracy twórczej między nim a Forrestem Ganderem. Kinsella opisuje proces współtworzenia projektu literackiego, który skupia się na ekopoetyce, czyli badaniu relacji między poezją a ekologią. W esejju Kinsella omawia dynamikę ich współpracy, podkreślając wzajemne wpływy, różnice perspektyw oraz wspólny cel, jakim było stworzenie dzieła uwrażliwiającego czytelników na kwestie środowiskowe. Refleksja ta ukazuje, jak dwie różne wrażliwości literackie mogą się wzajemnie uzupełniać, prowadząc do powstania tekstów, które są bogatsze dzięki dialogowi między autorami. Kinsella zwraca również uwagę na znaczenie miejsca (krajobrazu), języka i kultury w ich twórczości oraz na sposób, w jaki takie tematy mogą być eksplorowane we współpracy literackiej, szczególnie w kontekście wyzwań związanych z ochroną środowiska i zmianą klimatyczną. Zob. J. Kinsella, *A Note on the Collaborative Process*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart...*

¹⁶ F. Gander, J. Kinsella, *The Carboniferous...*, s. 11.

ekopoemat musi być ekologiczny i musi być ekologiczny w sensie aktywistycznym. Przez ekologiczny rozumiem, że ekopoemat musi dotyczyć nie-ludzkiego świata przyrody – w całości lub częściowo, w jakiś sposób, ale naprawdę, a nie tylko w prześnośni. Innymi słowy, ekopoemat jest rodzajem wiersza o naturze. Ale ekopoemat potrzebuje więcej niż słownictwa przyrody¹⁷.

Jeśli założyć bardzo ogólnie za Heideggerem i Merleau-Pontym, iż krajobraz jest przestrzenią relacyjną, to w takim kształcie stanowi z pewnością centrum intelektualnego i emocjonalnego kapitału Gandera. W jednym z wywiadów udzielonych na łamach magazynu „Cordite Poetry Review” amerykański poeta został zapytany wprost o główne punkty łączności ze światem. Analizując jego odpowiedź, nietrudno dojść do wniosku, iż zadane pytanie miało odpowiedni ciężar do dalszego namysłu. Przede wszystkim Gander przyznał, iż bardzo często myśli o poezji w kontekście jej łączności ze światem, przy czym jednym z filozofów, który miał dla niego zawsze największe znaczenie, był właśnie Merleau-Ponty. Koncepcja francuskiego filozofa ujawniła autorowi *Podwojonego życia* swoją atrakcyjność ze względu na fakt, iż jako ludzki gatunek jesteśmy połączeni ze światem przez nasze ciała: „Nie ma kartezjańskiego »myśle, więc jestem« jako punktu widzenia, ponieważ myślenie jest już zaangażowaniem się w świat”¹⁸ – konkluduje Gander¹⁹.

Krajobraz rozumiany jako ciągle bycie w relacji *do* zawiera w sobie w zasadzie wszystko (inne), pod warunkiem, że dzieje się na styku w akcie

¹⁷ J. Shoptaw, *Why Ecopoetry?*, „Poetry” 2016, 207(4), s. 395.

¹⁸ P. Magee, *Paul Magee Interviews Forrest Gander*, „Cordite Poetry Review” 2014, <<http://cordite.org.au/interviews/magee-gander/>> [dostęp: 14.01.2025].

¹⁹ Na uwikłanie ekologicznej myśli Gandera w fenomenologię zwraca uwagę między innymi Robert Baker w tekście pt. *Forrest Gander's Phenomenology of Encounter*. Znamienna w kontekście niniejszych rozważań będzie zwłaszcza uwaga Bakera: „W ostatnim stuleciu istniały dwie filozoficzne tradycje fenomenologii egzystencjalnej. Pierwsza, powstała pod koniec dziewiętnastego stulecia za sprawą Hüsserla, biegnąc następnie od Heideggera i Merleau-Ponty'ego przez wielu współczesnych myślicieli ekologicznych, stara się przejść ponad dominującymi teoretycznymi modelami naszego świata, aby odkryć podstawowe uczestnictwo ludzkiego bytu w byciu. Jej nacisk kładziony jest na percepcyjne spotkanie lub otwartość na bycie”. R. Baker, *Forrest Gander's Phenomenology of Encounter*, [w:] „Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics” 2018, t. 48, nr 2, s. 208. Ponadto źródłem licznych fenomenologicznych inspiracji Gandera okazuje się być poezja amerykańskiego poety Georga Oppena. Do bycia pod intensywnym wpływem jego myśli przyznaje się otwarcie także sam Gander. Doświadczenie to opisuje w esej pod tytułem *Finding the Phenomenal Oppen*, gdzie zauważa: „W wielu wierszach powstałych po *Of Being Numerous* Oppen zwraca swoją uwagę na mniej miejskie krajobrazy i na sam akt pisania. Jednak książka po książce, słowa Oppena nadal wypływają z postawy uznającej percepcję za produkt uczestniczącego związku ze światem – związku, który ściśle wiąże jego poetykę z fenomenologią Maurice'a Merleau-Ponty'ego”. F. Gander, *Finding the Phenomenal Oppen*, „NO: A Journal of the Arts” 2006, nr 5, <https://poets.org/text/finding-phenomenal-oppen?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 15.01.2025].

poznawczym. W poezji Gandera krajobraz to materia dynamiczna, w której splatają się jednocześnie różne wątki: ekologiczne, egzystencjalne, estetyczne etc. Jej głęboko ekopoetycki wymiar odnajdujemy tam, gdzie krajobraz przestaje być tylko przestrzenią, którą widzimy, a zaczyna być narracją o współtworzeniu i zatroskaniu. Być może najbardziej reprezentatywnym dla całej poetyckiej twórczości Gandera jest jego esej pt. *Henry Dumas's Sweet Home*²⁰, sąsiadują w nim bowiem blisko siebie wszystkie chyba najważniejsze tematy, których wspólnym mianownikiem staje się zjawisko krajobrazu. Uwzględniając wszelkie wyznaczniki namysłu o krajobrazie jako sposobie doświadczania świata, warto byłoby w przypadku tego akurat tekstu zwrócić uwagę zwłaszcza na takie kręgi tematyczne, jak: pamięć kulturowa oraz miejsce formowania się tożsamości, krajobraz rozumiany jako świadek historii i przemiany społecznej, krajobraz jako przestrzeń duchowa i transcendentna, w kontekście estetyki z kolei – krajobraz jako pretekst do refleksji, którą wyznaczają przede wszystkim dwa bieguny: piękno i destrukcja. Nie mniejszą wartość poznawczą wprowadza tu również postrzeganie krajobrazu w kategoriach opowieści o życiu, a zatem swego rodzaju obecność narracji auto/bio/geograficznej, która mieści w sobie kolejne możliwości interpretacyjne, skracające nierzadko w kierunku ekologii i materialności krajobrazu.

Signal poet

Przytoczona próba lakonicznego zdefiniowania, czym właściwie jest lub raczej może być ekopoetyka w praktyce, oddaje w zdumiewający sposób politykę nastrajania się Gandera w akcie tworzenia, na który składa się w równym stopniu przebieg obserwacji, zbierania oraz selekcjonowania materiału, następnie zaś sam proces utrwalania – kodowania rozmaitych doświadczeń w porządku sztuki. Nastrajanie ma często charakter eksperymentalny, to znaczy podmiot doświadczający krajobrazu wychyla się odważnie w stronę tego, co może okazać się tzw. dyskomfortem epistemologicznym²¹. Taką

²⁰ Zob. F. Gander, *Henry Dumas's Sweet Home*, [w:] tegoż, *A Faithful Existence: Reading, Memory, and Transcendence*, Washington 2005, s. 3–10.

²¹ Gander ujmuje to doświadczenie tak: „Słowo »eksperymentalny« nie jest dla mnie satysfakcjonujące. Jak ktoś powiedział, nikt nie ma eksperymentalnego dziecka. Różne rodzaje poezji popychają sztukę do przodu. Staram się być otwarty na formy, które nie są dla mnie wygodne. Artystka ceramiki Tracze Ware miała kiedyś w swojej kuchni duży znak: »Komfort zabija«. Niektóre, tzw. współczesne utwory eksperymentalne również stanowią dla mnie wyzwanie. Ale uważam, że to dla mnie dobre, że nie utknę w rutynie, że za każdym razem będę wytrącany ze swojej strefy komfortu. Kiedy słyszę utwory, które potrafią odbić się w kierunkach, które wydają się dziwaczne, mam wrażenie, że obserwuję umysł działający szybciej niż

pożądaną z punktu widzenia poety niewygodną sytuację stwarza na przykład gest zmiany paradygmatu poznawczego względem krajobrazu, kiedy to uprzywilejowany w kulturze Zachodu zmysł wzroku zastąpiony zostaje zmysłem słuchu, ale też wtedy, gdy samo doświadczenie słuchania krajobrazu obciążone zostanie świadomością etyczną²².

Akustyka jest też formą przyziemności. Taką wiedzę możemy wywieść z lektury pism amerykańskiego poety. Fiedorczuk w sposób celny podchwyciła przyziemny charakter bycia według Gandera, rozpoczynając posłowie do tomu *Podwojonego życia* cytatem z jego powieści pt. *As a Friend*: „Poezja nic w ogóle nie mówi [...], poezja słucha”²³, gdzie indziej zaś pisze: „Gander często podkreśla w swojej prozie eseistycznej i wywiadach, że nie wierzy, iż poezja ma jakąś wiadomość do przekazania. Poezja raczej słucha”²⁴. W tej pozornej redukcji kryje się jakaś głębsza prawda o naszej złożonej relacji ze światem. Gander zwie ją „postrzeganiem palimpsestowym”²⁵.

Zainteresowanie radykalnym odwróceniem przyjętych wszem wobec reguł percypowania w świat wzrasta. Poeta ponownie wraca tu do romantycznego paradygmatu reagowania na rzeczywistość w pierwszej kolejności zmysłem słuchu. Wspiera się lekturą filozoficzną. W licznych wypowiedziach o charakterze metapoetyckim stwierdza: „Simone Weil powiedziała, że molitwa to rodzaj słuchania, a nie proszenia. W tym sensie te wiersze (chodzą

mój. Więc po prostu się tego trzymam i odkrywam, że ogólny efekt ma znaczenie i wychodzę z tego doświadczenia z poczuciem, że widzę coś, czego wcześniej nie widziałem”. M. Natchez, *I Entered Into Unknowing: A Conversation with Forrest Gander*, „Poetry Northwest” 2018, t. 19, nr 1, <https://www.poetrynw.org/interview-i-entered-into-unknowing-a-conversation-with-forrest-gander/?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 12.01.2025].

²² O zależnościach między poetycką eksperymentalną taktyką Gandera a linią refleksji etycznej wspomina Julia Fiedorczuk: „Mimo że Butler i Nhật Hạnh reprezentują bardzo różne tradycje filozoficzne – odpowiednio judaizm i buddyzm – ich pisma wyrażają podobne intuicje etyczne, łącząc wrażliwość ze współczuciem, gdzie to drugie staje się formą siły niestosującej przemocy. Chciałabym argumentować, że nieustannie eksperymentalna poezja Gandera działa w polu tej siły, poszukując nowych sposobów wyrażenia splećcia jednostki z innymi oraz etycznych i duchowych konsekwencji tego splećcia. Wśród tych konsekwencji jest wyraźna świadomość złożonych materialnych współzależności między żywymi istotami, próbującymi przetrwać „w kapitalistycznych ruinach”, używając wyrażenia Anny Lowenhaupt Tsing, ale także wielogatunkowych sojuszy, które wykraczają poza biologiczne”. J. Fiedorczuk, *Who Was Ever Only Themselves...*, s. 158.

²³ J. Fiedorczuk, *Nieuznany rozdział...*, s. 79.

²⁴ J. Fiedorczuk, *Who Was Ever Only Themselves...*, s. 159.

²⁵ „Jeśli nasze postrzeganie jest w większości palimpsestowe lub nieustannie zestawiane i fragmentaryczne; jeśli zdarzenia rzadko mają wyraźne początki lub zakończenia, ale tylko warstwy, trwanie i przejścia; jeśli procesy naturalne są już zmieniane i reagują na ludzką obserwację, jak poezja rejestruje złożoną współzależność, która wciąga nas w dialog ze światem?”, F. Gander, *The Future of the Past: The Carboniferous & Ecopoetics*, „Chicago Review” 2011, t. 50, nr 2/3, s. 216.

o zbiór *Podwojonego życia*) powstawały bardzo stopniowo jako odpowiedzi na moje świeckie modlitwy, jako formy »wsluchiwania się«, jako formy otwierania się na wyższy poziom odbioru»²⁶. Wymiana porządku patrzenia, mówienia na porządek słuchania inwestuje w pierwszej kolejności w podmiotowe wycofanie się, jeśli chodzi o doświadczanie rzeczywistości. Przyjętą pozycję śmiało można by porównać do bycia w stanie podsłuchiwania, bycia w ukryciu, z dystansu, nie wprost. Paradoksalnie to słuchanie w przeciwieństwie do mówienia bardziej wspiera monolog wewnętrzny (*słuchanie do środka*):

Moje trzy aubades to wiersze o tym, co Miles Davis nazwał „słuchaniem do środka”. Pierwszy to wiersz związany z żałobą. Bo jeśli sen w ogóle nas nawiedza w naszej żałobie, to kiedy znów wracamy do świadomości, zanim otworzymy oczy rano, strata już tam jest – jak ktoś leżący obok nas i wewnątrz nas jednocześnie. A strata ma masę, czujemy, jak zajmuje przestrzeń. Tak odkrywamy nieobecność jako inny rodzaj obecności. Jeśli wsluchamy się w nią, przemówi do nas głosem naszego ukochanego, opowiadającego nam sen. A jeśli ten głos, ten nieporównywalny, niepodrabialny głos nieobecnego ukochanego pochodzi skądś z naszego wnętrza, to budzimy się z całą potrzebną nam pewnością, że jesteśmy wspólnotą, że jesteśmy zarówno gospodarzem, jak i gościem²⁷.

Wiele wskazuje na to, iż w byciu w stanie podsłuchiwania krajobrazu Gander odnajduje metodę, która obiecuje pełniejszą komunikację, a co za tym idzie wyraźniejsze i głębsze poczucie wspólnotowości. Działa to trochę na takiej zasadzie, jakby struktury wspólnoty miały jakieś stopnie, które trzeba pokonywać lub skompletować, by być – bardziej. Chciałoby się rzec, iż wsluchiwanie się jest bliżej nieokreśloną sztuką awansowania. Taki kierunek interpretacji uprawomocnia cytat, który figuruje na prawie motta do tomu *Podwojonego życia* z Walta Whitmana: „Któż winien obawiać się scalenia? (*Podwojone życie*, s. 7, przeł. J. Fiedorczyk). Słuchanie, podsłuchiwanie, nasłuchiwanie tworzy system większych możliwości. Jak podkreśla Fiedorczyk, u Gandera dochodzi do podsłuchiwania tekstów w stanie splątania mnogich form istnienia: języków, słów, dźwięków, które przychodzą i odchodzą z różnych stron, ale też pochodzą od różnych bytów: poetów, naukowców, na nie-ludzkich kończąc. Stąd bierze się niezmiernie trafne określenie twórczości Gandera – polifoniczna. Krajobraz jest tu zarazem palimpsestowy i polifoniczny. Poeta, wyposażony w odpowiednie „narzędzia”, wchodzi odważnie i ryzykownie w przestrzeń wielogłosu. Podkreślimy, rolę poety jest wchodzenie w kompetencje przynajmniej dwóch figur: posłańca

²⁶ Z. Finch, *A Conversation with Forrest Gander*, „The Adroit Journal” 2021, nr 38, <<https://theadroitjournal.org/issue-thirty-eight/zack-finch-interview-with-forrest-gander/>> [dostęp: 12.01.2025].

²⁷ Tamże.

i świadka²⁸. Takie usytuowanie przypomina nieco bohatera kultowego filmu Wima Wendersa *Lisbon Story*, z tą tylko różnicą, że tutaj nasłuchom i podsłuchom poddawany jest krajobraz pozamiejski. Sprawdźmy, jak działała ta prawidłowość na przykładzie konkretnych rozwiązań poetyckich. Na przykład w otwierającym tom wierszu pt. *Aubade*, utrzymanym w trybie zapytania:

Czy słyszysz, jak podchodzi świt, słyszysz • miękkie światło,
jak przysysa się • opuszkami do ścian sypialni, powściągliwie •
co? ożywienie? Czy słyszysz głosy • o ile można nazwać
to głosami, pasówek • grzebiących w ogrodzie, a potem •
niski, matowy, zachrypnięty • powleczonej nocą głos obok
ciebie w łóżku • który powoli, jakby w czasie rzeczywistym,
opowiada sen • a teraz, czy słyszysz ucinający • tę opowieść
głos, jeśli można • nazwać to głosem, nieobecności, która
zwraca się • wprost do ciebie, z bliska, wiem • że musisz
czuć niskie wibracje głęboko w • kociach, bo czy
nie pociąga cię • chwila tuż po danym ci życiu?

(*Aubade*, PŻ, s. 13)

Powtarzane w różnych konfiguracjach słowo „słyszysz”: „czy słyszysz...”, „czy słyszysz, jak...” stanowi ramę dla tego, co dzieje się nieprzerwanie przy ziemi w sferze fonicznej – tej uprzywilejowanej, jak skwapliwie poucza poeta, warstwy bycia. Swego rodzaju dziejowość ziemi zasadza się tu przede wszystkim na niezliczonych możliwościach zanurzania się w przyjemnościach przyziemności, co przekłada się na wychwytywanie płynących zewsząd dźwięków, które do złudzenia przypominają obsługę i działanie sonaru, a dalej precyzyjne ich dokumentowanie własną wrażliwością. Przyłapanie dźwięki zawsze odczytywane są jako głosy mniej lub bardziej komunikujące „coś”. Widać dość wyraźnie, iż podmiot w relacji z odbiorcą swojej wypowiedzi wchodzi tu w rolę kogoś na kształt suflera, stara się nie zawłaszczać krajobrazu swoją obecnością, a jedynie być obok i całkiem niezobowiązująco podpowiadać, naprowadzać na trop, dając tym samym miejsce na mogące się wydarzyć spotkanie. Można by stwierdzić, iż podmiotowość uobecnia się tu niezwykle ostrożnie, dyskretnie. I choć skupia przede wszystkim własną

²⁸ „Hybrydowe ja. Powinienem stwierdzić, że wierzę, iż »ja« powinno zawsze być pod presją: pod presją tego, co stanowi o sobie i pod presją tego, jak działam jako posłaniec i świadek. Poza twarzą mojego rozmówcy znajduje się zasłona drzew, a poza nią las i wzgórza. Poza twarzą mojego rozmówcy znajduje się ogromny budynek, rząd taksówek i dzieci w strojach na Halloween”, F. Gander, J. Kinsella, *Prefatory Note*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. VIII.

uwagę na czymś (innym), co hojnie obdarza świadomością, sam – jako figura głosu ziemi, albo raczej jeden z głosów ziemi – staje się kimś, kto wart jest zainteresowania. Głównie dzięki swoim niezwykłym umiejętnościom czytania świata. Taki sposób prowadzenia narracji tworzy więc z potencjalnym współtowarzyszem swojej wędrówki. O to w tym autorskim zamyśle chodzi. By dzielić z innymi własny punkt widzenia w sondowaniu „nieuзнanych rozdziałów naszej autobiografii”, a tym samym rekompensować straty, które wynikają zwyczajnie z czysto ludzkiej nieuważności w oglądzie świata. Można by śmiało stwierdzić, iż Gander za każdym razem stara się uchwycić krajobraz w odsłonie ontologicznie niejednorodnej. „Strategie” jego spojrzeń, nasłuchów są w tym parciu bez wątpienia kompatybilne ze współczesnymi teoriami antropocenu, na przykład z koncepcją Patchy Anthropocene²⁹, gdzie pod wpływem głębszej analizy określenie „antropocen” rozpada się na wiele autonomicznych względem siebie imion.

Czynnikiem domykającym bądź też odwrotnie, zjawiającym się u podstaw takiej trajektorii badania-tworzenia jest bez wątpienia wymiar etyczny. Zaakcentujmy. Nie o rodzaj liryki tu chodzi, lecz o obszar „praktyk poznawczych”, o „szczególny rodzaj zaangażowania”, który miałby polegać na respektowaniu pewnych granic. Niektóre wiersze w sposób radykalny stają się „przestrogą przed ludzką żarłocznością”, z perspektywy sztuki natomiast przed „przemocą lirycznej personifikacji”³⁰. Jak w końcowej partii, utrzymanego w tonie wydarzającego się kataklizmu, utworu pt. *Pustkowie (dla Santa Rosy)* z tomu *Podwojone życie*:

²⁹ „Redaktorzy i autorzy Patchy Anthropocene zamierzenie usunęli z pola widzenia pytanie o to, do kogo należy antropocen. Przyjęli bowiem jako punkt wyjścia postulat Donny Haraway, że najnowsza epoka potrzebuje możliwie jak największej liczby imion. Jak podkreślają, mnożenie konkurencyjnych nazw i ujęć pozwoli uwypuklić wielość równoprawnych metod poznawania, jak też (więcej-niż-ludzkich) praktyk życiowych, którą często zasłaniają lub marginalizują takie systemowe podejścia badawcze, jak modelowanie ekologiczne czy ekonomia polityczna. Oni sami nawet nie starają się ukryć niechęci wobec systematyzujących i puryfikujących zabiegów, niezależnie od tego, czy chodzi o odgraniczanie przestrzeni, konceptów czy ciał. Dlatego nie idą za przykładem poprzedników, proponując kolejną nazwę dla najnowszej epoki w dziejach Ziemi, lecz starają się radykalnie zmodyfikować sposób, w jaki o niej myślimy. W tym właśnie celu uzupełniają najbardziej znany i powszechnie przyjęty termin »antropocen« o przymiotnik patchy (»niejednorodny, złożony z wielu różnych i nie-regularnych kawałków«). O ile dobrze rozumiem ich intencję, kiedy jako główny przedmiot badań wybierają naznaczone działalnością człowieka, konkretne w swojej niejednorodnej materialności krajobrazy, chcą też przy okazji podważyć tradycyjną opozycję między naturą i kulturą, opozycję nadal silnie obecną w głównym nurcie studiów nad antropocenem”. M. Sugiera, *Archiwa antropocenu*, [w:] Ł. Iwanczewska, *Performatyka. Poza kanonem*, t. 1, *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, Kraków 2021, s. 68–69.

³⁰ Z. Finch, dz. cyt.

Pod ogromnym słupem
 dymu, gorąca, płomieni,
 wiatru wznoszę się, słaniam
 i chwieję, targany
 ognistym wirum improwizuję własny
 kataklizm, zasysam
 hektary spękanej
 gleby i wypływam ją –
 płomienny grad
 ziemi i żaru
 katapultuje mnie
 z mojej otwartej paszczy
 we wszystkie strony naraz. Więc
 przychodzę po ciebie, kipiąc, zmieniając
 życie w czyściec,
 ponieważ muszę
 wszystko obrócić w tragedię, zanim
 to dostrzegę, ponieważ
 potrzebuję zaczynu
 żału, żeby
 cokolwiek poczuć
 (*Pustkowie [dla Santa Rosy]*, 30, PŻ)

Wiersz zarówno od strony graficznej, jak i treściowej imituje gwałtowne, niszczycielskie zjawisko pogodowe zwane popularnie tornadem. Jego kształt – zazwyczaj smukły lej – widoczny jest wówczas, gdy wypełniony zostanie pyłem, gruzem lub kondensującą się parą wodną. To nietypowe, bardzo mocne obrazowanie, ewokuje poetycki przykład niebezpiecznej relacji ze światem, kiedy górę bierze ludzka zachłanność, zaślepienie, odrętwienie, pustka, kiedy, żeby zacząć znów czuć, potrzebna jest ogromna dawka wyrzutów sumienia. „Ja” z lirycznego tekstu przeistaczające się w gwałtowny wir, który „ściąga”, burzy, dewastuje i rozsypuje powłokę ziemi, potraktować można jako sygnał ostrzegawczy. Jak się okazuje, czynność sygnalizowania – domyślamy się, iż chodzi tu o charakter alarmujący – wpisuje się według Gandera w etyczny sposób bycia poetą w świecie. Artysta-obywatel ziemi powinien uczyć się te sygnały odczytywać. Temu służy między innymi język poezji, figura *signal poet*³¹, ale przede wszystkim umiejętna lektura symp-

³¹ Z ideą *signal poet* intrygująco współbrzmi wymowa eseju Ryszarda Kosiółka pt. *Humanista sygnalista*. Tekst otwiera opis znaczącego dla nas doświadczenia: „Można zrobić to tak: wziąć kawałek literatury, skierować go w stronę niepokojącego fragmentu rzeczywistości i utworzyć między nimi połączenie alarmowe. Jeśli nam się powiedzie, w świadomości czytającego współobywatela rozlegnie się ostrzegawczy dźwięk rozpoznania, że oto nasza współczesność została przewidziana przez pisarza z przeszłości”. Nieco później z kolei kon-

tomów: „Dla mnie Rexroth jest poetą sygnałowym, tłumaczem, aktywistą. Po raz drugi żyję blisko miejsca, w którym mieszkał. Czy znasz *Provincia Deserta*, ten marzycielski wczesny wiersz Ezry Pounda o chodzeniu śladami trubadurów? [...] Są pisarze, których noszę w sobie i których twórczość nigdy nie da się ze mnie wytrząsnąć”³². Jak instruuje krytyka, wiersz ten można czytać na wiele alternatywnych sposobów, ciekawi zatem w przypadku tego akurat tekstu – autor zarzeka się, iż w jego twórczości stanowi on swego rodzaju ewenement – jakie możliwości na poziomie symbolicznym może oferować zjawisko tornada. Wychodząc od założeń teorii zwrotu geologicznego bądź mnogich taktyk lekturowych ekopoetyki, nie sposób nie zauważyć, iż to dramatyczne w konsekwencjach zjawisko pogodowe operuje licznymi, niezwykle plastycznymi obrazami. Na zasygnalizowaną wcześniej niebezpieczną relację ze światem składają się formy istnienia, które nie tyle są, ile odbywają się w dramatycznym tempie transformacji: „wysysanie // akrów spalonej / wierzchniej warstwy gleby i obracanie jej // na zewnątrz z płonącym deszczu ze śniegiem / brudu i żaru...”.

Nagromadzenie lub raczej zagęszczenie to stany dominujące, niezbędne by przekazać, zrelacjonować sytuacje skrajne, które najczęściej wprawiają obserwatora w konsternację. Dzieje się tak z pewnością z obrazem tornada z wiersza *Pustkowia...*, które Zack Finch określi jako „antropomorficzny moment”³³. Podobną, ale zarazem pogłębianą perspektywę przyjmuje omawiany tekst w konfrontacji z refleksją „estetyki brudu” Heather I. Sullivan. Być może dla niektórych zaskoczeniem będzie fakt, iż w planie „zielonego myślenia” tornado implikuje sensy związane z ontycznym wymiarem brudu, jego relacyjnością: „Brud, gleba, ziemia i kurz otaczają nas na różnych skalach: znajdujemy je na naszych butach, ciałach i ekranach komputerów; na polach i w lasach oraz unoszące się w powietrzu. Są one składnikiem struktur geologicznych, samej skalistej Ziemi, i są ruchome jak nasze ciała”³⁴. Trudno oprzeć się wrażeniu, że teoria brudu Sullivan znajduje tu, w przywołanym wierszu Gandera, swoje odbicie. Z jednej strony eksponuje nasze ludzkie uwikłanie w przeróżne nie-ludzkie formy brudu, z drugiej skupia uwagę odbiorcy na możliwości dyslokacji znaczeń w obrębie tradycyjnego

struuje poręczną definicję „sygnalisty”, która swoim semantycznym wymiarem sięga pary zestawionych ze sobą pojęć: filolog – natura: „Sygnalista to ktoś, kto publicznie zwraca uwagę na zło dziejące się w miejscu pracy, ale tak szerzej – w społeczności, do której należy. Zob. R. Koziolek, *Humanista sygnalista*, [w:] tegoż, *Wiele tytułów*, Wołowiec 2019, s. 7, 16.

³² Tamże.

³³ Z. Finch, dz. cyt.

³⁴ H.I. Sullivan, *Dirt Theory and Material Ecocriticism*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2021 nr 19(3), s. 515.

kanonu estetycznego z twardym podziałem na czyste – brudne: „Kiedy »zielone myślenie« pomija mniej atrakcyjne i mniej kolorowe elementy brudu zarówno w środowisku zbudowanym, jak i w innych krajobrazach, ryzykuje przyczynienie się do podziału naszego materialnego otoczenia na miejsce »czyste, nieskalanej natury« i brudną sferę ludzką”³⁵.

Nie bez znaczenia jest tutaj również wykształcenie Gandera³⁶. Projekt demonstrowanego życiopisania wciągniętego w ramy konkretnego krajobrazu zagarnia w równym stopniu wszelkie artystyczne umiejętności, którymi autor dysponuje, ale też rozległy zasób wiedzy, a także zawodową profesję. Autor *Podwojonego życia* ma stopnie naukowe z geologii i języka angielskiego (filologia) i fakt ten nie pozostaje obojętny wobec procesu tworzenia, którego fenomen polega na przekraczaniu granic poetyckich, kulturowych i językowych oraz dialogu. Fachowa nomenklatura wpisana w tekst to część retorycznego zabiegu. Nie daję zapomnieć o tym, że krajobraz jest niezmiennic – a może również – sferą językowych rozwiązań:

przez łupę jubilerską oglądasz uczepty
pęcherzyc, potem kruszownic, potem
irenistyczne (irenizm, skojarzenie z Erazmem Z Rotterdamu) muchomory czerwone –
roi się na nich od roztoczy, które nie mają odbytów (anomalie) –
potem pyszne lejkwce zwane trąbkami śmierci

(*Podwojone życie*, 17, PŻ)

Luka

Wiele w tej materii wyjaśnia refleksja poprowadzona tropem znaczeń zainstalowanych na poziomie tytułu komentarza Fiedorczyk³⁷ do tomiku *Podwojonego życia*. Brzmi on: *Nieuznany rozdział naszej autobiografii*. Zdaje

³⁵ Tamże.

³⁶ „Studiowałem geologię. Spędziłem cztery lata, ucząc się rozpoznawać formy kryształów, używając dyfraktometru rentgenowskiego do tworzenia map strukturalnych minerałów, śledząc archaiczne promieniowanie ssaków, rozłupując czarne łupki w celu badania graptolitów tak skompresowanych, że były ledwo bardziej rozpoznawalne niż ślady ołówka, i uważałem, żeby ich nie wdychać”. F. Gander, *The Transparency of Faithful Existence*, „Manoa” 2011, t. 23, nr 2, 2011, s. 79.

³⁷ Fiedorczyk czyta Gandera w sposób uważny i przekonujący. Być może pomaga jej w tym fakt, iż sama, obok akademickiego warsztatu, trudni się rzemiosłem poetyckim oraz translacją. Montowany na linii dialogu paralelizm wspierany jest sukcesywnie przyjaźnią i gościnnością. W 2023 roku Fiedorczyk i Gander uczestniczyli wspólnie w Festiwalu Przestrzeni Słowa w Sosnowcu, gdzie brali udział w spotkaniu zatytułowanym *Wybudzanie ziemi – ekoliteratura czy literatura krzyku?*

się, iż koncept tytułu zastosowanego przez poetkę, zapożyczony w prostej linii od samego Gandera z wiersza *Sekwoje*, niesie ze sobą sensy, które w kontekście twórczości artysty spełniają funkcję elementarną. Materia myśli, z której Gander konstruuje swój namysł o człowieku i krajobrazie, opiera się zwykle na próbach wyartykułowania tego, co skryte, ukazane w działaniu na prawach *crypto*, a co opatrzone jest niezmiennie znakiem zapytania: czy aby na pewno domaga się ujawnienia (?), a przez to włączenia w obieg świadomego doświadczania krajobrazu opartego na pluralizmie narracji³⁸. Tytuł wskazuje na co najmniej trzy elementy, które nie mogą ująć uwadze. Są to kolejno: autobiografia, wspólnota oraz przymiotnik „nieuznany”. Chodzi o to, by w doświadczaniu krajobrazu obejmować możliwie najszerzej i najgłębiej, stąd w miejsce pojedynczego – wspólne. Empiryczne partycypowanie w świecie najpełniej może się realizować poprzez generowanie historii bliskości, intymności, bycia w strukturze wspólnoty, jak w eseju pt. *The Pamirs Poetry Journey*³⁹, gdzie odnajdujemy interesujący punkt wyjścia do pogłębionej analizy twórczości Gandera w kontekście literackich, estetycznych i społecznych funkcji krajobrazu. To historia, która łatwo ulega podziałowi na rozdziały, gdyż składa się ze zdarzeń, słabo dostrzegalnych mikro zdarzeń, zwłaszcza, iż centralną częścią tej historii jest pojęcie troski. Najpełniejszy sens troski objawia się wówczas, gdy działa poprzez wspólnotę.

Na osobną uwagę zasługuje namysł nad kategorią „nieuznania”. W jednym z wierszy z cyklu *Sekwoje* słowo to pojawia się jako rodzaj dewizy odnośnie do całej twórczości lub nawet autonomicznej filozofii twórczej:

³⁸ O potrzebie pluralizmu narracji całkiem sporo pisze się obecnie przy okazji licznych dyskusji na temat antropocenu. Taki sposób myślenia (antropocen to też krajobraz) rezonuje również silnie w poezji Gandera, wyznaczając niezmiennie wspólny mianownik między poezjowaniem a dyskursem naukowym: „Potrzebujemy pluralizmu narracji z wielu głosów i miejsc, zamiast jednej wielkiej narracji znikąd, z kosmosu czy od gatunku. Przedstawienie różnorodności narracji w sposób refleksyjny i porównawczy pomaga myśleć o naszej nowej epoce geohistorycznej, zamiast być z góry określonymi jako podmioty antropocenu (gatunku)”. Ch. Bonneuil, dz. cyt., s. 29.

³⁹ W eseju tym Gander przedstawia swoje doświadczenia związane z podróżą po Pamirach, łącząc je z refleksjami na temat poezji, przestrzeni i tożsamości. Jego poetycka podróż staje się nie tylko fizycznym przemieszczeniem, ale także głęboką medytacją na temat relacji między człowiekiem a krajobrazem. Gander analizuje krajobraz nie tylko jako tło dla wydarzeń, ale jako aktywnego uczestnika w procesie tworzenia sensu i tożsamości. Takie podejście sprzyja zgłębianiu literackich funkcji krajobrazu w twórczości Gandera, który łączy w swojej poezji przestrzenny wymiar doświadczenia z osobistymi i społecznymi kontekstami. Zob. F. Gander, *The Pamirs Poetry Journey*, „The American Poetry Review” 2008, t. 37, nr 4, s. 40–41.

/	
arlekinada nornika,	pulchny, wąsaty
\	
walec futra pracowicie – to	nie opis, to nie-
\	
uznany rozdział –	wypełnia policzki
/	
zielonymi igłami	

(Sekwoje, PŻ, 67)

Epitet „nieuznany” wskazuje na pewne właściwości, które stale charakteryzują naszą autobiografię. To, co nieuznane bowiem powszechnie uchodzi za „wyjęte spod prawa”, czytaj: wykluczone, inne, wymykające się uniwersalnemu rozumowaniu przez ogół (wspólnotę), wyparte, nieuświadomione, ale też takie, które jeszcze nie doczekało się zrozumienia, oswojenia, akceptacji, uznania. Wektor znaczeń idzie tu w co najmniej dwóch kierunkach: społecznej legitymizacji w sensie prawnym oraz związanym z budowaniem autorytetu. Nieuznany to nie tylko taki, który nie znalazł dla siebie miejsca w granicach wspólnoty dzięki literze prawa, ale również taki, który nie doświadczył wystarczającego stopnia uwagi. Zaaplikowany wewnątrz wiersza komentarz: „to nie opis, to nie-uznany rozdział –” ma wydźwięk egzystencjalny, dotyczy bowiem ontologii. „Ja” liryczne zastrzega sobie, iż opis jest czymś względem krajobrazu absolutnie niewystarczającym. Opis nie wystarcza, bo być może jest czymś zbyt neutralnym, a chodzi przecież o coś więcej, o oznakowanie terenu obserwacji jako tego, który wymyka się standardowej deskrypcji, związany jest bowiem z elementem brakuującym, pominiętym, opuszczonym, funkcjonującym na prawie apokryfu jako przyziemne i nie-ludzkie. Choć w pewnym stopniu wyemancypowane, uchodzi wciąż za niekanoniczne.

Trudno nie odnieść wrażenia, iż w przypadku retoryki Gandera mamy do czynienia z tkaniem takiej właśnie narracji. Opowieści, która skupia się na tych partiach (rozdziałach) naszej autobiografii, która ma jeszcze problemy z uświadomieniem sobie pewnych prawd, wobec których znajdują się obok, odsłaniających pełny kształt naszej przyziemnej/uziemionej egzystencji. W metaforę uziemienia wpisany jest pewny paradoks, otóż z jednej strony wyczuwamy tu jakąś formę bycia zdeterminowanym od, czyli pozbawionym możliwości uwolnienia się. Uziemienie to jednocześnie bycie uzależnionym w czysto fizyczny sposób. Z drugiej ewokuje doznania bliskości, zatem czegoś pożądanego. Znaczenia bliskości oraz intymności w wierszach Gandera zauważone zostały przez Nancy Natchez, która podczas krytycznej lektury dwóch fragmentów serii *Akustyki Sanghi* spostrzegła, iż:

Intymność między dwojgiem kochanków wpływa na ekologiczną intymność krajobrazu [...]. Poeta zmagą się z tym paradoksem, z napięciem między żalem za naszą umęczoną planetą a naszym osobistym wstydem, wyrzutami sumienia, żalem, a także z rosnącą obecnie radością, gdzie jest tyle drobnego i szczególnego piękną⁴⁰.

Teoria bliskości jest jednym z ważniejszych nośników tej twórczości. Bycie w świecie polega tu na generowaniu lub skracaniu dystansu, demonstrowaniu prób, na ile to, co ludzkie i nie-ludzkie może się zbliżyć do siebie, również ludzkie względem ludzkiego oraz nie-ludzkie względem nie-ludzkiego. Świat jest obszarem zmagania się z materialnością. Sens bliskości funkcjonuje tu na wielu poziomach. Z punktu widzenia czysto technicznego bliskość jest niezbędna, żeby zobaczyć, na przykład przez okular mikroskopu, ale bliskość jest też sposobem nabywania emocjonalnych relacji, które zaskakują, wybrzmiewają niebanalnie w sąsiedztwie subtelnych, metaforycznych opisów zjawisk przyrody. Bliskość i przyziemność odsłaniają delikatny charakter życia. Działanie to spotęgowane zostaje przez świadomość pogarszającej się wizji między człowiekiem a jego otoczeniem. Przykładem takiej kompozycji jest fragment:

[...] Jeśli Ghaty Zachodnie połkną zwęglone słońce
Jeśli weźmie drganie twojej powieki za znak
Jeśli stawiając koszyk na kuchennym blacie, strąci najdojrzalsze
mango z wierzchu
To będziesz musiał zapomnieć o cudzych dłoniach, które
rozpinały jej sukienkę
Jeśli okoliczne zwierzęta wybierają nocny tryb życia, żeby cię
unikać, jeśli ze wzgórza nie sfruwają już chmury śmiejących
się drozdów
To nocą złowi cię najlżejszy błysk jej oczu [...]

(*W górach*, PŻ, 27)

Gander wychodzi z założenia, że o pewnych rzeczach dobrze jest po prostu wiedzieć, dlatego staje się depozytariuszem formuły wiedzy w mniejszej lub większej części utajonej. Epistemiczne deklaracje pojawiają się już w odautorskim wstępie do tomu *Podwojone życie*. Poeta pisze tam między innymi o tym, iż wiedza, którą wywiedliśmy z powszechnej edukacji jest uproszczona i domaga się pogłębienia, które może zaoferować przede wszystkim myślenie krytyczne, nieufne, ale aktywne. Przywołuje przykład

⁴⁰ M. Natchez, *Risen from the Bottom: On Forrest Gander's 'Twice Alive'*, „Los Angeles Review of Books” 2021, <https://lareviewofbooks.org/article/risen-from-the-bottom-on-forrest-ganders-twice-alive/?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 13.01.2025].

porostów i stwierdza: „że porosty są indykatorami czystości środowiska (notabene lakmus wytwarza się z porostów), [...] że powstają wskutek symbiotycznego aliansu grzybów z algami lub sinicami”⁴¹. Tę, przynajmniej, nie do końca oryginalną, ale za to wciąż niezwykle istotną myśl, nad którą powinniśmy się nieustannie pochylać, warto rozważyć w kontekście wcielanej przez Gandera w życie filozofii. Zwłaszcza wtedy, gdy w grę wchodzi ekologiczny, utrzymany w duchu edukującym, wymiar aranżowanych koncepcji. Rozpoczynając swój odautorski komentarz do tomu spostrzeżeniem dotyczącym sensu szkolnego kształcenia („wiedza, którą większość z nas wyniosła z liceum...”), poeta zaznacza *expressis verbis* wektor własnych zamierzeń. Idzie tu bowiem o to, by wielogłosowa forma procesu twórczego, w której starannie i czujnie partycypuje, przekraczała oraz korygowała dotychczasowy horyzont wyobrażeń, który został już jakoś sprofilowany i uporządkowany przez encyklopedyczny system wiedzy. Eseistyczny model namysłu nad ziemią obrazuje to zadziwiająco sugestywnie. W twórczości Gandera eseistyczność zdaje się być czymś kluczowym dla rozumienia wszystkich jego dotychczasowych – zaznaczymy – różnorodnych praktyk artystycznych.

Eseistyczność jest rodzajem wspólnego mianownika dla wszelkich, podejmowanych z rozmysłem przez pisarza prób. To, co spaja jego sposób widzenia świata, to nerw dociekliwości w ćwiczeniu się czytania symptomów, jakie daje ziemia, integralny element krajobrazu. Eseistyczny to w konsekwencji tutaj tyle, co związany z próbą, próbowaniem, w końcu także pobieraniem próbek. Odnośnie do teoretycznoliterackiej nomenklatury liczy się w pierwszej kolejności etymologia słowa esej, z francuskiego *essai* – „próba”. Dobrze oddaje taki stan rzeczy wybór metafor, po które sięga Gander. Dzieje się tak na przykład w nominowanej do Nagrody Pulitzera (2012) książce pt. *Core Samples from the World*. Rozwijając koncepcję poetyki nasłuchu u poety, Fiedorczuk dostrzega w tytułowym angielskim słowie *sample* sporych rozmiarów porcję energii sensotwórczej, organizującej rytm przyziemnych doświadczeń. Fiedorczuk pisze:

Tytułowa próbka – rdzeń wiertniczy – to walec uzyskany na skutek przewiercenia warstw skały za pomocą specjalnego świdra. Gander pobiera metaforyczne próbki ze świata poprzez zaproszenie do wierszy cudzych głosów i rozmaitych języków, także języków innych niż angielski, na przykład hiszpańskiego czy serbskiego⁴².

Formą próby Gander posługuje się w podobny sposób, co ojciec gatunku – Michele de Montaigne. Obaj używają tej techniki do eksplorowania różnych aspektów ludzkiej egzystencji. U Gandera również nie-ludzkiej.

⁴¹ F. Gander, *Od autora*, [w:] F. Gander, *Podwojone życie...*, s. 9.

⁴² J. Fiedorczuk, *Nieuczany rozdział...*, s. 80.

Formę próby traktują obaj jako ćwiczenie się w autorefleksji. W obu przypadkach odnajdziemy liczne dowody wiary w to, iż poznanie siebie jest kluczowe dla rozumienia świata, ludzi, ale także innych, odrębnych istnień. Próby wreszcie to prawo do uprawiania pisarstwa eksperymentalnego oraz swobodnego wyrażania własnej ekspresji. Dynamicznie przekształcająca się rzeczywistość domaga się ciągle postawy otwartej na to, co przychodzi jako nowe, ale również takiej o nachyleniu rewizjonistycznym. Przypomnijmy, raz zdobyta w drodze edukacji wiedza nigdy nie powinna być rozumiana jako wystarczająca, gotowy zasób informacji. Stąd u Montaigne'a i Gandera skłanianie się ku niepewności („co? ożywienie?”, *Aubade* 13), byciu ostrożnym w osądach („o ile można nazwać to głosami”, „jeśli można • nazwać to głosem, nieobecności, która zwraca się”, *Aubade* 13), gdyż zarówno wiedza, jak i rozumienie są zawsze prowizoryczne. W tekstach Gandera roi się od pytań, bo – podobnie jak u Montaigne'a – retoryka pytań jest sygnałem niekompletności, przez co nie ogranicza wszelkich, czasem spontanicznych, ruchów myśli. Forma próby pozwala ostatecznie na intensywniejszą interakcję z potencjalnym czytelnikiem, który traktowany jest po partnersku, który poprzez etykietę gościnności zapraszany jest do wzięcia udziału w odbywającym się, niejako na żywo, procesie myślowym. Twórczość Gandera konstruowana jest tak, by czytelnik miał wrażenie odpowiedzialnego partycypowania w rozgrywającym się tu i teraz projekcie. Stąd w wierszach duża ilość bezpośrednich zwrotów do adresata montowanych w formie pytań lub po prostu wysoka częstotliwość użycia zaimka „my” jako wyznacznika wspólnotowych – przyziemnych – doświadczeń. W obliczu dostrzeganych zagrożeń lub wobec tego, co wychwytywane w akcie uważnego poznania Gander widzi szansę na formułowanie kolektywnej tożsamości. W ten sposób udaje mu się dokonywać ciągłej redefinicji pojęcia wspólnoty, ciągłej, bo tak naprawdę nigdy nie zastygającej w granicach jednej właściwej definicji. Jest trochę tak, jakby każdy wiersz (transdyscyplinarny projekt) był efektem zastosowania czegoś na kształt jednorazowej metody – wynikiem próby deskrypcji kolektywnej tożsamości, której istnienie ma wymiar głęboko performatywny. Doskonałym przykładem takiej taktyki myślenia są utwory, z których pochodzą następujące fragmenty:

Nawet kiedy wiedzieliśmy już, że w żaden
istotny sposób nie posuwamy się naprzód, kiedy
dotarło do nas, że spadamy, coraz ciaśniej
spleceni z wirem rozpedzonych obrazów
przed naszymi oczyma [...]

(*Ku nam*, PŻ, 14)

Dojrzyć, co tam jest, a czego nawyk jeszcze
nie uporządkował – niespodziewaną
pełnię, która rzuca dwa cienie, obraca
swoją materię, naciera, przybiera
znajome barwy, aż mówimy o niej życie, nasze
życie, choć to już wiele żyć, które nam,
żyjącym, przesłaniają jej prawdziwy ogrom – [...]
(*Ku nam III. Dojrzyć, co tam jest*, PŻ, 52)

[...] czy
to ziemia powiedziała coś
co domaga się odpowiedzi
zachęca nas do przypomnienia sobie
naszej ewolucyjnej
drogi od
inicjacji dawno temu
do bycia jednym-
pośród-innych [...]
(*Akustyka sanghi. Las*, PŻ, 21–22)

Przeczesując stopniowo różne formy krajobrazu w kierunku partii najniższych, przyziemnych, Gander uparcie poszukuje wspólnego mianownika dla tego, co ludzkie i nie-ludzkie, tropi w miarę możliwości poręczny sposób ujmowania uniwersalności obserwowanych u siebie i innych ważnych doświadczeń i emocji.

Obok fundamentalnego wyznacznika eseistyczności, który objawia się tu w „próbnych” stylach poznawania i osvajania otoczenia, zauważamy tu również skłonności do przekraczania różnych barier o wysokiej częstotliwości: genologicznych, formalnych, stylistycznych, językowych. Jak się okazuje, mamy tutaj raczej do czynienia z przymusowymi próbami usytuowania się w krajobrazie Ziemi. Eseistyczne myślenie o ziemi bardziej determinowane jest przez okoliczności geopolityczne, niż przez fanaberię poetyckiej wyobraźni oraz atrakcyjność twórczego eksperymentu:

W centrum ekopoetyckiego śledztwa Gandera leży jego postrzeganie i reprezentacja przestrzeni. Podobnie jak kwestie środowiskowe, które Gander stara się rozwiązać poprzez swoją innowacyjną ekopoezję, jego postrzeganie przestrzeni również przekracza granice kulturowe, polityczne, społeczne i ekonomiczne, by zwrócić uwagę na materialne i duchowe skutki, jakie przynoszą szybkie zmiany na naszej planecie zarówno dla ludzi, jak i nie-ludzkich mieszkańców tej planety⁴³.

⁴³ S. Som, „Where are you going?": *Investigating Spatiality from a Translocal Perspective in Forrest Gander's Core Samples from the World*, „The Creative Launcher” 2023, t. 8, nr 2, s. 3.

Za gestem przekraczania, które wynika z nieustannych zmian zachodzących w świecie, stoi także unikalne łączenie dyscyplin, co przekłada się w procesie twórczym na częste próby konwertowania dostępnej materii w celu zbadania nowych możliwości współistnienia, nowych wariantów komunikacji, szans na nieco trwalszy dialog.

BIBLIOGRAFIA

- Baker R., *Forrest Gander's Phenomenology of Encounter*, „Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics” 2018, t. 48, nr 2, s. 207–221.
- Bonneuil Ch., *The Geological Turn: Narratives of the Anthropocene*, [w:] C. Hamilton, Ch. Bonneuil, F. Gemenne, *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, London 2015, s. 41–60.
- Ekopoetyka w czasach katastrofy: rozmowa z Filipem Springerem, „Architektura-Murator” 2020, nr 6, s. 14–19.
- Fiedorczuk J., *Co się zdarza za sprawą poezji?*, [w:] tegoż, *Inne możliwości. O poezji, ekologii i polityce. Rozmowy z amerykańskimi poetami*, Gdańsk 2019, s. 9–27.
- Fiedorczuk J., *Nieuznany rozdział naszej autobiografii*, [w:] F. Gander, *Podwojone życie*, przeł. J. Fiedorczuk, Warszawa 2023, s. 5–17.
- Fiedorczuk J., “Who Was Ever Only Themselves?” – *Precarity, Vulnerability, and Interbeing in Forrest Gander's Be With*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2020, t. 58, nr 3, s. 157–172.
- Finch Z., *A Conversation with Forrest Gander*, „The Adroit Journal” 2021, nr 38, <<https://theadroitjournal.org/issue-thirty-eight/zack-finch-interview-with-forrest-gander/>> [dostęp: 12.01.2025].
- Gander F., *Finding the Phenomenal Oppen*, „NO: A Journal of the Arts” 2006, nr 5, <https://poets.org/text/finding-phenomenal-oppen?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 15.01.2025].
- Gander F., *Henry Dumas's Sweet Home*, [w:] tegoż, *A Faithful Existence: Reading, Memory, and Transcendence*, Washington 2005, s. 3–10.
- Gander F., *Nymph Stick Insect: Observations on Poetry, Science and Creation*, [w:] tegoż, *A Faithful Existence: Reading, Memory, and Transcendence*, Washington 2005, s. 2–12.
- Gander F., *Owning Yourself: An interview with Jack Gilbert*, „The America Poetry Review” 2021, t. 50, nr 3, <<https://www.thefreelibrary.com/OWNING+YOURSELF%3a+An+interview+with+Jack+Gilbert.-a0662306187>> [dostęp: 12.01.2025].
- Gander F., *Pigs of Gold*, „Conjunctions” 2006, nr 6, s. 169–177.
- Gander F., *The Future of the Past: The Carboniferous & Ecopoetics*, „Chicago Review” 2011, t. 50, nr 2/3, s. 216–221.
- Gander F., *The Pamirs Poetry Journey*, „The American Poetry Review” 2008, t. 37, nr 4, s. 40–41.
- Gander F., *The Transparency of Faithful Existence*, „Manoa” 2011, t. 23, nr 2, 2011, s. 78–81.

- Gander F., Kinsella J., *Prefatory Note*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. VII–X.
- Gander F., Kinsella J., *The Carboniferous and Ecopoetic*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. 5–10.
- Kinsella J., *A Note on the Collaborative Process*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. 79–81.
- Kinsella J., *The Movements of Yellow-Rumped Thornbills Twittering Machines*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. 65–78.
- Koehn D., *Gander's Gems: Some Notes on Forrest Gander's The Blue Rock Collection*, <<https://forrestgander.com/books-by-forrest/the-blue-rock-collection>> [dostęp: 16.01.2025].
- Koziołek R., *Humanista signalista*, [w:] tegoż, *Wiele tytułów*, Wołowiec 2019, s. 7.
- Magee P., *Paul Magee Interviews Forrest Gander*, „Cordite Poetry Review” 2014, <<http://cordite.org.au/interviews/magee-gander/>> [dostęp: 14.01.2025].
- Miłosz C., *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 111–115. Pierwodruk w: „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 2.
- Natchez M., *I Entered Into Unknowing: A Conversation with Forrest Gander*, „Poetry Northwest” 2018, t. 19, nr 1, <https://www.poetrynw.org/interview-i-entered-into-unknowing-a-conversation-with-forrest-gander/?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 12.01.2025].
- Natchez M., *Risen from the Bottom: On Forrest Gander's 'Twice Alive'*, „Los Angeles Review of Books” 2021, <https://lareviewofbooks.org/article/risen-from-the-bottom-on-forrest-ganders-twice-alive/?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 13.01.2025].
- Pressly L., *Everything Particular Is Irreplaceable*, „Los Angeles Review of Books” 2015, <<https://lareviewofbooks.org/article/everything-particular-irreplaceable/>> [dostęp: 12.01.2025].
- Rembowska-Pluciennik M., *Wprowadzenie do dyskusji w panelu „Stan dyscypliny”*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1, s. 9–19.
- Shoptaw J., *Why Ecopoetry?*, „Poetry” 2016, 207(4), s. 395–408.
- Som S., „Where are you going?": *Investigating Spatiality from a Translocal Perspective in Forrest Gander's Core Samples from the World*, „The Creative Launcher” 2023, t. 8, nr 2, s. 1–11.
- Sugiera M., *Archiwa antropocenu*, [w:] Ł. Iwanczewska, *Performatyka. Poza kanonem*, t. 1, *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, Kraków 2021, s. 57–88.
- Sullivan I.H., *Dirt Theory and Material Ecocriticism*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2021, nr 19 (3), s. 515–531.
- Tabaszewska J., „Wędrujące pojęcia”. *Koncepcja Mieke Bal – przykład interdyscyplinarności?*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2013, nr 8, s. 113–130.
- Weinberger E., Gander F., *Eliot Weinberger and Forrest Gander in Conversation*, „BOMB Magazine” 2010, <<https://bombmagazine.org/articles/2005/10/01/eliot-weinberger-and-forrest-gander/>> [dostęp: 14.01.2025].

Tomasz Pawlus – dr, Uniwersytet Śląski, polonista, Jego zainteresowania badawcze koncentrują się przede wszystkim na rozpoznawaniu i opisie niekonwencjonalnego oraz

„transinstytucjonalnego” charakteru badań dydaktyczno-naukowych. Zajmuje go trudny do zdefiniowania obszar między działalnością artysty, człowieka kultury, dydaktyka i archiwisty (zestawianie modus operandi artysty z działalnością dydaktyczną, działanie na granicy praktyki artystycznej jako research, autoetnografii dydaktyka i archiwisty). Szuka możliwości zdefiniowania nowej wiedzy z różnych obszarów: archiwum, teorii kultury, praktyki artystycznej i dydaktycznej. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”. ORCID: 0000-0001-5894-0335. E-mail: <tomasz.pawlus@us.edu.pl>.

Tomasz Pawlus – assistant professor in the Institute of Polish Studies at the University of Silesia. Scholar, Polish philologist, and literary researcher. His research interests focus primarily on identifying and describing the unconventional and “transinstitutional” nature of academic and didactic research. He explores the complex and hard-to-define space between the roles of an artist, cultural practitioner, educator, and archivist, examining the intersection of an artist’s modus operandi with didactic activity, operating at the boundary of artistic practice as research, autoethnography of an educator, and archival work. He seeks to define new knowledge emerging from various fields, including archival studies, cultural theory, artistic practice, and didactics. His work has been published in journals such as “Teksty Drugie”. ORCID: 0000-0001-5894-0335. E-mail: <tomasz.pawlus@us.edu.pl>.

Oniryzm jako strategia kreowania przestrzeni niesamowitej w najnowszej polskiej literaturze *weird fiction*

ABSTRACT. Kajetan Poniatyszyn, *Oniryzm jako strategia kreowania przestrzeni niesamowitej w najnowszej polskiej literaturze weird fiction* [Oneirism as a Strategy of Creating an Uncanny Space in the Latest Polish Weird Fiction Literature]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 41–56. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.2>.

The main aim of this article is to describe one of the strategies of creating uncanny space in contemporary Polish weird fiction literature. Initially, the text focuses on general information about oneirism in literature, as well as the combining of the real and supernatural order in the context of Manuel Aguirre's two-space model, constitutive for space in weird fiction. Subsequently, the concept of oneirism is linked to the Freudian uncanny and the work of Bruno Schulz, which is extremely important for the literature under analysis. The second part of the article is devoted to the analysis of short stories: *Horror vacui* by Robert Zawadzki, *Wezwanie* by Wojciech Gunia and *Król karaluchów* by Ian Giedrojc.

KEYWORDS: weird fiction, place studies, oneirism, uncanny

Oniryzm a literatura – uwagi wstępne

Oniryzm to termin, który został rozpowszechniony w XX wieku w kontekście twórczości, a także działalności nadrealistów oraz ich następców¹. Jak twierdzi Małgorzata Baranowska:

Tendencje oniryczne zostały dostrzeżone i rozpropagowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wraz z ówczesną ponowną popularnością surrealizmu; wtedy także nastąpiła reinterpretacja w duchu surrealizmu dużo wcześniejszych kierunków².

Również w XX wieku sen pojawił się jako „narzędzie poznania człowieka”³. Było to związane z rozwojem myśli psychoanalitycznej – sny inter-

¹ Tematyka oniryczna pojawiała się jednak w literaturze polskiej również wcześniej. Zob. A. Mazur, *Tematy oniryczne w literaturze polskiej po roku 1863: przegląd problematyki na wybranych przykładach*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 25–53.

² M. Baranowska, *Oniryzm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 760.

³ Tamże, s. 761.

pretowali zarówno Freud⁴, jak i Carl Gustav Jung⁵. W materii literackiej oniryzm polegał na tworzeniu rzeczywistości zgodnie z logiką marzenia sennego; występował zarówno jako motyw, jak i „swoista zasada kompozycyjna”⁶. Michał Głowiński wymienia cztery postacie, w jakich sen mógł wystąpić w dziele literackim: „jako figura alegoryczna [...], swego rodzaju motywacja wątków [...], zasada budowy świata przedstawionego, [...] zapis snu”⁷. Najbardziej jednak istotne dla omawianych przeze mnie pozycji są dwie wymienione przez badacza postacie. Pierwsza z nich to:

swego rodzaju motywacja wątków, ujęć, struktur fabularnych, które nie mieszczą się w uznawanych w danej społeczności granicach racjonalności bądź naruszają przyjęte w utworze zasady budowy tekstu (np. elementy fantastyki wchodzące w konflikt z regułami realizmu)⁸.

W takim ujęciu oniryzm działa więc jako koło zamachowe wydarzeń, a także samego ukształtowania świata zbudowanego przez danego autora bądź autorkę na potrzeby konkretnej opowieści. Konstruowanie opowiadania na wzór marzenia sennego może się więc łączyć z brakiem ciągów przyczynowo-skutkowych, nieracjonalnymi zachowaniami bohaterów, a także z pojawiającymi się znieścacka elementami, które zdają się należeć do zupełnie innego porządku ontologicznego. Wszystko to łączy się z trzecią postacią pojawienia się snu w dziele literackim, jaką jest:

zasada budowy świata przedstawionego, obejmująca bądź jego fragmenty (np. rola snu w III cz. *Dziadów*), bądź całość (np. w wielu wierszach Leśmiana), świat przedstawiony rządzi się wówczas swoistymi prawami, zacierają się w nim granice między tym, co ma być traktowane jako realne, a tym, co wyobrażone⁹.

W przypadku zyskującej popularność na polskim rynku książki literatury *weird fiction* zmieszanie się porządków realnego i wyobrażonego, czy raczej gwałtowne wtargnięcie tego drugiego w domenę pierwszego, jest konstytutywną cechą genologiczną¹⁰. Znajduje to swoje odzwierciedlenie

⁴ Zob. S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007; tegoż, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Kraków 2022.

⁵ Zob. C.G. Jung, *O istocie snów*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.

⁶ M. Głowiński, *Oniryczna literatura*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 356.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Wielu badaczy jednoznacznie wskazuje na rolę mieszania się porządku realnego i nadrealnego w *weird fiction* i podkreśla tę cechę jako istotną dla całego gatunku. Wkraczanie niesamowitego do rzeczywistości związane jest, jak wskazuje Mikołaj Marcela, m.in. z „podważe-

w przestrzeniach, w jakich ma miejsce akcja – labiryntowych, znacznie większych niż te w rzeczywistości, o skomplikowanej strukturze, czy związanych z różnymi porządkami architektonicznymi. W polskich badaniach nad *weird fiction* brakuje studiów nad aspektami spacyjnymi tejże literatury, stąd celowe zdaje się wypełnienie luki badawczej poprzez opisanie jednej z technik, którą autorzy i autorki wzmiankowanego gatunku stosują, by wykreować poczucie niesamowitości (niem. *das Unheimliche*). Temu właśnie zagadnieniu będzie poświęcony niniejszy artykuł.

***Weird fiction* a model dwuprzestrzeni Manuela Aguirrego**

Hana Voisine-Jechova pisząc o przestrzeni sennej w prozie Brunona Schulza stwierdza, że: „U pisarzy i malarzy szukających sensu istnienia poza obszarem rzeczy tego, co codzienne i »sprawdzalne«, aluzje do snów i marzeń występują obficie”¹¹. Niewątpliwie za twórców i twórczynie eksplorujących to, co znajduje się w podszewce rzeczywistości, uznać można autorów *weird fiction*. Niezwykle często bazują oni bowiem na modelu konstrukcji przestrzeni, którą na potrzeby badania literatury gotyckiej Manuel Aguirre określa modelem „dwuprzestrzeni”¹². Mowa tutaj o przenikających się dwu sferach świata: realistycznej, znanej oraz innej, tajemniczej, gdzie najczęściej na śmiałka przekraczającego próg czają się różnego rodzaju zagrożenia. W literaturze grozy podział ten oddany jest często w sposób eksplicytny i jednoznaczny – bohater, kierowany ciekawością, fascynacją bądź chęcią zgłębienia dręczących go problemów, decyduje się wkroczyć do ciemnej piwnicy, mrocznego lochu, niepokojącego lasu, słowem – przestrzeni niebezpiecznych i nieznanych. Przykładem tego zjawiska jest finał powieści *To* Stephena Kinga¹³, gdy postacie wkraczają do kanałów, będących siedzibą mrocznej i morderczej siły nawiedzającej mieszkańców miasta Derry – klauna Pennywise’a. Wtargnąwszy do domeny wrogiego im mon-

niem naukowej koncepcji racjonalnego i koniecznego porządku rzeczy, którą ukonstytuowało oświecenie”. Por. M. Marcela, *Weird fiction – Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 4, s. 143–144; J.A. Weinstock, *The New Weird*, [w:] *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, red. K. Gelder, London 2016, s. s. 181; Ch. Miéville, *Weird fiction*, [w:] *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould i in., New York 2009, s. 513.

¹¹ H. Voisine-Jechova, *Przestrzeń senna jako aspekt narracji u Brunona Schulza i jego poprzedników*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 297.

¹² M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda i in., Kraków 2002.

¹³ S. King, *To*, przeł. R. Lipski, Warszawa 2014.

strum, bohaterowie zmuszeni są postępować wedle zasad ustanowionych przez ich przeciwnika. Natrafiają więc na niepokojące obiekty, związane z imaginariem cyrkowym, które w „normalnej” sytuacji nigdy nie znalazłyby się w kanałach.

W *weird fiction* zastosowanie dwuprzestrzeni wygląda jednak nieco inaczej¹⁴. W niniejszym artykule skupię się na jednej ze strategii, jakich twórcy wyżej wymienionego gatunku używają w celu zarysowania niesamowitych przestrzeni. Oniryczność objawia się m.in. w modyfikowaniu miejskiej architektury zgodnie z logiką snu, która, jak słusznie zauważa Elżbieta Pietluch: „nieuchronnie prowadzi do zatarcia wszelkich związków przyczynowo-skutkowych na rzecz odrealnionych i zagadkowych przeobrażeń czasoprzestrzeni”¹⁵. W tym miejscu będą mnie więc interesować przede wszystkim owe wspomniane przez badaczkę przeobrażenia miejsc oraz sposoby, w jakie są przeprowadzone te modyfikacje.

Oniryczność a niesamowitość

Można w tym momencie zadać pytanie o to, w jaki sposób oniryczność łączy się z pojęciem niesamowitości. Freud następująco wyjaśnia skomplikowany oraz trudny do rozszyfrowania charakter niektórych snów:

W nocy budzą się w nas również takie pragnienia, których się wstydzimy i które musimy ukrywać nawet przed sobą; z tego powodu zostają one stłumione – i zepchnięte w podświadomość. Takie stłumione pragnienia i ich pochodne dadzą się wyrazić nie inaczej, jak tylko w bardzo zniekształconej postaci¹⁶.

Owa „bardzo zniekształcona postać” jest niczym innym jak właśnie freudowskim niesamowitym, które w trakcie snu oznacza to, co jest wyparte.

¹⁴ Zarówno w horrorze, jak i w *weird fiction* znajdują się naturalnie wyjątki od opisywanych tutaj zastosowań dwuprzestrzeni. Gatunki te nierzadko przenikają się, wzajemnie na siebie wpływają, stąd postawienie jednoznacznej hipotezy mówiącej o wykorzystaniu tego czy innego modelu przestrzeni jest trudne, a potencjalnie nawet niemożliwe. Chciałbym jednakże podkreślić niezwykle często występującą we współczesnej polskiej *weird fiction* tendencję do manifestowania roli tej drugiej sfery rzeczywistości – innej, groźnej, nie do pojęcia ludzkim umysłem – właśnie w kształtowaniu przestrzeni „realnej” oraz obecnych w niej wyrw, odkształceń, niedoskonałości, świadczących o istnieniu mroczniejszej strony znanej bohaterom rzeczywistości. W dalszym ciągu wywodu – szczególnie przy analizie konkretnych opowiadań – stanie się to bardziej przejrzyste.

¹⁵ E. Pietluch, *Oniryczna kreacja zatopionego miasta w Bestiarium Tomasza Różyckiego*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017, s. 428.

¹⁶ S. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, wyb. S. Skwarczyńska, Kraków 1974, s. 513.

Ponadto należy tutaj wskazać liminalny aspekt zarówno samego śnienia – jako stanu pomiędzy życiem a śmiercią, między kolejnymi dniami, odzwierciedlającego „meandryczność ludzkiej tożsamości”¹⁷ – jak i niesamowitości, którą Andrew Bennett i Nicholas Royle określają jako stan pośredni między realnym życiem a fikcją literacką: „niesamowitość można definiować jako sytuację, gdy »realne«, codzienne życie, nabiera nagle »literackiego« lub »fikcjonalnego« wymiaru”¹⁸. Sprawia to, że sen – albo rzeczywistość skonstruowana na jego wzór – stanowią odpowiedni grunt do manifestowania się nadnaturalnych, niesamowitych, wyrwanych z innych porządków ontologicznych postaci i miejsc, które niekiedy, idąc tropem psychoanalitycznym, odczytywać można jako konsekwencje wyparcia przez bohaterów traumatycznych wspomnień. Jak celnie ujmuje to Aleksandra Okopień-Sławińska:

Sny odsłaniają tajemnicę – przyszłości, teraźniejszości lub przeszłości: mogą być przesłaniem skierowanym ku człowiekowi przez moce nadprzyrodzone, wejściem w zaświaty i zagadkę istnienia, stanem zjednoczenia duszy z wszechbytem, ujawnieniem stłumionych i nieuświadamianych treści psychicznych, wyrosłych z indywidualnych urazów lub doświadczenia gatunkowego¹⁹.

Szczególnie istotnych inspiracji do pojawienia się oraz rozwoju omawianej strategii kreowania przestrzeni upatrywać można w twórczości Brunona Schulza. W ujęciach słownikowych oniryzmu jego postać pojawia się bardzo często – zarówno u Baranowskiej²⁰, jak i Głowińskiego²¹. Voisine-Jechova zaznacza, że w całej twórczości Schulza obecna jest „niejasność, dwoistość przestrzeni”²², badaczka podkreśla również jej nieustanną ruchliwość, niemożność pełnego zobrazowania, wymykanie się ludzkiemu oku:

Jak już wspomniano, przestrzeń ujęta jest u Schulza „barokowo”. To przestrzeń fałdzista, pełna zakrętów, niepewna i nieuchwytna, zawsze zmieniająca się, ruchliwa. Istnieje ona w sposób odmienny niż człowiek, ma własną egzystencję, czasami nawet intensywniejszą niż ludzka²³.

Interesujący zdaje się tutaj aspekt żywotności przestrzeni, jej samodzielności względem człowieka, a nawet zasugerowana przez badaczkę „inten-

¹⁷ W. Owczarski, *Sennik polski. Literatura, wyobrażenia i pamięć*, Gdańsk 2014, s. 10.

¹⁸ Oryg. „uncanniness can be defined as occurring when »real«, everyday life suddenly takes on a disturbingly »literary« or »fictional« quality”. Źródło: A. Bennett, N. Royle, *Uncanny*, [w:] tychże, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, wyd. 3, Harlow 2004, s. 35.

¹⁹ A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 8.

²⁰ M. Baranowska, dz. cyt., s. 760.

²¹ M. Głowiński, dz. cyt., s. 356.

²² H. Voisine-Jechova, dz. cyt., s. 301.

²³ Tamże, s. 303.

sywniejsza od ludzkiej” egzystencja. Voisine-Jechova zaznacza wcześniej, że przestrzeń u Schulza jest „miejszem samodzielnym, przekształconym przez percepcję narratora albo postaci”²⁴. Również twórczość plastyczna²⁵ drohobyckiego pisarza pełna jest onirycznych, surrealistycznych, karykaturalnych postaci. Dla współczesnego polskiego *weird fiction* znaczące okazały się sposoby portretowania sennego miasteczka, zaczerpnięte ze *Sklepów cynamonowych*²⁶ (szczególnie osobliwa żywotność oraz zniekształcenie przestrzeni miejskiej).

Przestrzeń pragnień – *Horror vacui* Roberta Zawadzkiego

Mając na uwadze wcześniejsze wnioski, przejdę do analizy oraz interpretacji trzech utworów literackich, które ilustrują wykorzystanie strategii onirycznej w konstruowaniu przestrzeni. Pierwszym z tekstów jest *Horror vacui*²⁷ Roberta Zawadzkiego, ukazujący, jak wyparte w sferę snów pragnienia oraz strachy oddziałują na kreację konkretnych pomieszczeń w domu protagonisty. Opowiadanie rozpoczyna się monologiem głównego bohatera, przyglądającego się przez okno w swoim pokoju przybyciu nowej lokatorki do domu, w którym mieszka z rodzicami:

Z powodu *snu* znów obudziłem się zbyt wcześnie i nie potrafiąc ponownie zasnąć, oddawałem się rutynowym czynnościom na zmianę z wyobrażaniem ich sobie zza przymkniętych powiek. Jedną z tych na wpół wyobrażonych czynności było obserwowanie przestrzeni rozciągającej się za oknem mojego [...] pokoju. Gdy zobaczyłem, jak samochód staje na podjeździe, a potem drzwi pasażera otwierają się i ze środka wychodzi ona, byłem niemal pewien, że oglądałem treść swoich wyobrażeń wyrosłych na strzępkach gasnącego właśnie snu. (Hv, s. 401)

Narrator z powodu snu – jak można się domyślać, koszmaru – wstał wcześniej, wciąż senny. Na percepcję bohatera został więc nałożony specyficzny filtr, który zniekształcił jego postrzeganie nowej lokatorki oraz momentu, w którym trafiła do jego domu. Osoba ta mieszka na strychu, nie utrzymuje niemal żadnych kontaktów z domownikami; nie wiadomo, po co

²⁴ Tamże, s. 299.

²⁵ Zob. B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988.

²⁶ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2020.

²⁷ R. Zawadzki, *Horror vacui*, [w:] A. Pazdan i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2022*, Kraków 2022, s. 401–417. W celu zredukowania liczby przypisów do każdego z analizowanych tekstów przydzielam osobny skrót. Za jego pomocą zaznaczać będę strony, z których zaczerpnięte zostały zacytowane fragmenty. W przypadku opowiadania Zawadzkiego wprowadzam skrót Hv.

przybyła i jak długo zamierza zostać. Narrator odczuwa „atmosferę sztuczności” (Hv, s. 403), współgrającą z „pozami i maskami” (tamże), konotującymi nienaturalne zachowanie domowników w obliczu nowej lokatorki. W nocy bohatera dręczy ten sam sen co poprzednio, tym razem jednak staje się on wyraźniejszy, co wiązać można z przybyciem kobiety:

W mojej pamięci pozostały obszerne fragmenty, wspinaczka pod górę, pomieszczenie o czerwonych, pulsujących ścianach i biały posąg o niedookreślonym kształcie stojący na jego środku. Kiedy wyciągam rękę, aby dotknąć kamiennej figury, sen urywa się gwałtownie (tamże).

We śnie narrator odwiedza strych (wspinaczka pod górę), którego ściany zdają się ożywione i zbudowane z żywego ciała. Biały posąg może tu symbolizować nowoprzybyłą kobietę, a jego dotknięcie – chęć skontaktowania się z nią bądź pociąg erotyczny bohatera. Rzeczywistość zamienia się w nieuporządkowany, senny ciąg, co sprawia, iż narrator widzi obiekt swoich pragnień jedynie w przelocie, między posiłkami, po porannej czy wieczornej toalecie. Podgląda w łazience nieznajomą i odkrywa, że codziennie zmienia ona opatrunek na żebrach, gdzie znajduje się okrągła rana. Śni mu się, że wchodzi na strych, jego ciało przekształca się i wsuwa w dziurę w kształcie klucza na splocie słonecznym nieznajomej. Ta zamienia się w drzwi, za którymi widać „jedynie pustkę, czerń bezgwiazdnej nocy” (Hv, s. 412). Podobnie jak na początku *Sklepów cyamonomowych* Schulza, dni „zlewają się w jeden, rozedrgany od letniego żaru ciąg” (tamże), który bohater postanawia przerwać, udając się do pokoju kobiety. Włamuje się na strych, gdzie znajduje bieliznę oraz kosmetyczkę. To wtargnięcie zostaje przerwane, gdy lokatorka wraca do pokoju. Bohaterowi udaje się schować, a później próbuje ukradkiem opuścić pomieszczenie. Czuje wielką pokusę spojrzenia na lokatorkę, czemu nie jest w stanie się oprzeć. Niczym Orfeusz wracający z Hadesu na powierzchnię, ogląda się za siebie i dostrzega otwarte oczy nieznajomej. Dalsze wydarzenia są zatarte w jego pamięci. Przypomina sobie szczeliny otwierające się w ścianach na wzór rany kobiety, a także wpatrujące się w niego setki oczu. Od tej pory przestaje śnić o wędrowce do pokoju lokatorki, ona sama zaś wkrótce wyjeżdża.

W tekście wyróżnić można dwie przestrzenie, które stoją na przeciwnych sobie biegunach. Pierwszą z nich – pokój narratora, z którego obserwuje on przybycie nieznajomej – uznać można za miejsce bezpieczne dla głównego bohatera, jego kryjówkę i schronienie. Druga z przestrzeni to strych, gdzie mieszka kobieta – pomieszczenie w wizjach sennych narratora zostaje zrównane z jego lokatorką; jego ściany w każdym kolejnym śnie zmieniają się bowiem coraz wyraźniej w ludzkie ciało. Jak pisze Ksenia Olkusz:

Sen staje się obszarem tabu, ponieważ ujawnia najskrytsze fobie, obnaża słabości, podświadome i niezidentyfikowane pragnienia, czasem nawet naświetla psychiczne aberracje postaci²⁸.

W takim świetle bohatera opowiadania można postrzegać jako człowieka pożądanego kontaktu seksualnego z nową lokatorką; wkroczenie w jej domenę i przestrzeń prywatną – pokój na strychu – równe jest wstępowi do aktu seksualnego, który w poetyce koszmaru zmienia się potem w coś odrzucającego bohatera. Na początku opowiadania to on oglądał przyjazd nieznajomej, w finale zaś manifestacji jego żądzy przyglądały się setki oczu. Marzenie senne narratora nazwać można fantazją w rozumieniu Slavoj Žižka, a więc „scenariuszem urzeczywistniającym pragnienie podmiotu”²⁹ – „niemożliwą» relacją podmiotu”³⁰ do lacanowskiego a, oznaczającego tutaj obiekt jego pragnienia. Bohater wpada jednak w pułapkę, ponieważ „zrealizowanie” swojego pragnienia utożsamia z jego spełnieniem. Zgodnie jednak z wykładnią słoweńskiego psychoanalityka „urzeczywistnienie pragnienia nie polega na jego »spełnieniu«, »pełnym zaspokojeniu«, zbiega się ono raczej z reprodukcją pragnienia jako takiego, z jego kolistym ruchem”³¹. Odwracając się więc do leżącej na łóżku kobiety, narrator usiłuje postawić pierwszy krok w celu spełnienia swojego pragnienia, za co zostaje ukarany odebraniem mu samego pragnienia w postaci snów.

Opowiadanie Zawadzkiego wykorzystuje poetykę oniryczną, by powiązać charakter przestrzeni z zamieszkującymi je bohaterami, a także ukazać pragnienia narratora. Sprawdzają się więc tutaj słowa Iwony Wilczek, wedle której „[s]ny ujawniają tajemnice – przyszłości, teraźniejszości lub przeszłości”³², mogą więc służyć jako swego rodzaju wizje, pokazujące w niebezpośredni sposób pragnienia śniących. Co interesujące, w tekście mieszają się ze sobą warstwy snu i rzeczywistości – nie wiadomo bowiem do końca, czy wejście na strych i przeszukanie go odbyło się naprawdę. Jeśli wziąć również pod uwagę początkowy „filtr oniryczności” nałożony na

²⁸ K. Olkusz, *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 2009, t. 15, s. 123.

²⁹ S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, J. Bator, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2, s. 166. Zob. też: S. Žižek, *Patrząc z ukosa: wprowadzenie do Jacques’a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2018.

³⁰ S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, dz. cyt., s. 166.

³¹ Tamże, s. 168.

³² I. Wilczek, *Danse macabre króla popu: oniryczny świat grozy w teledysku Thriller Michaela Jacksona*, [w:] *Postać w kulturze wizualnej*, t. 3, *Teatr, film i telewizja*, red. A. Krawczyk-Laskarzewska i in., Olsztyn 2019, s. 150.

percepcję bohatera, domniemywać można, że wszystkie zdarzenia ukazane w opowiadaniu da się zrównać z tymi wziętymi ze snu. Poetyka oniryczna oddziałuje więc nie tylko na interpretację utworu, ale również na rozwiązania przestrzenne, które tak jak w przypadku analizowanego opowiadania, mogą być ściśle sprzężone z pragnieniami bohatera.

Przestrzeń wzniosłości i *sacrum* – *Wezwanie* Wojciecha Guni

Do przestrzeni skonstruowanych na wzór marzenia sennego można w *weird fiction* zaliczyć również licznie pojawiające się budynki należące do administracji publicznej czy o charakterze religijnym, które przytłaczają stojących przed nimi bohaterów. Budynki tego typu występują w opowiadaniu *Wezwanie*³³ Wojciecha Guni, rozpoczynającym się zdarzeniem tyleż dziwnym, co wyjętym wprost z logiki marzenia sennego – a mianowicie dostarczeniem głównemu bohaterowi późną nocą wezwania do Urzędu Miasta przez poczerwieniałego z wysiłku posłańca. Następnego dnia narrator przemierza uliczki miasta i w pobliskiej cukierni słyszy pogłoski o chorobie Burmistrza, który pełnił swoją funkcję od tak dawna, że mało kto pamięta jeszcze mroczne czasy przed nastaniem jego kadencji. Miasto jest zaskakująco ciche – wydaje się, jakby wszyscy mieszkańcy wstrzymali oddech w oczekiwaniu na śmierć bądź wyleczenie najważniejszej osoby w mieście.

Bohater dociera do Urzędu, który zdaje się emitować na całą okolicę aurę sennej ciszy: „Przechodnie im bliżej gmachu, tym wolniej stąpali, niektórzy chodzili na palcach. Ich oddechy były powolne, skryte” (W, s. 18). Narrator wchodzi na schody, „których stopnie wyglądały jakby wyciosano je dla olbrzymów” (tamże). Okazuje się, że z powodu choroby Burmistrza Urząd jest nieczynny dla interesantów – sprawy, których dotyczyły się dostarczone w nocy druki, mogły być rozwiązane wyłącznie po natychmiastowym stawieniu się adresata w gmachu. Słowa portiera wyjaśniają przyczyny pojawienia się sennej atmosfery otaczającej Urząd:

W pokoju chorego ma być cisza, żeby szybko wrócił do zdrowia, żeby doszedł do siebie. Miasto jest dla Burmistrza jak dom, zna tu każdy kąt, każdy dom, ulicę. Więc jako domownicy zachowujemy ciszę, aby nasz ojciec szybko wydobrzeał. (W, s. 19)

Chory nie jest więc wyłącznie zwykłym urzędnikiem, dobrze postrzeżanym przez mieszkańców; pełni raczej rolę demiurga, ojca sprawującego opiekę nad swoją rodziną oraz decydującego o jej losie. Gdy podupada na

³³ W. Gunia, *Wezwanie*, [w:] tegoż, *Powrót*, Kraków 2020, s. 13–41. Skrót: W.

zdrowiu, waży się przyszłość całego miasta. Obraz Burmistrza jako symbolicznej figury ojca jest wzmocniony sceną wykutą na potężnych wrotach strzegących wejścia do Urzędu:

Podwoje upamiętniały przejęcie przez Burmistrza władzy w mieście. Ręcznie kute w metalu przedstawiały scenę o kosmogonicznym rozmachu – olbrzyma rozpiętego między niebem a ziemią. Tytana, którego stopy niepostrzeżenie przechodzą w zabudowania miasta, a głowa – pośród gwiazd – przeobraża się w słońce. (W, s. 19–20)

Jeszcze dosadniej zaznaczona więc zostaje doniosła rola, jaką spełniał Burmistrz w formowaniu obecnego kształtu miasta. Urzędnik jest tutaj porównany do Prometeusza, który w mitologii greckiej zapewnił ludzkości słońce, a także ulepił pierwszych ludzi z gliny. Głowa dotyka gwiazd, to sfera *sacrum*, z kolei stopy oficjela stapiają się z tkanką miejską, obszarem *profanum*. Jak pisze Yi-Fu Tuan:

Człowiek osiąga swój pełny ludzki wymiar, kiedy stoi wyprostowany. Słowo „stać” zawiera wspólny rdzeń z pokrewnymi słowami „status”, „postawa”, „statua”, „instytucja” [...]. Wszystkie one kojarzą się z pewnymi osiągnięciami i nadawaniem ładu³⁴.

Wyprostowana i pełna powagi postawa tytana jest więc alegorią doniosłych czynów, jakich dokonał Burmistrz dla miasta: „niemal wszyscy podziwialiśmy tego człowieka, który podźwignął miasto z ruin, wydobył je z pyłu i szlamu” (W, s. 20). Bohater wraca do domu, gdzie napotyka na zaskakującą scenę – z kranu zamiast wody leje się kawa, co okazuje się „nowym usprawnieniem wprowadzonym przez Burmistrza i Radę Miasta” (W, s. 23). Napój okazuje się jednak niesmaczny i pachnący zgnilizną. Następnego dnia narrator napotyka surrealistyczny widok – ulicą kroczy pochód biczowników, którzy na sztandarach mają wymalowany taki sam symbol, jaki widnieje na ratuszu. Zmierzają oni wprost do Urzędu. Bohater idzie do restauracji, jednak nikt go nie obsługuje, a pozostałe przebywające w lokalu osoby bardziej niż ludzi przypominają zastygłe figury. Miasto zdaje się chylić ku upadkowi – woda zamieniona jest w czarną, niezdatną do picia ciecz, w magazynach restauracji zalega zgniłe mięso, a przechodnie pozbawieni są energii życiowej.

Narrator wraca do domu, gdzie jego matka snuje opowieść o czasach przed przejściem władzy przez Burmistrza. Na miejscu miasta było jedynie „martwe pustkowie, pośrodku którego wyrasta[ły] szare, postrzępione ru-

³⁴ Y-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 54.

iny, owiewane przez pył i piach” (W, s. 30). W czasie trwania opowiadania miasto powraca do tego upiornego stanu, czego konsekwencją jest ucieczka dużej liczby ludności. Bohater po raz kolejny pije kawę z kranu – tym razem płyn „śmierdzi gnijącym ciałem, rozkładem, chorobą”, co wiązać należy ze złym stanem zdrowia Burmistrza. Idąc tym tropem, wodociągi miejskie porównywać można do krwiobiegu schorowanego ciała. Rodzi się więc tutaj niemal wampiryczna metafora – mieszkańcy przez wiele lat pili krew z żył Burmistrza, co pogorszyło jego stan.

Bohater jeszcze raz otrzymuje wezwanie do Urzędu, tym razem jednak przypomina ono raczej błaganie bądź ostatnie życzenie umierającego. Znowu więc staje przed oszałamiającym przestworem gmachu: „Budowla pięła się w mrok – gigantyczny, czarny monument spowity nicością” (W, s. 34). Wnętrze budynku jest przepastne, a sprzęty nieprzystosowane do używania przez kogoś rozmiaru człowieka: „Sięgnąłem wysoko w górę ku kłamce i zawisłem na niej całym ciężarem. Skrzydło drzwi uchyliło się” (tamże). Gdy bohater wkracza do kancelarii Burmistrza, szokuje go nagła zmiana otoczenia – ściany porasta mięsista powłoka, składająca się z ludzkich wnętrzności, z której kapie czarna ciecz. Ze ścian wyrastają gigantyczne, pokraczne ręce nieudolnie wypełniające kolejne wezwania do Urzędu. Zarówno więc sam Urząd, jak i jego pracownicy przefiltrowani zostają przez poetykę koszmaru, w ramach której przeistaczają się w karykaturalne, surrealistyczne formy – wspomnienia dawnych siebie. Bohater napotyka karła, który opowiada o procesji biczowników, zamierzających poświęcić swoje ciała w upiornej ofierze dla Burmistrza – ich wysiłki spелzły jednak na niczym. W gabinecie najważniejszego urzędnika w mieście splatają się wszystkie arterie obrastające Urząd. Pokój ten i siedzący w nim człowiek stanowią więc serce miasta, jeśli pójść tropem wodociągów stanowiących metaforyczny krwiobieg miasta, połączony z energią życiową jego włodarza. Burmistrz jest w stanie agonii, bohater uśmierca go i zakłada maskę, jaką miał na sobie urzędnik. Od tej chwili staje się bijącym sercem miasta – cykl się dopełnia.

W *Wezwaniu* rozmach i gargantuiczność Urzędu Miejskiego nie tylko przytłaczają bohatera, ale są również nośnikiem wiedzy na temat genezy miasta oraz jego władcy – bo tak należy nazwać Burmistrza. Przestrzeń jest tutaj ściśle związana z energią witalną osoby zasiadającej w sercu Urzędu, przez co wpływa na wszystkich mieszkańców; zmienia bowiem otoczenie, w jakim się znajdują, popycha ich do popełniania straszliwych czynów w imię wyzdrowienia urzędnika, a także stanowi punkt odniesienia – na podstawie stanu budynków, wodociągów czy atmosfery panującej na ulicach można bowiem snuć domysły na temat stanu zdrowia włodarza miasta.

Przestrzeń zatrzymanego czasu i intruzji – *Król karaluchów* Iana Giedrojcia

Jak wskazuje Wilczek:

Jego przywołanie [motywu snu – K.P.] umożliwia artyście swobodne kreowanie świata, który przestaje rządzić się prawami realnej rzeczywistości, przesysca go swobodnymi, fantastycznymi wizjami, odrzuca krępujące reguły czasu³⁵.

Zanik czasu jako oznaka przywołania motywu snu widoczny był przede wszystkim w pierwszym omawianym przeze mnie opowiadaniu. Zabieg ten pojawia się jednak również w tekście *Król karaluchów*³⁶ Iana Giedrojcia:

Nadchodził wieczór. W warsztacie wydawało się, że czas nie płynie. [...] Czas płynął na telefonie Reznika, ale ten tak rzadko zwracał na to uwagę, że równie dobrze mógł stać w miejscu. Nie zaglądał nawet do kalendarza, mimo przekonania, że ma tam zapisane ważne rzeczy dotyczące klientów. W nic nie grał, nie słuchał muzyki, nie przeglądał stron. (Kk, s. 35)

Bohater jest oderwany od świata zewnętrznego, nie interesują go bowiem żadne mierzące upływ czasu przedmioty (kalendarz, telefon, odtwarzacze muzyki). Na dodatek akcja utworu rozpoczyna się wieczorem, czyli w czasie kojarzącym się z porą snu. Reznik mieszka w kamienicy, gdzie ma swoją pracownię, służącą mu do konstruowania manekinów. Nękają go panoszące się w mieszkaniu karaluchy, spośród których najbardziej podstępny, zdającym się szydzić i naigrywać z głównego bohatera jest osobnik z kropą na pancerzu, nazwany przez Reznika Królem karaluchów. Owady nie są jednak jedynym źródłem zmartwień starca. Co jakiś czas śnią mu się tajemnicze wizje, w trakcie których wędruje wraz z nieznaną kobietą po przypominających labirynt korytarzach klubu: „[m]iał [...] wrażenie, że nie idą, lecz płyną. Jakby poruszali się w odrobinę zwolnionym tempie” (Kk, s. 37–38). Z meandrowania po wyobrażonych przestrzeniach budzą bohatera karaluchy. Owady szczelnie okrywają jego ciało, gryzą, defekują oraz składają jajeczka. W następnej scenie do mężczyzny po raz kolejny przychodzi jego opiekun, który od wielu lat dostarcza mu rentę, dba o jego potrzeby i zapewnia pomoc przy sprzątaniu. Okazuje się, że Reznik cierpi na problemy z pamięcią, nie jest bowiem w stanie przypomnieć sobie imienia kobiety, która od dłuższego czasu przynosi mu zakupy; ledwo poznaje również swo-

³⁵ I. Wilczek, dz. cyt., s. 149.

³⁶ I. Giedroń, *Król karaluchów*, [w:] M. Kładź-Kocot i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2019*, Szczecinek 2019, s. 33–47. Skrót: Kk.

jego opiekuna. Bohater znów trafia do obrazu ze swoich snów, tym razem na skutek wypadku, a nie zaśnięcia. Narrator potyka się bowiem o puszkę z farbą i doświadcza wizji. W klubie, który odwiedzał w swoich snach, nie ma żadnych ludzi: „Reznik stał samotnie pośrodku słabo oświetlonego pomieszczenia i rozglądał się powoli, jakby ktoś umieścił go w przezroczystej substancji o dużej gęstości” (Kk, s. 43). Trudności percepcyjne w „realnym” życiu obecne są również w sferze marzeń sennych. Bohater spostrzega swoją matkę, próbuje się z nią skontaktować, jednak nic nie jest w stanie zrobić z powodu gęstej substancji, przez jaką brnie. Stanowi to bardzo oniryczną sytuację: brakuje bowiem logicznego wyjaśnienia tego zdarzenia, w dodatku zaburzony jest upływ czasu. Starzec budzi się obezwładniony przez karaluchy, odrywające od niego kawałki skóry i przenoszące je na stojącego w pobliżu manekina. W konsekwencji ponownie zatapia się w wizji – tym razem jednak nie ma żadnego wyjścia z klubu, Reznik jest w stanie tylko wpatrywać się w jego szare ściany. Jak przez mgłę bohater obserwuje kurozinalną sytuację: manekin ukształtowany na jego podobieństwo ożywa i otwiera drzwi opiekunowi, witając go tą samą frazą, co zawsze.

Klub wyobrażony przez głównego bohatera – pomimo tego, że początkowo jest miejscem publicznym, a nie prywatnym tak jak jego pracownia – porównać można do „domu onirycznego”, archetypu wywiedzionego z teorii Gastona Bachelarda³⁷. Jak twierdzi Katarzyna Slany:

Bachelard pisząc o negatywnej naturze „domu onirycznego”, nadaje mu status krypty, groty, jaskini, studni i postrzega jako strukturę nieświadomości służącą bohaterowi zejściu „w głąb siebie”. „Dom oniryczny” w ujęciu Bachelarda to przestwór tajemnic, zagadek, mroku i takie ujęcie domu bliskie jest fantastyce grozy, w której wykorzystywany jest jako centrum nawiedzenia, przestrzeń działań mordercy, czy w postaci metafory psychotopograficznej³⁸.

Co warte podkreślenia, przestrzeń marzeń sennych Reznika początkowo ma charakter pozytywny – to miejsce, gdzie bohater doświadcza tak upragnionego przez niego kontaktu z drugim człowiekiem (kobietą prowadzącą go za rękę w pierwszym śnie). Klub można więc określić jako sferę, która rzeczywiście służy bohaterowi do zejścia „w głąb siebie” i zakosztowania wizji życia o wiele przyjemniejszego niż jego codzienna egzystencja. Wciąż pozostaje ona jednak domeną „zagadek i mroku”. Znajduje to swoje potwierdzenie w postępującej intruzji, jakiej dokonują karaluchy – to wtargnięcie

³⁷ Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, Warszawa 1975, s. 303, cyt. za: K. Slany, Koralina Neila Gaimana z perspektywy literatury grozy – próba interpretacji, [w:] red. A. Ungeheuer-Gołąb i in., *O tym, co Alicja odkryła... W kręgu badań nad toposem dzieciństwa i literaturą dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2015, s. 308.

³⁸ K. Slany, dz. cyt., s. 308.

do jego ciała, a w ostateczności kompletne jego rozproszenie i unicestwienie. Krzywdą, której Reznik doznaje w prawdziwym życiu przekłada się na sferę marzeń sennych; przestaje ona być bezpieczną przestrzenią, gdzie uwidaczniają się pragnienia bohatera. Giedrojc w swoim tekście ukazuje więc, jak realne doświadczenia postaci mogą wpłynąć na przestrzeń ich snów; warto podkreślić, że wyobrażony przez bohatera klub, początkowo rozświetlony i pełen barw, ostatecznie zmienił się w ponure miejsce uwięzienia jego Ja. Karaluchy zaś same w sobie stanowią twory abiektalne, bowiem według Julii Kristejewej:

[T]o nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. [...] Jeśli chodzi o wstręt, jest on niemoralny, mroczny, podstępny, podejrzany; groza, która się przyczaja, nienawiść, która się uśmiecha [...] ³⁹.

Owady, a szczególnie ich król, burzą domowy ład Reznika, jego ciało, a w końcu naruszają również strukturę jego marzeń sennych, które na skutek tych trzech rodzajów intruzji nie mogą dłużej zachować swojego pierwotnego, błęgiego stanu.

Podsumowanie

Oniryzm jest strategią silnie skorelowaną z podstawowym dla *weird fiction* podziałem świata na realny oraz nadrealny. Może ona wpływać na przestrzeń, deformując ją, łącząc z obiektami pragnień, tworzyć skomplikowane struktury rzeczywistości, wśród których trudno jest odróżnić to, co prawdziwe od tego, co wyobrażone czy wyśnione. Dwuprzestrzenny model świata przynosi brzemiennie skutki: może bowiem zarówno łączyć obie sfery w jedną, zaburzając odbiór konkretnych scen (opowiadanie Zawadzkiego), wskazywać wpływ jednej sfery na drugą (tekst Giedrojcia), czy w końcu prowadzić do pęknięć i deformacji „realnych” przestrzeni, które jak się okazuje, podobne są do tych wziętych z koszmarów (opowieść Guni). Strategia ta nie występuje jednak w próżni: w niektórych miejscach jest bowiem związana z pozostałymi, którym należałoby poświęcić osobne prace – czy to z ruinacją (ciało Burmistrza połączone z będącą w złym stanie architekturą miasta w *Wezwaniu*), czy labiryntowością (zniekształcone i pofałdowane korytarze klubu z *Króla karaluchów*). W analizowanych w niniejszym artykule opowiadaniach uwidaczniają się strategie myślenia o przestrzeni, które występują w wielu opowiadaniach z kręgu współczesnego polskiego *weird*

³⁹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

fiction. Ten artykuł stanowi więc tylko wstęp do spacjalnej analizy wzmiankowanej literatury i zaproszenie do dalszych, bardziej szczegółowych badań wiążących *place studies* z innymi metodologiami.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

- Gunia W., *Powrót*, Kraków 2020.
King S., *To*, przeł. R. Lipski, Warszawa 2014.
Kładź-Kocot M. i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2019*, Szczecinek 2019.
Pazdan A. i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2022*, Kraków 2022.
Schulz B., *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2020.
Schulz B., *Xięga bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda i in., Kraków 2002, s. 15–32.
Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, Warszawa 1975.
Baranowska M., *Oniryzm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 760–762.
Bennett A., Royle N., *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, wyd. 3, Harlow 2004.
Freud S., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007.
Freud S., *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, wyb. S. Skwarczyńska, Kraków 1974, s. 508–517.
Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Kraków 2022.
Głowiński M., *Oniryczna literatura*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 356.
Jung C.G., *O istocie snów*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
Marcela M., *Weird fiction – Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 4, s. 142–147.
Mazur A., *Tematy oniryczne w literaturze polskiej po roku 1863: przegląd problematyki na wybranych przekładach*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 25–53.
Miéville C., *Weird fiction*, [w:] *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould i in., New York 2009, s. 510–515.
Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 7–23.
Olkuś K., *Konglomerat niesamowitości: „Domofon” Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 2009, t. 15, s. 105–130.
Owczarski W., *Sennik polski. Literatura, wyobrażenia i pamięć*, Gdańsk 2014.

- Pietluch E., *Oniryczna kreacja zatopionego miasta w Bestiarium Tomasza Różyckiego*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017, s. 423–439.
- Slany K., *Koralina Neila Gaimana z perspektywy literatury grozy – próba interpretacji*, [w:] *O tym, co Alicja odkryła... W kręgu badań nad toposem dzieciństwa i literaturą dla dzieci i młodzieży*, red. A. Ungeheuer-Gołąb i in., Kraków 2015, s. 302–314.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Voisine-Jechova H., *Przestrzeń senna jako aspekt narracji u Brunona Schulza i jego poprzedników*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 297–307.
- Weinstock J.A., *The New Weird*, [w:] *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, red. K. Gelder, London 2016, s. 177–199.
- Wilczek I., *Danse macabre króla popu: oniryczny świat grozy w teledysku Thriller Michała Jacksona*, [w:] *Postać w kulturze wizualnej*, t. 3, *Teatr, film i telewizja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska i in., Olsztyn 2019, s. 143–154.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, J. Bator, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2, s. 161–184.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa: wprowadzenie do Jacques’a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2018.

Kajetan Poniatyszyn – doktorant w Zakładzie Literatury Ludowej, Popularnej i Dziecięcej (Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski), literaturoznawca, zajmuje się zagadnieniami związanymi z *place studies*, socjologią literatury oraz genologią współczesnej literatury fantastycznej, w szczególności *weird fiction*, solarpunkiem oraz *cozy fantasy*. ORCID: 0000-0002-4560-5615. E-mail: <kajetan.poniatyszyn@uwr.edu.pl>.

Kajetan Poniatyszyn – PhD student in the Department of Folk, Popular and Children’s Literature (Institute of Polish Philology, University of Wrocław), literary scholar interested in place studies, sociology of literature and genology of contemporary fantasy literature, especially weird fiction, solarpunk and cozy fantasy. ORCID: 0000-0002-4560-5615. E-mail: <kajetan.poniatyszyn@uwr.edu.pl>.

Manipulacje przestrzenią świata przedstawionego jako instrumentarium poetyki grozy w ilustrowanej literaturze dla dzieci (przypadki *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* Maurice’a Sendaka i *Czarnej książki* Rity Kaczmarskiej)

ABSTRACT. Arkadiusz Luboń, *Manipulacje przestrzenią świata przedstawionego jako instrumentarium poetyki grozy w ilustrowanej literaturze dla dzieci (przypadki Tam, gdzie żyją dzikie stwory Maurice’a Sendaka i Czarnej książki Rity Kaczmarskiej)* [Manipulations of the space of narrative setting as an instrument of horror poetics in picture books for children (the cases of *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak and *The Black Book* by Rita Kaczmarska)]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 57–72. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.3>.

The article discusses two cases of using the technique of expanding or shrinking the narrative setting of a literary work in order to intensify reader’s emotions of unease and uncertainty through references to agoraphobic or claustrophobic fears. The analysis of selected themes from works dedicated to young readers – *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak and *The Black Book* by Rita Kaczmarska – shows how the language text and illustrations co-create stories for children that draw from horror motifs. The authors, seemingly frightening the readers with monsters or darkness, actually evoke additional fears related to space, thus making transformations of the landscape background of both plots an essential tool of the poetics of horror.

KEYWORDS: narrative setting, children’s literature, horror poetics, picture books, spatial phobias, Maurice Sendak, Rita Kaczmarska

1

Agorafobia oraz jej psychologiczna odwrotność – klaustrofobia – pozostają jednymi z najczęściej diagnozowanych irracjonalnych lęków wśród osób cierpiących na zaburzenia nerwicowe. Strach przed opuszczeniem domu, przebywaniem na otwartej przestrzeni lub w zatłoczonych miejscach publicznych (nr F40.0 w ICD-10, Międzynarodowej Statystycznej Klasyfikacji Chorób i Problemów Zdrowotnych) nader zgodnie opisywany jest przez specjalistów jako „jedna z fobii najbardziej wyłączających z aktywności spo-

lecznej i najtrudniejszych w leczeniu”¹, a według obliczeń Richarda Sterna „stanowi 60 procent wszystkich przypadków fobii”². Z kolei nieco rzadszy strach przed zamknięciem w niedużych pomieszczeniach (F40.2) jest, wedle często rozbieżnych szacunkowych danych, być może nawet „trzecią najbardziej rozpowszechnioną fobią specyficzną”³, z reguły odnotowywaną po statystycznie liczniejszych przypadkach lęków związanych z dużymi przestrzeniami lub wysokościami oraz zwierzętami (ofidiofobia, arachnofobia, kynofobia etc.). Warto dodać, że zarówno agora- jak i klaustrofobia mogą pojawiać się już w okresie dziecięcym lub nastoletnim, łącząc się z napadami paniki i prowadząc do rozwoju zespołów lęku uogólnionego (*generalized anxiety disorder*)⁴, w ten zaś sposób wydatnie oddziałują na strukturę emocjonalną i wrażliwość młodego człowieka.

Nic zatem dziwnego, że autorzy tekstów kultury zaprojektowanych do ewokowania strachu u odbiorców chętnie sięgają po wątki fabularne odwołujące się do lęku przed otwartą przestrzenią, zamknięciem w miejscu bez wyjścia lub kombinacji obu tych fobii. Wystarczy pobieżny przegląd znanych motywów z filmów grozy, by dostrzec, że świat przedstawiony i jego wymiary pełnią istotną rolę w przynajmniej dwóch pierwszych (z czterech standardowych) wyróżnionych przez Noëla Carrolla funkcji strukturalnych narracji horrorystycznych: „wprowadzenia, odkrywania, potwierdzenia i konfrontacji”⁵ głównych bohaterów ze złowrogim przeciwnikiem. Nawiedzone domy z ukrytymi pokojami, z których nie sposób uciec, zanim przeraża widza ujawnieniem zamieszkujących je duchów lub potworów i finalnym starciem z nimi – potęgują nastrój niepokoju wprowadzającymi sekwencjami scen odkrywania tajemnic i zakamarków feralnego wnętrza. Może nim być piwniczna komnata w starodawnej posiadłości, jak ma to miejsce w *Sierocińcu* (*El Orfanato*, 2007) w reżyserii Juana Antonio Bayony, hotelowy pokój numer 1408 (reż. Mikael Håfström, 2007) w ruchliwym centrum Nowego Jorku, ciasne tunele podziemnych jaskiń badane przez speleologów (*The Descent*, reż. Neil Marshall, 2005) lub nieskończony futurystyczny labirynt maleńkich, sześciennych komór z filmu *Cube* (reż. Vincenzo Natali,

¹ Org. „one of the most disabling phobias and one of the most challenging to treat” (M.J. Telch, A.R. Cobb, C.L. Lancaster, *Agoraphobia*, [w:] *The Wiley Handbook of Cognitive Behavioral Therapy*, t. 2, red. J. Smits, Oxford 2013, s. 941).

² R. Stern, *Fobie. Przypadki, przyczyny, leczenie*, przeł. T. Chawziuk, Poznań 2001, s. 18.

³ „Data derived from a large sample of the adult population in the USA indicates that 3.2% of their sample suffered from claustrophobia [...]. This makes claustrophobia the third most prevalent specific phobia” (B.K. Wiederhold, S. Bouchard, *Advances in Virtual Reality and Anxiety Disorders*, New York 2014, s. 146).

⁴ Por. S. Mattis, T. Ollendick, *Lęk i fobie nastolatków*, przeł. E. Zaremba-Popławska, Gdańsk 2004, s. 13.

⁵ N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 199.

1997). I odwrotnie – miejscem akcji horroru często bywa niezmierzony las (np. *The Blair Witch Project*, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), samotne farmy otoczone zewsząd bezkresnymi polami uprawnymi (*Children of the Corn*, reż. Fritz Kiersch, 1984) lub krajobrazy białych połaci lodowej Antarktydy (*The Thing*, reż. John Carpenter, 1982). Za przykład kinowego odwołania do emocjonalnej kombinacji klaustrofobii i agorafobii widzów posłużyć może niemal każdy horror z akcją umiejscowioną w przestrzeni kosmicznej: wizja zamknięcia bohaterów filmu w wąskich korytarzach i małych kabinach statku kosmicznego jest tym bardziej przejmująca i sugestywna, że jedyną drogą ucieczki zeń jest zabójcza i nieskończona otchłań międzygalaktycznej próżni (por. *Alien* Ridleya Scotta z 1979 roku).

Ten sam mechanizm dostrzec można w utworach literackich. Nie tylko dlatego, że wiele dzieł filmowych to w istocie adaptacje powieści lub z tego powodu, iż popularność kinowych dreszczowców – jak zauważa Carroll – znacznie „przyczyniła się do ekspansji oraz zwiększonej poczytności literatury tego typu”⁶. Ważniejszym czynnikiem jest przede wszystkim uniwersalność tematyki i narracyjnych schematów opowieści grozy oraz atrakcyjność ambiwalencji płynącej z połączenia tego, co rodzi fobie z tym, co fascynuje: „paradoks horroru jest jedynie przykładem szerszego zjawiska, polegającego na tym, że artystyczna prezentacja rzeczy normalnie odstręczających może wzbudzać przyjemność i wciągać”⁷. „Najstarszą i najsilniejszą emocją ludzkości jest strach”⁸ – twierdzi w studium *Nadprzyrodzona groza w literaturze* Howard Phillips Lovecraft, a Roland Barthes bez wątpienia nieprzypadkowo rozpoczyna swój traktat o pasji czytania i rozkoszach lektury (*Przyjemność tekstu*) właśnie mottem „jedyną namiętnością mego życia był strach”⁹.

2

Wpływ konstrukcji świata przedstawionego na nastrojowość utworu i uczucia czytelnika jest zjawiskiem doskonale zbadanym przez litera-

⁶ Tamże, s. 15.

⁷ Tamże, s. 272.

⁸ „...a najstarszym i najsilniejszym rodzajem strachu jest strach przed nieznanym. [...] Opowieść niesamowita przetrwała, rozwinęła i wspięła na wyżyny doskonałości, jest bowiem ufundowana na głębokim i pierwotnym czynniku, który wprawdzie nie zawsze oddziałuje powszechnie, lecz z konieczności wywiera przejmujący i trwały wpływ na umysły obdarzone niezbędną wrażliwością” (H.P. Lovecraft, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] tegoż, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, przeł. M. Płaza, Poznań 2016, s. 494).

⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 5 (motto, jak zaznacza Barthes, zostało zaczerpnięte z rozpraw filozoficznych Thomasa Hobbesa).

turoznawców. Już Roman Ingarden rozpoznał generalną zasadę, że dla fabularnych wydarzeń, a zwłaszcza tego finalnego i kluczowego (dla horroru: konfrontacji), świat przedstawiony „stanowi podłoże tego zdarzenia i jego harmonijne uzupełnienie”, zaś proces konkretyzacji tekstu oznacza automatycznie „rozwijanie się efektywnie w danym czasie przeżyć czytelnika”¹⁰ aż do kulminacyjnych emocji. Prawidłowość ta dotyczy również poszczególnych gatunków literackich, w ich liczbie także powieści i opowiadań grozy. Jak zauważa Ksenia Olkusz, narracje horrorystyczne oparte są niemal zawsze na schemacie dwudzielnosci świata. Model ten obejmuje wzajemne przenikanie się lub stopniowe przechodzenie ze sfery „normalności” do „nadnaturalności”. W narracyjnej praktyce oznaczać to może rozszerzenie świata dostępnego postaciom: „świat przedstawiony skomponowany jest identycznie jak przestrzeń, która otwiera się – samorzutnie, bez naszej ingerencji – na inną przestrzeń [...], powodując wejście elementu zagrażającego w świat dotychczas harmonijny”, a w rezultacie takiej kombinacji „amplifikuje się efektywność wzbudzania lęku”¹¹. Zmiana „normalności” w „nadnaturalność” może jednak również dokonywać się wskutek ograniczenia przestrzeni, w której zlokalizowana jest akcja utworu. Tę możliwość nierzadko wykorzystują realizacje motywu „złego miejsca”. Podczas ich lektury

wyzwała się odczucie klaustrofobiczne, wrażenie zamknięcia, niemożności wyjścia poza nawiedzone terytorium. Efektem tego jest frustracja i lęk, wzmagające się tym bardziej, im mocniej bohater pragnie opuścić nawiedzone miejsce. Ograniczenie wolności postaci, a jednocześnie przypisanie danemu obszarowi cech negatywnych, determinuje atmosferę tekstu grozy, kształtując jednocześnie odczucia odbiorcy¹².

Nie brak również i takich przypadków, w których emocje czytelnicze wywołane przez wrażenie „kurczenia się” przestrzeni świata przedstawionego potrafią przewyższyć strach wywołany pojawieniem się postaci bohatera

¹⁰ R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 48, 70.

¹¹ K. Olkusz, *O grozie i postgrozie. Dyskursy – konwencja – estetyka*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018, s. 24–25. Warto dodać, że jest to prawidłowość przypisywana przez teoretyków nie tylko tekstom należącym *stricto* do podgatunków literatury grozy, ale znamienita dla fantastyki w ogóle, gdyż tam z zasady dokonuje się „zderzenie naturalnego porządku świata z nadnaturalnym, przełamanie statystyczne dotychczasowego, normalnego stanu rzeczy, czy też zderzenie dwóch odmiennych obcych sobie światów” (M. Szargot, *Fantastyka*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 178).

¹² Tamże, s. 28.

negatywnego („potwora”). Opowieści tego typu nazwać można, za Agnieszką Izdebską, „ucieleśnionym doświadczeniem klaustrofobii”¹³.

Warto zatem przyjrzeć się dokładniej, w jaki sposób strategia przejścia świata przedstawionego opowieści od wariantu „naturalnego” do „nadnaturalnego” realizowana jest przez autorów tekstów dla dzieci, w których element „horroru” wprowadza się za pomocą odwołania do stosunkowo często występujących lęków przed wyjściem z domu w rozległą przestrzeń lub – odwrotnie – strachu przed małymi zamkniętymi pomieszczeniami. Innymi słowy: w jaki sposób subtelna, literacka imitacja rozwoju efektów agorafobii i klaustrofobii towarzyszy fabule opowiadań przeznaczonych dla najmłodszych odbiorców, gdzie tekst i grafika – a nawet sam proces lektury – ukierunkowane są na spotęgowanie w czytelniczej recepcji gradacji uczucia niepokoju aż do finalnej kulminacji lęków związanych z przestrzenią (i następującego zaraz potem rozładowania tych emocji). Za reprezentacyjny przykład nich posłużą zestawienie kanonicznej już książki ilustrowanej dla dzieci *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* Maurice’a Sendaka w wersji polskiej z 2014 roku (oryginał *Where the Wild Things Are* opublikowano w 1963 roku) z *Czarną Książką* Rity Kaczmarek z roku 2018. Oba opowiadania konstruują narrację w zbliżony sposób, łącząc kod językowy z rysunkami – odpowiednio: kolorowymi i głównie czarno-białymi – dedykowane są podobnym grupom odbiorców (kategoria wiekowa 4+) i choć nie sposób oczywiście uznać je za horrory *per se*, to ich polski wydawca (Wydawnictwo Dwie Siostry) wabi czytelników obietnicami spotkania z „dzikimi stworami, które czasem muszą być straszne i złe” oraz wyzwaniem „dla tych, którzy nie boją się bać”¹⁴.

3

Warstwa słowna obu książek jest na tyle ograniczona, że można przytoczyć ją w całości, przy czym miejsca, w których autorzy fragmentują zdania i zmuszają czytelnika do odwrócenia strony, by poznać ich ciąg dalszy, są istotne (oznaczamy je podwójnym ukośnikiem). Umożliwiają one bowiem stopniowe budowanie napięcia, wzmacniają grę sensów między tekstem i grafiką oraz potęgują efekt zaskoczenia przy partiach zawierających zwroty akcji. *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* opowiada o fantastycznej przygodzie chłopca imieniem Max:

¹³ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 35.

¹⁴ Cyt. za: Wydawnictwo Dwie Siostry, <www.wydawnictwodwiesiostry.pl/katalog/tam-gdzie-zyja-dzikie-stwory.html>; <www.wydawnictwodwiesiostry.pl/katalog/czarna-ksiazka.html> [dostęp: 10.12.2024].

Tego wieczoru, gdy Max w przebraniu wilka wyczyniał jedną psotę // za drugą, // mama krzyknęła na niego: „TY DZIKUSIE!”, na co Max wrzasnął: „ZJEM CIĘ!”, więc został wysłany do łóżka bez kolacji. // Tego samego wieczoru w pokoju Maxa zaczął rosnąć las. // Rósł // i rósł, aż z sufitu zwieszały się liany, ściany zaś zmieniły się w bezkresny świat, // a oceanem przy płynęła do Maxa jego własna łódka, którą pożeglował przez noc i dzień // z tygodnia w tydzień, niemal na drugą stronę roku, by dotrzeć tam, gdzie żyją dzikie stwory. // A kiedy już tam dopłynął, dzikie stwory zaczęły strasznie ryczeć i zgrzytać swymi strasznymi zębami, wywracać strasznymi oczami i wygrażać strasznymi pazurami, // aż Max rozkazał im: „SPO-KÓJ!” i okiełznał je magiczną sztuczką, wpatrując się bez mrugania w ich żółte ślepie, co przeraziło je tak bardzo, że nazwały go najdzikszym stworem // i uczyniły królem wszystkich dzikich stworów. „A teraz – krzyknął Max – niech się zaczną dzikie harce!” // „Dość tego!” – rozkazał Max i wysłał dzikie stwory do łóżka bez kolacji. A on sam, król wszystkich dzikich stworów, poczuł się samotny i zapragnął być tam, gdzie ktoś kocha go ponad wszystko. I wtedy z bardzo daleka, z drugiego końca świata, dotarł do niego smakowity zapach jedzenia, więc Max zrezygnował z bycia królem krainy dzikich stworów. // Lecz dzikie stwory wrzasnęły: „Prosimy cię, zostań z nami!”, „Zjemy cię!”, „Tak cię kochamy!”. A Max odpowiedział: „Nie!”. Dzikie stwory zaczęły strasznie ryczeć i zgrzytać swymi strasznymi zębami, wywracać strasznymi oczami i wygrażać strasznymi pazurami, ale Max wsiadł do swojej łódki i pomachał im na pożegnanie, // a potem pożeglował z powrotem na drugą stronę roku, z tygodnia w tydzień, przez dzień // aż do nocy w swoim własnym pokoju, gdzie czekała na niego kolacja, // która była jeszcze ciepła¹⁵.

Narracja w *Czarnej księżce* jest znacznie bardziej skondensowana, oparta na powtarzalnych konstrukcjach frazowych i – przede wszystkim – nie ma bohaterów, których losy śledzić mógłby czytelnik. Autorka snuje opowieść o kolejnych miejscach i przedmiotach w świecie przedstawionym, a jedyne „postacie” wykonujące w tym świecie jakieś czynności pojawiają się na pozbawionej już tekstu grafice z przedostatnich stron – tylko po to, by na stronach następnych zniknąć w (niemal) jednolitej czerni. Czerń zresztą, zgodnie z sugestią zawartą w tytule, jest tu elementem kluczowym i jedynym przymiotnikiem opisującym wygląd świata. Pozostałe informacje czerpie czytelnik z czarno-białych w większości ilustracji, stylizowanych na szkice wykonane węglem, w których perspektywa zastosowana do ukazania obiektów odzwierciedla kolejne etapy wędrówki przez widziany oczyma odbiorcy świat. Opowieść Kaczmariskiej brzmi następująco:

Była czarna, czarna góra. // A na tej czarnej, czarnej górze // czarny, czarny las. // A w tym czarnym, czarnym lesie // czarna, czarna chata. // A w tej czarnej, czarnej chacie // czarny, czarny korytarz. // A na końcu tego czarnego, czarnego korytarza

¹⁵ M. Sendak, *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, przeł. J. Jędryas, Warszawa 2017 (strony nienumerowane).

// czarny, czarny pokój. // A nad tym czarnym, czarnym pokojem // czarny, czarny strych. // A na tym czarnym, czarnym strychu // czarna, czarna szafa. // A w tej czarnej, czarnej, // czarnej szafie... //¹⁶

Po przewróceniu ostatniej strony zawierającej tekst oczom czytelnika ukazuje się jedyna kolorowa ilustracja w *Czarnej książce*, na której grupka zwierząt (jeleń, ćmy, sikorki, para prosiąt, jeź, lis, żubr) z czapeczkami urodzinowymi na głowach otacza zającą otwierającego pyszczek, aby zdmuchnąć płomień świecy ze stojącego przed nim tortu. Na kolejnych stronach panuje już całkowita czerń (jak domyśla się czytelnik: po zdmuchnięciu świecy przez solenizanta) i tylko w miejscach, gdzie na uprzedniej grafice znajdowały się oczy zwierząt widnieją teraz żółtozłote plamy. W utworze Sendaka również pojawiają się strony pozbawione narracji słownej. Moment ogłoszenia przez nowo mianowanego króla czasu „dzikich harców” oraz ich zakończenia („Dość tego!”) oddzielają trzy duże, umieszczone na osobnych stronach ilustracje. Ukazują one Maxa w asyście dzikich stworów kolejno tańczących w świetle księżyca, wspinających się na gałęzie drzew i maszerujących w orszaku z chłopcem dosiadającym triumfalnie grzbietu jednego z podwładnych. W obu publikacjach interpretacja grafik jest zatem nie mniej istotna – w *Czarnej książce* może nawet istotniejsza – niż lektura tekstu. Wyłącznie z nich dowiaduje się czytelnik, jak wyglądają „dzikie harce” i co znajduje się u kresu wędrówki przez czarne miejsca.

Dostosowane do potrzeb docelowej grupy odbiorców elementy grozy wprowadzają autorzy *explicite*, stosując odwrotne zabiegi fabularne: albo umieszczając „straszne” postacie w skądiną radośnie barwnym krajobrazie (dzikie stwory i ich kraina), albo kolorowe postacie w świecie zatrwająco mrocznym i posępnym (zwierzęta w czarnej szafie). Nietrudno również w obu książkach wskazać kulminacyjny moment „grozy”, po którym niepokój dziecięcych czytelników zostaje rozładowany, a opowieści – niepozbawione wątków onirycznych¹⁷ – zmierzają do szczęśliwego finału z nienachalnym i niejednoznacznym przesłaniem moralizatorskim. W narracji Sendaka jest to moment pierwszego spotkania Maxa z potworami. Dzikie stwory „zaczęły strasznie ryczeć i zgrzytać swymi strasznymi zębami, wywracać

¹⁶ R. Kaczmarek, *Czarna książka*, Warszawa 2018 (strony nienumerowane).

¹⁷ „Imaginacyjna podróż Maxa do krainy dzikich stworów jest spotkaniem z *ideą* dzicy, a nie dzicyz jako fizycznym miejscem” – pisze Liam Heneghan – „Zadumany Max wyobraża sobie, że jest przenoszony *gdzie indziej*, bowiem to jest właśnie klasyczny motyw myślenia o dzicyz: dzicyz to miejsce, w którym nas nie ma. Pomimo początkowo przerażających aspektów, dzikie stwory mieszkają w miejscu, które nie jest całkowicie zastraszające” (por. L. Heneghan, *Our Imaginations Need to Dwell Where the Wild Things Are. How Children's Literature Leads Us to the Uncanny*, <www.lithub.com/our-imaginations-need-to-dwell-where-the-wild-things-are> [dostęp: 10.12.2024]).

straszными oczami i wygrażać strasznymi pazurami”, ale szybko okazały się nietrudnymi do ujarzżenia przeciwnikami, następnie wiernymi poddany-
mi, wreszcie zaś nudnym towarzystwem, które chłopiec z ulgą opuszcza, by
wrócić – już jako jednostka zsocjalizowana, rezygnująca ze zwierzęcej części
swojej natury – do kultury i cywilizacji świata ludzi (na ostatniej ilustracji
Max zaczyna zdejmować swój symboliczny kostium wilka). W utworze
Kaczmarńskiej kulminacyjny moment „grozy” przypada na strony ukazujące
kolejną szafę i rzeźbione w kształt lwich paszcz klamki u jej drzwi. Nie tylko
szafie poświęca autorka o stronę ilustracji więcej, niż pozostałym mrocznym
miejscom, ale również przymiotnik „czarna” wymieniony jest w jej opisie je-
den dodatkowy raz. W ten sposób pisarka niespodziewanie zakłóca przyjęty
rytm opowieści, zaburza powtarzalny schemat frazowy, do którego czytelnik
zdażył już się przyzwyczaić i wyraźnie ostrzega go, że dotarł w lekturze do
„najczarniejszego” miejsca („a w tej czarnej, czarnej, czarnej szafie...”) oraz
oczekującego na ujawnienie punktu docelowego wędrówki. Finałny obraz
szczęśliwych zwierząt świętujących urodziny w głębi szafy wprowadza pa-
letę jaskrawych kolorów do czarno-białego świata, nutę humoru do ponurej
fabuły i konkluzyjną sugestię, iż przetrwanie negatywnych emocji skutku-
je nagrodą w postaci pojawienia się pozytywnych, a lęk przed ciemnością
można i warto przezwyciężyć¹⁸.

4

„Dzieci zawsze będą się bały ciemności” – twierdzi Lovecraft – a nie-
zależnie od wieku wszyscy „ludzie o umysłach wrażliwych na dziedziczne
impulsy zawsze będą drzeć na myśl o ukrytych i niezgłębionych światach
pełnych dziwnego życia”¹⁹. *Tam, gdzie żyją dzikie stwory i Czarna książka*
skutecznie wykorzystują tę właściwość ludzkiej psychiki. Chociaż jednak
bestiarium u Sendaka i wszechobecną ciemność w dziele Kaczmarńskiej łatwo
intuicyjnie wskazać jako nośniki atmosfery grozy oraz motywy typowe dla
poetyki horroru, to z naszej perspektywy interpretacyjnej najważniejsze jest
to, co dzieje się w obu utworach z a n i m oczom odbiorcy ukaże się gromada
potworów lub uchylą się drzwi tajemniczej szafy (w terminologii Carrolla:
zanim narracja osiągnie punkty „potwierdzenia” i „konfrontacji”). W tych

¹⁸ Jak ujmuję to Julita Pasikowska-Klica, „to bardzo tajemnicza książka, która pozwala najmłodszym poczuć dreszczyk emocji, ale zarazem przyzwyczaić ich do ciemności. Pokazać, że mimo naszej niewiedzy, co się w niej kryje, nie ma powodów do obaw. [...] Uczy oswajać strach i pokazuje, że w szafie wcale nie ma potworów” (J. Pasikowska-Klica, „Czarna książka” – recenzja, <www.bajkochlonka.pl/2018/12/02/czarna-ksiazka-recenzja> [dostęp: 10.12.2024]).

¹⁹ H.P. Lovecraft, dz. cyt., s. 496.

bowiem kulminacyjnych fragmentach fabuły nastrój niepokoju jest już zbudowany, a proces ten dokonał się wcześniej wskutek stopniowej i finezyjnej transformacji krajobrazów składających się na tło świata przedstawionego. Częściowo lub pośrednio autorzy informują czytelników o tej transformacji w tekście utworów, ale niektóre jej aspekty pozostają dyskretnie zaszyfrowane w kodzie graficznym i jeśli nie zostaną dostrzeżone i ujawnione, wywierają swój efekt w sposób nieuświadomiony, możliwy do określenia jako wysublimowana artystyczna manipulacja światem przedstawionym.

Opowieść Sendaka odwołuje się do czytelniczego lęku przed rozległą przestrzenią. Miejsce akcji rozrasta się sukcesywnie, a sceneria przytulnego i bezpiecznego pokoju dziecięcego przeobraża się w krajobraz ogromnej dżungli. Pozornie pisarz uprzedza o tej niezwyklej zmianie wprost: „tego samego wieczoru w pokoju Maxa zaczął rosnać las. // Rósł // i rósł, aż z sufitu zwieszały się liany, ściany zaś zmieniły się w bezkresny świat”. I rzeczywiście: grafiki na kolejno odwracanych stronach ukazują, jak tkanina dywanu staje się trawą, framuga drzwi i nogi łóżka rosną w górę na kształt pni drzew, stół nagle zasłania gęsty krzew, sufit pokrywa bujne listowie – aż do momentu, gdy ostatnie charakterystyczne elementy pokoju znikają wśród tropikalnej roślinności. Jednak podczas gdy odbiorca koncentruje uwagę na treści tekstu i obrazów, ilustrator wprowadza jeszcze jedną modyfikację – stadialnie powiększa rozmiar grafik w obrębie stron (zob. il. 1):



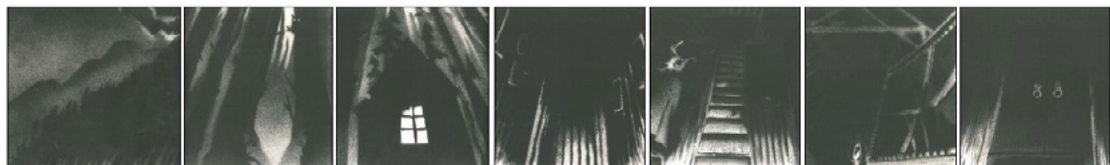
Il. 1. Rozmiar ilustracji w obrębie następujących po sobie stron *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*

Źródło: M. Sendak, *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, Warszawa 2017

W dalszych partiach opowieści ilustracje są coraz większe, aż – wraz z przybyciem Maxa do krainy dzikich stworów – wypełniają całe dwie sąsiadujące strony. Świat przedstawiony utworu Sendaka powiększa się nie tylko dlatego, że twierdzi tak narrator („ściany zmieniły się w bezkresny świat”) i ukazują to obrazy, ale również dlatego, że efekt przekraczania kolejnych ograniczeń dotyczy skali i proporcji szaty graficznej książki. Ponieważ zaś usuwanie marginesów kosztem rosnących ilustracji dokonywane jest stopniowo i – przede wszystkim – na kolejnych stronach, widocznych dopiero po odwróceniu kartki (co utrudnia porównanie obrazów i zauważenie zamiany ich wielkości), jest to proces łatwo wymykający się świadomości czytelnika.

Świat przedstawiony staje się coraz straszniejszy, ponieważ jest coraz większy i w pewnym momencie wykracza już poza wszystkie ustalone granice przestrzenne: fikcjonalne, ujęte słowami fabuły literackiej i krajobrazami na rysunkach, oraz pozatekstowe, realne granice materialnego przedmiotu, jakim są obszary papierowej karty książki zadrukowane wedle tylko na pozór ustalonych konwencji typograficznych i przyjętego wzoru komunikacji wizualnej.

W przeciwieństwie do Sendaka, który podsuwa czytelnikowi wzmiankę o transformacji dziecięcego pokoiku w „bezkresny świat” (choć nie przed, lecz już w trakcie tego procesu), Kaczmarska nie powiadamia otwarcie o tym, że świat przedstawiony jej utworu ulega stopniowemu zmniejszeniu. Tak się jednak dzieje (zob. il. 2): od landszaftu gór, przez leśny krajobraz do widoku na małą chatkę w sercu głuszy. W niej zaś przestrzeń wolnego wnętrza dalej karleje, wraz z perspektywą zbiegających się ścian wąskiego korytarza przechodzącego najpierw w pokój, następnie czarny otwór sufitowego wejścia do lamusa na strychu – także ciasnego, bo dodatkowo wypełnionego zdezelowanymi rekwizytami (lustro, fotel na biegunach, manekin, krzesła, zniszczony obraz itp.) – aż w zasięgu wzorku odbiorcy znajdzie się wyłącznie tonący w półmroku kontur szafy (zob. il. 2):



Il. 2. Ilustracje na kolejnych stronach *Czarnej książki*

Źródło: R. Kaczmarska, *Czarna książka*, Warszawa 2018

Czerń ogranicza pole widzenia czytelnika obserwującego etapy drogi na strych, punktowe plamy bieli natomiast wskazują kierunek – skupiają uwagę na tym fragmencie obrazu, który jest najważniejszy dla rozwoju opowieści, gdyż zostanie przedstawiony na następnej ilustracji. Za każdym razem jest to nieco bogatszy w detale, ale tylko mały wycinek uprzednio większej panoramy: w owalnej szczelinie jaśniejącej między drzewami lasu pojawia się dom, dom wypełni grafikę kolejnej strony, zaś bielejące w jego ścianie okno ukaże się dokładniej po odwróceniu kartki itd. Wrażenie zamknięcia sugerują dodatkowo całostronicowe rysunki nakreślonych z dbałością o szczegóły zamków do drzwi, dziurek od klucza, klamek i kołatek. Przede wszystkim jednak atmosferę potęgującej się ciasnoty i poczucie uwięzienia w tym kurczącym się świecie stwarzają powtarzające się, pionowe i naprze-

mienne smugi bieli i czerni: wysokie pnie drzew i długie prześwitły między nimi, czarne szprosy krzyżujące się na jasnym przeszkleniu okna, białawe listwy boazerii ściiennej poprzedzielane ciemnymi szczelinami, siatka połamanych deszczulek stelaża i ramy obrazu czy regularna pajęczyna belek więzby dachowej odznaczająca się na tle nieprzeniknionego mroku strychu – wszystkie te elementy nieodparcie przywodzą na myśl pręty klatki, a ich obecność na większości stron książki przekonująco wzmacnia nieustanny efekt ograniczania przestrzeni imitacjami więziennych krat.

Siła opowieści Kaczmarskiej tkwi nie w fabule o wędrowce przez mroczne góry, zamglone puszcze i ciemne zakamarki odludnego domostwa czy niezwykłych bohaterach napotkanych w niespodziewanym miejscu, ale w zdolności do konsekwentnego stymulowania czytelniczego lęku i ciekawości jednocześnie. Już to wystarcza, by dopatrzeć się w jej utworze znamion klasycznej literatury grozy i elementów wzorcowej opowieści niesamowitej. „Najważniejszym czynnikiem jest atmosfera, ponieważ ostatecznym kryterium autentyczności nie jest to, czy autor zbudował właściwą intrygę fabularną, tylko to, czy zdołał wywrzeć określone wrażenie” – podkreśla autorytatywnie Lovecraft – zaś „jedynym probierzem prawdziwej niesamowitości jest to, czy w czytelniku zostało wzbudzone głębokie uczucie trwogi, [...] czy popadł w subtelny stan bojaźliwego zasluchania, jak gdyby oczekiwał trzepotu czarnych skrzydeł”²⁰. Bez wątpienia Kaczmarska robi wiele, aby to właśnie uczucie w odbiorcy podsycać: intryguje obietnicą wyjaśnienia tajemnicy, straszy nieznanym czającym się w mroku, ale również – *last but not least* – aranżuje krajobrazy świata przedstawionego tak, aby intensyfikowały klaustrofobiczny lęk przed zamknięciem w malejącej przestrzeni, ograniczanej coraz węższymi ścianami, quasi-kratami i napierającą zewsząd ciemnością.

5

Z analizy porównawczej wybranych właściwości światów przedstawionych *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* Maurice’a Sendaka i *Czarnej książki* Rity Kaczmarskiej wyciągnąć należy przynajmniej trzy interesujące wnioski.

Po pierwsze, krajobraz towarzyszący fabularnej akcji nie jest w tych opowieściach jedynie neutralnym tłem pełniącym drugorzędne funkcje estetyczne. Przeciwnie, odgrywa istotną rolę w budowaniu nastrojowości utworu, steruje percepcją czytelnika, a przede wszystkim nie jest elementem statycznym, gotowym, danym od początku wyłącznie jako stabilna oprawa,

²⁰ „Oczywiście im pełniej i spójniej taka atmosfera występuje w utworze, tym większym jest on dziełem sztuki w swej dziedzinie” (tamże, s. 497–498).

banalny sztafaż dla niesamowitych przygód postaci. Świat przedstawiony stopniowo, lecz konsekwentnie ulega powolnym, ale wyraźnym przemianom. W rezultacie jego ewolucja okazuje się rudymentarnym instrumentem oddziaływania na wyobraźnię i odczucia odbiorców. Nawet jeśli dla starszego czytelnika związek między warstwą słowną a grafiką jest mniej istotny lub słabiej dostrzegalny, gdyż dorośli statystycznie częściej „mają trudności z natychmiastową integracją rysunków i [...] elementów tekstowych”, to dzieci – podkreśla Danuta Kucała – „zaznajomione z tą techniką odbioru nie mają takich problemów – umieją szybko powiązać obraz z warstwą językową”²¹. W rezultacie to, co dzieje się z krajobrazem świata przedstawionego w książkach ilustrowanych wpływa na dziecięcych odbiorców w szczególnym stopniu, a jeśli chodzi o ewokowanie grozy, jest zapewne nawet bardziej efektywne niż sztampowe straszenie widokiem i opisem potworów: subtelniejsze, mniej ostentacyjne, obecne na niemal każdej stronie i działające podczas całego procesu lektury, choć rzadko eksponowane jako narracyjne apogeum w przemożny sposób skupiające uwagę.

Po drugie, jeśli przeobrażenie świata przedstawionego polega na jego niespodziewanym rozroście lub nieoczekiwanym pomniejszeniu, emocje niepokoju, napięcia i strachu są wzbudzane poprzez wykorzystanie literackiej symulacji mechanizmów dwóch spośród częściej występujących irracjonalnych lęków: agorafobii i klaustrofobii. Ażeby ten psychologiczny skutek został możliwie najpełniej osiągnięty, proces niepohamowanego powiększania lub – przeciwnie – przytłaczającego ograniczania rozmiarów miejsca, w której toczy się akcja opowieści, dokonywać się powinien bez ogniskowania na nim uwagi odbiorców. Ani autorzy, ani wydawcy nie wspominają więc o nim czytelnikom; potwory i mrok odwracają uwagę od tego, co potencjalnie nie mniej niepokojące. Podczas gdy odbiorców uprzedza się, iż będą mieli do czynienia z „niezwykłą wyprawą chłopca do krainy dzikich stworów” lub „ciemnością, i tym, co może się w niej czaić”²², kwestie radykalnej modyfikacji przestrzeni, w której obie odkrywcze wycieczki się odbywają, nie zostają *explicite* zdemaskowane. Nieco podobnie do audiowizualnych komunikatów przekazywanych drogą sugestii podprogowej (subliminalnej), ewentualne lęki czytelników wzmagają reakcję na niezupełnie uświadomione metamorfozy krajobrazowego tła obu fabuł, a tym samym służą za bodziec do jeszcze skuteczniejszego sterowania uczuciami strachu lub zaniepokojenia podczas lektury. Jak zauważa Liam Heneghan, „stare i nowe opowieści potwierdzają,

²¹ D. Kucała, *Tekst a obraz w percepcji tłumaczenia komiksów*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. X, *Między słowem a obrazem*, red. U. Kropiwiec i in., Kraków 2005, s. 107–108.

²² Cyt. za: Wydawnictwo Dwie Siostry, <www.wydawnictwodwiesiostry.pl/katalog/tam-gdzie-zyja-dzikie-stwory.html>; <www.wydawnictwodwiesiostry.pl/katalog/czarna-ksiazka.html> [dostęp: 10.12.2024].

że dla człowieka zawsze istnieje ja i nie-ja, ognisko domowe i szerszy świat, to, co kojące, i to, co przerażające”²³. W dziełach Sendaka i Kaczmariskiej motyw przejścia od przestrzeni małego domu do gigantycznego świata (lub odwrotnie) wykorzystany jest tym wydajniej, im bardziej sygnały jego obecności pozostają utajone: przestrzega się przed potworami, ale straszy także bezkresem; powtarza, jak zatrważająca jest wszechobecna ciemność, lecz w istocie wykorzystuje również lęk przed zamknięciem w klatce.

Wartości diagnostycznej i terapeutycznej tego rodzaju literatury nie należy nie doceniać. Jak podkreśla Bruno Bettelheim, jeśli opowieść dla dorastającego czytelnika ma rzeczywiście „wzbogacić jego życie, musi pobudzić jego wyobraźnię, pomóc dziecku w rozwijaniu inteligencji i porządkowaniu uczuć, musi mieć związek z jego lękami i dążeniami oraz umożliwić mu pełne rozeznanie własnych trudności”²⁴. Lektura *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* i *Czarnej książki* znaleźć więc może zastosowanie w praktyce biblioterapii ogólnorozwojowej²⁵, ponieważ pozwala zarówno samym dziecięciem odbiorcom „poznać własne potrzeby, motywy działania, konflikty wewnętrzne, lęki, emocje i myśli”²⁶, jak i „wzbogacić wiedzę rodziców na temat psychologicznego funkcjonowania dzieci – prawidłowości rozwoju psychologicznego, doświadczanych potrzeb, lęków”²⁷. Analiza i rozpoznanie, co w istocie niepokoi młodego czytelnika podczas lektury utworów Sendaka i Kaczmariskiej stanowić może wskazówkę diagnostyczną, a wieńczący obie opowieści *happy end* wspomagać pracę nad lękami, także tymi związanymi z przestrzenią. Jak bowiem zauważa Katarzyna Krasoń, literacki motyw „onirycznej wędrówki znakomicie wpisuje się w potrzebę niezwykłości, ale

²³ I dalej: „idea dziczy w opowieściach dla dzieci artykułuje, a jednocześnie wzmacnia, zawrotne aspekty szerszego świata, ale tak samo często te historie oferują pociechę w poruszaniu się po grozie terra incognita, która otacza dziecko” (org. „stories old and new confirm that for the human being, there is always a self and a non-self, a hearth and a wider world, the soothing and the fearsome. The idea of wilderness in children’s stories articulates, and at the same time amplifies, the vertiginous aspects of the wider world, but, as often as not, these stories provide succor in navigating the terrors of the terra incognita that surrounds the child”). L. Heneghan, dz. cyt.

²⁴ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Daneek, Warszawa 1985, s. 41–42.

²⁵ „Jednym z rodzajów biblioterapii jest biblioterapia ogólnorozwojowa (wychowawcza), adresowana do osób zdrowych, ale borykających się z różnymi problemami, np. lękami” (W. Matras-Mastalerz, *Zacztyj się zdrowo! Lecznicza moc lektur dla dzieci, młodzieży i rodziców*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2011, nr 11, s. 23).

²⁶ D. Karkut, *Możliwości terapeutyczne literatury dla dzieci i młodzieży w pracy z uczniem o specjalnych potrzebach edukacyjnych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N” 2021, nr 6, s. 330.

²⁷ A. Bautsz-Sontag, *Literatura w terapii dzieci – warsztaty otwarte*, Katowice 2015, s. 14.

także pozwala na grę z fantazją, ukierunkowaną niewątpliwie na oswojenie czytelnika z sytuacją trudną, nieznaną i budzącą lęk²⁸.

Po trzecie wreszcie, artystyczne manipulowanie światem przedstawionym utworów w sposób wykorzystujący strach przed zmianami rozmiarów otaczającej człowieka przestrzeni czyni z *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* i *Czarnej książki* nietuzinkowe wprowadzenie do klasyki literatury grozy. Skuteczne budowanie atmosfery niepokoju wespół z finalnym nagrodzeniem odwagi młodego czytelnika uśmierzeniem lęku stanowi frapującą i atrakcyjną grę z emocjami zbliżoną do tej, która wabi wielbicieli kanonu „opowieści niesamowitych”. To wstępne zapoznanie i oswojenie z poetyką horroru ma tym większe szanse przerodzić się w dalsze poszukiwania lekturowe, im bardziej jest ekscytujące. Intensywne przeżycie wizyty Maxa w krainie dzikich stworów oraz odwiedzin w czarnej chacie – dodatkowo wzmocnione nieuświadomionymi skojarzeniami agora- lub klaustrofobicznymi – znaleźć może swoją dojrzałą kontynuację w fascynacjach, na przykład, zamieszkaną przez nieludzkie istoty zatrwajającą przestrzenią monumentalnych *Gór szaleństwa* lub oceanicznych *Otchłani* Lovecrafta albo śledzenia w nowelach *Studnia i wahadło* czy *Przedwczesny pogrzeb* Edgara Allana Poea koszmaru uwięzionych w ciemnościach. Jak bowiem dowodzą twórcy opowieści grozy – tych dla dorosłych i tych dla dzieci – poznawanie ludzkich lęków i odkrywanie tajemnic świata wyjątkowo często idą ze sobą w parze. I choć „obszar nieznanego od tysięcy lat się kurczy, większa część przestrzeni kosmicznej i tak stanowi nieskończony rezerwuar tajemnicy, a wszelkie przedmioty i procesy, które niegdyś wydawały się tajemnicze, wciąż jeszcze porasta gruby osad potężnych, dziedzicznie przejętych skojarzeń”²⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
Bautsz-Sontag A., *Literatura w terapii dzieci – warsztaty otwarte*, Katowice 2015.
Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danecki, Warszawa 1985.
Carroll N., *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.
Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002.
Kaczmarek R., *Czarna książka*, Warszawa 2018.

²⁸ K. Krasoń, *Biblioterapia*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 2, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2009, s. 279.

²⁹ H.P. Lovecraft, dz. cyt., s. 495.

- Karkut D., *Możliwości terapeutyczne literatury dla dzieci i młodzieży w pracy z uczniem o specjalnych potrzebach edukacyjnych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N” 2021, nr 6.
- Krasoń K., *Biblioterapia*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 2, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2009.
- Kućała D., *Tekst a obraz w percepcji tłumaczenia komiksów*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. X, *Między słowem a obrazem*, red. U. Kropiwiec i in., Kraków 2005.
- Lovecraft H.P., *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] tegoż, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, przeł. M. Płaza, Poznań 2016.
- Matras-Mastalerz W., *Zaczytaj się zdrowo! Lecznicza moc lektur dla dzieci, młodzieży i rodziców*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria” 2011, nr 11.
- Mattis S., Ollendick T., *Lęk i fobie nastolatków*, przeł. E. Zaremba-Popławska, Gdańsk 2004.
- Olkusz K., *O grozie i postgrozie. Dyskursy – konwencja – estetyka*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018.
- Sendak M., *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, przeł. J. Jędryas, Warszawa 2017.
- Stern R., *Fobie. Przypadki, przyczyny, leczenie*, przeł. T. Chawziuk, Poznań 2001.
- Szargot M., *Fantastyka*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019.
- Telch M.J., Cobb A.R., Lancaster C.L., *Agoraphobia*, [w:] *The Wiley Handbook of Cognitive Behavioral Therapy*, t. 2, red. J. Smits, Oxford 2013.
- Wiederhold B.K., Bouchard S., *Advances in Virtual Reality and Anxiety Disorders*, New York 2014.

NETOGRAFIA

- Heneghan L., *Our Imaginations Need to Dwell Where the Wild Things Are. How Children's Literature Leads Us to the Uncanny*, <www.lithub.com/our-imaginations-needed-to-dwell-where-the-wild-things-are> [dostęp: 10.12.2024].
- Pasikowska-Klica J., „Czarna książka” – recenzja, <www.bajkochlonka.pl/2018/12/02/czarna-ksiazka-recenzja> [dostęp: 10.12.2024].
- Wydawnictwo Dwie Siostry, <www.wydawnictwodwiesiostry.pl> [dostęp: 10.12.2024].

Arkadiusz Luboń – dr hab. Afiliacja: Uniwersytet Rzeszowski. Literaturoznawca, przekładoznawstwo. Dyrektor Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor książek *Przekraczanie obcości. Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali* (2013), *Poza protokołem tłumacza. Refrakcje znaczeniowe w teorii i praktyce przekładu poetów kręgu „Kontynentów”* (2019) oraz serii artykułów o historii i specyfice polskiej recepcji przekładowej poezji, prozy i komiksów autorów anglosaskiego kręgu kulturowego. ORCID: 0000-0002-9539-7973. E-mail: <alubon@ur.edu.pl>.

Arkadiusz Luboń – PhD, dr hab. Affiliation: University of Rzeszów. Literary studies, translation studies. Head of the Institute of Polish Studies and Journalism at the

University of Rzeszów. Author of the books *Przekraczanie obcości. Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali* (2013) and *Poza protokołem tłumacza. Refrakcje znaczeniowe w teorii i praktyce przekładu poetów kręgu „Kontynentów”* (2019), as well as a series of articles on the history of the Polish translational reception of poetry, prose, and comics books by authors from the anglophone writers. ORCID: 0000-0002-9539-7973. E-mail: <alubon@ur.edu.pl>.

„Odnutować to, co znika bezpowrotnie”. Pejzaże w serialach Stanisława Jędryki

ABSTRACT. Karolina Kostyra, „Odnutować to, co znika bezpowrotnie”. Pejzaże w serialach Stanisława Jędryki [“To Record What Disappears Irretrievably.” Landscapes in Stanisław Jędryka’s Television Series]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 73–91. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.4>.

This article analyses the role of landscape in Stanisław Jędryka’s television series, showing how his works document spaces that are gradually disappearing from the urban environment. This phenomenon is particularly evident in the series *0:1 Before the Interval* (1969), which shows images of the Warsaw Wild West, and the series *I Bet on Tolek Banan* (1973), which depicts the landscape of Warsaw’s Praga district and the area of its ‘10th Anniversary Stadium’. By evoking the reflections of filmmakers, critics and viewers, it is possible to uncover a particular cultural phenomenon: the longing for places that no longer exist; this longing is generated or provoked by the film images.

KEYWORDS: Stanisław Jędryka, film landscape, Warsaw landscape, Polish television series

*To jest [...] wartość moich seriali, że pokazują rzeczy, których
już nie ma, które zostały tylko w dokumentach i w tych filmach¹.*

Stanisław Jędryka

*Wiesz, czemu jeszcze czasem oglądam
powtórki „Do przerwy 0:1”? [...] Bo chcę pooglądać starą Warszawę.
Tylko dlatego. Bo tego już nie ma. [...]*

[S]traszna nostalgia mnie nachodzi, jak to oglądam².

Marian Tchórznicki

W recepcji twórczości Stanisława Jędryki regularnie zwracano uwagę na podejmowane przez niego trafne decyzje obsadowe, które utrwaliły w kulturze popularnej filmowych bohaterów: Paragona (Marian Tchórznicki),

¹ S. Jędryka, Użytkownicy Forum Miłośników Pana Samochodzika, *Stanisław Jędryka – wywiad*, <<https://pansamochodzika.net.pl/viewtopic.php?t=3049&postdays=0&postorder=asc&start=0>> [dostęp: 12.03.2025].

² P. Grabowski, *Śladami „Do przerwy 0:1”. Kim był Adam Bahdaj i co po nim zostało?*, <<https://newonce.net/artykul/slady-dz-01-kim-by-l-adam-bahdaj-i-co-po-nim-zostalo>> [dostęp: 12.03.2025].

Poldka (Henryk Gołębiowski), Dudusia (Filip Łobodziński), Kariokę (Agata Siecińska) i Tolka Banana (Jacek Zejdler). O wadze wyboru odpowiedniego aktora wielokrotnie mówił też sam reżyser, wskazując na konieczność zaangażowania dziecięcych i nastoletnich wykonawców odznaczających się bezpretensjonalnością i naturalną ekranową energią³. Nie odmawiając słuszności stwierdzeniu, iż typ bohatera i charakter obsady stanowią niezwykle istotny komponent filmów i seriali Jędryki, warto zwrócić uwagę na aspekt umykający, gdy zbyt wiele uwagi poświęca się śledzeniu pierwszego planu. W niemal wszystkich opowieściach o dzieciach i nastolatkach, jakie stworzył filmowiec, ujawnia się troska o uchwycenie specyfiki pleneru. Plener w tym wypadku nie odgrywa jedynie roli miejsca akcji lub tła: pejzaże warszawskich ruin, dzikich boisk czy nadwiślańskich plaż stają się elementami znaczącymi.

Kierując się spostrzeżeniem Dariusza Skórczewskiego, należy na wstępie zaznaczyć, że badanie twórczości Jędryki może być wartościowe dla współczesności⁴. Seriale tego autora były wyjątkowo popularne wśród widowni dorastającej w czasie ich premier, dziś natomiast funkcjonują one w masowej wyobraźni jako wyimki medialne, wpisujące się we wspomnienie dzieciństwa dekady gierkowskiej. Choć status *Do przerwy 0:1* (1969), *Podróży za jeden uśmiech* (1971–1972), *Stawiam na Tolka Banana* (1973) czy nawet *Szaleństwo Majki Skowron* (1976) jest wysoki wśród widowni, realizacje te jeszcze do niedawna pozostawały praktycznie niezauważane przez akademików. Sam Jędryka zaś uchodził – i nadal uchodzi – za postać lokującą się poza ścisłym kanonem polskich filmowców⁵, dzieląc los wielu reżyserów realizacji dla dzieci i młodzieży, konsekwentnie spychanych na margines historii polskiego kina.

W niniejszym artykule dzieła filmowca – ze szczególnym uwzględnieniem seriali *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana* – potraktowane będą jako pełnoprawne, autorskie realizacje. Badanie obu seriali zostanie dokonane poprzez analizę pejzażowych aspektów inscenizacji, a także uwzględnienie kontekstu produkcyjnego związanego z wyborem lokacji. Szczególnie istotne będzie przywołanie wypowiedzi dotyczących filmowej przestrzeni: odautorskich komentarzy Jędryki, refleksji współtwórców seriali, a także opinii odbiorców, którzy zwracają uwagę na walory krajozawo-historyczne inscenizacji. Nierzadko dają przy tym wyraz tęsknocie za boiskami i ulicami sprzed lat.

³ A. Wróblewska, S. Jędryka, *Lepiej zostać mistrzem świata*, [w:] *Polski film dla dzieci i młodzieży*, red. J. Armata, A. Wróblewska, Warszawa 2014, s. 54.

⁴ D. Skórczewski, *Stawiam na Tolka Banana, czyli o połowiczności dekonstrukcji dyskursu władzy*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2014, nr 2, s. 205.

⁵ P. Jaskulski, *Niewygodna zagadka: twórczość Janusza Nesfetera*, Warszawa 2021, s. 11.

Stanisław Jędryka: pejzażysta i kronikarz

Kategorię pejzażu filmowego w kontekście twórczości głównego nurtu należy doprecyzować. Jako że realizacje Jędryki – przygodowe filmy młodzieżowe – podporządkowane są prymatowi narracji, identyfikacja pejzażu domaga się odpowiedniego sposobu percepcji. Zgodnie ze spostrzeżeniami badacza ekranowego pejzażu, Martina Lefebvre’a, kontakt z filmem zwykle zasadza się na dwóch trybach aktywności: narracyjnym (związanym ze śledzeniem akcji) oraz widowiskowym (nastawionym na kontemplację spektaklu). Spojrzenie widza na moment zawiesza tryb narracyjny na rzecz kontemplowania scenerii i tym samym pozwala wyłonić „ideę filmowego pejzażu w narracyjnym filmie fabularnym”⁶. Pejzaż w kinie popularnym – tak jak w innych mediach – nierozzerwalnie związany jest zatem ze spojrzeniem podmiotu.

W dziełach Jędryki ujmowana w kadrze przestrzeń nie zostaje wyizolowana; niemal zawsze jest sprzęgnięta z aktywnością jej „rdzennych” mieszkańców – niedoroslých bohaterów, korzystających z danych im warunków. Zgadzać się co prawda z Barbarą Kitą, która pisze, że pejzaż filmowy doskonale obywat się bez postaci⁷, warto w kontekście inscenizacji dzieł Jędryki zwrócić uwagę, iż dziecięcy bohater jest immanentnym elementem wykreowanej przez autora wizji. Nie zawsze jednak znajduje się na pierwszym planie. Faworyzowaną przez autora kompozycją, powtarzaną czasem kilkakrotnie w obrębie jednej realizacji, jest ukazywanie odchodzących lub odbiegających w dal dziecięcych bohaterów i pozostawianie widza z widokiem pejzażu (nadwiślańskiej plaży, polnej drogi, jezdnii), na którym niknie sylwetka postaci.

Podkreślenia domaga się przy tym fakt, że Jędryka należał do reżyserów, mających bezpośredni wpływ na ustawienia kamery. Podczas pracy z operatorami, nawet artystycznie ukierunkowanym Wiesławem Zdortem czy Stanisławem Lothem, każdorazowo zajmował się koncepcją opracowania ujęć, udoskonalaną ewentualnie później na planie wraz z reżyserem obrazu⁸. Rolą operatora była przede wszystkim kontrola światła; kompozycja kadrów wynikała natomiast z inicjatywy reżysera⁹.

Wyspa złoczyńców, wczesne dzieło reżysera, będące ekranizacją książki Zbigniewa Nienackiego o przygodach Pana Samochodzika, ujawnia insceni-

⁶ M. Lefebvre, *Between Setting and Landscape in the Cinema*, [w:], *Landscape in Film*, red. Martin, Lefebvre, New York–London 2006, s. 29.

⁷ B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 9.

⁸ S. Jędryka, *Miłości mojego życia*, Warszawa 2012, s. 117–118.

⁹ S. Jędryka, *Użytkownicy Forum...*, dz. cyt.

zacje zdominowaną przez pocztówkowe niemal ujęcia Kazimierza Dolnego i okolic. Sam twórca określił ten film jako propozycję dla widzów szukających w kinie „pięknych bohaterów i pięknych pejzaży”¹⁰. Podobne rozwiązania zastosowano w *Podróży za jeden uśmiech* – opowieści o dzieciach, które „jadą przez historię i krajobraz Polski”¹¹. W czerni i bieli zaprezentowany jest zabytkowy Kraków, historyczne Chełmno, rynek w Kazimierzu Dolnym, gdańskie Stare Miasto, Molo w Sopocie¹² oraz mniejsze miejscowości. Przystanki na drodze bohaterów dzisiaj stanowią atrakcję dla miłośników turystyki filmowej, o czym świadczą zarówno profesjonalne przewodniki¹³, jak i fanowskie materiały¹⁴.

To jednak nie konwencjonalnie atrakcyjne i powszechnie kojarzone miejsca wybierane są jako plenery większości filmów młodzieżowych reżysera. Jędryka niejednokrotnie dał się poznać jako autor skupiony na zagadnieniu lokalności i perspektywie nieuprzywilejowanych ekonomicznie niedorosłych bohaterów. Nieprzypadkowo rodowity Sosnowiczanie i lokalny patriota osadził akcję trzech swoich filmów¹⁵ na Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim – w środowisku dzieci z robotniczych rodzin. *Zielone lata* (1979), na podstawie prozy Jerzego Przeździeckiego, rozgrywa się w Sosnowcu w 1939 roku i kręcone były w historycznych partiach miasta. Losom dziecięcych bohaterów towarzyszą charakterystyczne dla rejonu pejzaże przemysłowych kominów i hałd. Rejestrowane w kolorze zdjęcia Jacka Korcelliego ukazują hałdę huty „Katarzyna” jako punkt leżący blisko nieba, wynoszący dzieci dosłownie i metaforycznie ponad wojenne życie miasta.

Zielone lata, jeden z najbardziej osobistych dla Jędryki filmów, został ożywiony emocjami i wizualnymi wspomnieniami z jego własnego dzieciństwa w Sosnowcu¹⁶. Odbijają się w nim zresztą nie tylko partykularne doświadczenia twórcy. Lokalna prasa zaraz po premierze odnotowała, iż wiernie oddane pejzaże okolicy czynią tę opowieść atrakcyjną nie jedynie dla docelowej dziecięcej widowni, ale też dla dorosłych, wychowanych w Sosnowcu¹⁷. Współcześnie Jan F. Lewandowski zwraca uwagę na historyczny

¹⁰ Cytat z filmu *Całe życie w kinie* (2018, reż. Z. Kowalewski).

¹¹ M. Baster, S. Jędryka, *Poldek, Duduś i inni*, „Śląsk” 2003, nr 10, s. 43.

¹² Pejzaże nadbałtyckie powrócą w *Jesienią o szczęściu* (1985) i *Czy ktoś mnie kocha w tym domu?* (1992) – telewizyjnych filmach Jędryki opowiadających o rozbitych rodzinach.

¹³ M. Szymański, *Polska na filmowo: gdzie kręcono znane filmy i seriale*, Poznań 2010, s. 138, 193, 198, 265, 277.

¹⁴ *Podróże* 24 klatki na sekundę, „*Podróż za jeden uśmiech*” gdzie kręcono serial?, <<https://www.youtube.com/watch?v=GoN-1-0xLJE>> [dostęp: 11.03.2025].

¹⁵ Poza filmami kinowymi sceneria śląsko-zagłębiowska stanowi też integralną część serialu telewizyjnego *Banda Rudego Pajaka* (1988–1989), w którym pojawiają się m.in. świętochłowickie hałdy i familoki.

¹⁶ J.F. Lewandowski, *Zielone lata Stanisława Jędryki*, „Śląsk” 2009, nr 11, s. 45.

¹⁷ *kem*, *Zielone lata*, „Wiadomości Zagłębia” 1980, nr 21, s. 2.

walor realizacji: od premiery *Zielonych lat* samo miasto zdążyło się już zmienić, a film stanowi zapis widoków Sosnowca z końca lat siedemdziesiątych¹⁸.

Ten sam przypadek dotyczy górnośląskich realizacji Jędryki. *Do góry nogami* (1983), film z kolorowymi zdjęciami Mieczysława Jahody, prezentuje losy grupki chłopców z Hajduków (dzisiejszy Chorzów Batory) u progu II wojny światowej. Pomimo dramatycznego zakończenia, w którym na tle krajobrazu widać zamordowanych bohaterów, film odznacza się nostalgiczną tonacją, kreowaną między innymi przez scenerię. W relacjach z planu, publikowanych na łamach lokalnej prasy, zwrócono uwagę na górnośląskie skojarzenia wizualne, jakie mają zapewnić „[c]iasne podwórka starych zabudowań, ciemne izby familoków, wąskie brukowane ulice i hałdy”¹⁹. Już po premierze Bohdan Knichowiecki pisał, że zdjęcia przekonująco oddały „niepowtarzalny śląski krajobraz przemysłowy i koloryt robotniczych ubogich dzielnic”²⁰. Z dzisiejszej perspektywy, jak zaznacza wspomniany już Lewandowski, „dzieło Jędryki pozostaje nostalgicznym zapisem dawnego Górnego Śląska, którego już nie ma”²¹.

Nie sposób w tym kontekście pominąć *Końca wakacji* (1974), filmu inicjacyjnego rozgrywającego się w otoczeniu górnośląskich hałd. Zdjęcia Jacka Korcelliego ujmują scenerię czarnych gór i dymiących kominów w sposób zmysłowy, skorelowany z urodą nastolatków przeżywających pierwsze zauroczenie²². Na barwnym filmie popielate stawy, błękitne letnie niebo i dzika roślinność przenikają się z wyrazistymi, ciemnymi hałdami i industrialnymi zabudowaniami. Filmowe lokacje usytuowane pomiędzy Szopienicami a Sosnowcem były scenerią dojrzewania samego Jędryki²³. Powieść Janusza Domagalika, na której oparty jest scenariusz, zainteresowała zresztą reżysera ze względu na wiernie oddany obraz Śląska: „Pochodzę z Sosnowca i doskonale pamiętam swoje wakacje-niewakacje, spędzone wśród żarzących się hałd i zadymionych pól. Oryginalny i niepowtarzalny śląski pejzaż ma w sobie wiele liryzmu”²⁴.

Analizując ekranowe przedstawienia śląskich hałd, Paweł Tomczok stwierdza, że *Koniec wakacji* i *Zielone lata* są realizacjami istotnymi dla

¹⁸ J.F. Lewandowski, dz. cyt., s. 45.

¹⁹ BiJ, *Na planie filmu „Do góry nogami”*, „Goniec Górnośląski” 1982, nr 25, s. 4.

²⁰ B. Knichowiecki, *O dzieciach z hajduckich familoków*, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 221, s. 3.

²¹ J.F. Lewandowski, dz. cyt., s. 45.

²² I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 198.

²³ Tamże.

²⁴ ed, *Wakacje*, „Film” 1974, nr 31, s. 14. O wizualnych zaletach malowniczego górnośląskiego pejzażu reżyser mówił niejednokrotnie. Zdarzyło mu się też zaliczyć na problemy z kompletowaniem ekipy filmowej, niechętną pracę w trudnych śląskich warunkach. B. Zagroba, S. Jędryka, *Futbolowe szaleństwo. Rozmowa ze Stanisławem Jędryką*, „Film” 1982, nr 21, s. 2.

pamięci środowiskowej, ze względu za zachowanie obrazów często nieistniejących już terenów wysypisk górniczych²⁵. Filmy tworzone niedługo przed przekształceniem, likwidacją i rekultywacją hałd składają się na „wyjątkowe archiwum historii środowiskowej”²⁶. Ponownie zatem należy zaznaczyć, że wysiłki twórcy, pragnącego nie tylko zaakcentować prosto rozumianą historię i portret psychologiczny postaci, ale również pejzaż, dzisiaj przekładają się na możliwość odtworzenia obrazu nieistniejących już przestrzeni.

O szczególnym zainteresowaniu Jędryki kwestią pejzażu świadczy adaptacja powieści młodzieżowej Aleksandra Minkowskiego *Szaleństwo Majki Skowron*. O ile literacki oryginał skupiony jest na bohaterach, wyabstrahowanych poniekąd ze scenerii, o tyle w serialu rola mazurskich plenerów, a zwłaszcza widoków jezior, jest niebagatelna. Otoczenie pełniło na tyle istotną funkcję, że twórcy planowali pierwotnie zatytułować serial *Mazury*²⁷. Na barwnych zdjęciach Wiesława Zdorta konsekwentnie ujawniają się liczne motywy akwaticzne, obrazy szuwarów i drewnianych pomostów. W tym otoczeniu tytułowa bohaterka – młoda uciekinierka – szuka dla siebie azylu. Jak pisze Mariola Marczak w artykule o filmowych reprezentacjach Warmii i Mazur, przestrzeń w *Szaleństwie Majki Skowron* ma wymiar eskapistyczny: „Mazury są [...] miejscem ucieczki od opresji władzy rodzicielskiej, miejscem, gdzie szuka się wolności, gdzie »dzika« przyroda pozwala się schronić...”²⁸. Należy zaznaczyć, że w czasie tworzenia serialu pejzaże Krainy Wielkich Jezior nie były jeszcze dotknięte degradacjami, jakich dokonali w ich tkance deweloperzy kilka dekad później. W latach siedemdziesiątych decyzja o kręceniu zdjęć w okolicach Mikołajek i Olsztyna, zgodnie z wyjaśnieniem Jędryki, dyktowana była potrzebą znalezienia lokacji „czystych, nie skażonych przemysłem”²⁹.

Z analizy powyższych przykładów wynika, że w realizacjach Jędryki zapis pejzażu, a szczególnie pejzażu miejsc, które ulegają przemianom w wyniku procesów historyczno-gospodarczych, ma niebagatelne znaczenie. Intencjonalność zastosowanej strategii potwierdzają wypowiedzi odautor-skie. Reżyser już w 1975 roku zaznaczał, że pragnie „odnotować to, co znika bezpowrotnie”, zachować fragmenty przestrzeni odchodzących w niepamięć

²⁵ P. Tomczok, *Barwy zniszczonej ziemi. Wizualizacje hałd Górnośląskiego Zagłębia Węglowego w filmach okresu PRL-u jako kognitywne archiwum pamięci środowiskowej*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/barwy-zniszczonej-ziemi>> [dostęp: 12.03.2025].

²⁶ Tamże.

²⁷ B. Zagroba, *Mazury*, „Film” 1975, nr 33, s. 6.

²⁸ M. Marczak, *Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2012, nr 8, s. 87–115.

²⁹ *Szaleństwo Majki Skowron*, <<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=124268>> [dostęp: 12.03.2025].

(czasem wręcz wyburzanych w trakcie kręcenia zdjęć do filmu)³⁰. Niemal trzy dekady później zwrócił uwagę, że autentyzm pleneru dziś został uznany za atut jego twórczości: „to, z czego czyniono mi zarzuty, jest w tej chwili powodem do dumy. Bo poza wszystkim niezaprzeczalną wartością tych filmów jest ich walor dokumentalny. W *Do przerwy 0:1* pokazałem całe rejony Warszawy, których dziś nie ma. W *Stawiam na Tolka Banana* pokazałem Pragę taką, po jakiej śladu nie zostało. Nie trzeba sięgać do kronik, żeby zobaczyć, jak kiedyś ta Warszawa wyglądała”³¹. Wspomniane seriale, ze względu na walory „kronikarskie” mają dla reżysera „wartość szczególnie nieocenioną”³². Obydwa dzieła wiele łączy.

Do przerwy 0:1 i *Stawiam na Tolka Banana* wchodzi w skład telewizyjnych adaptacji książek Adama Bahdaja, realizowanych w twórczym duecie z samym pisarzem, opracowującym scenariusze. Poza serialem o dzikich futbolowych drużynach i opowieścią o „trudnej młodzieży” cykl obejmuje również *Podróż za jeden uśmiech* i *Wakacje z duchami* (1970), a dodatkowo przygotowany został kinowy film *Paragon gola* (1969) na podstawie materiałów z serialu *Do przerwy 0:1* oraz kinowy film *Podróż za jeden uśmiech* (1972) na podstawie materiałów z serialu o tym samym tytule. Bohaterami wszystkich opowieści są dzieci w wieku przedadolescencyjnym i nastolatki – postaci samodzielne i sprytnie; opuszczone przez dorosłych lub z własnej woli wyswobodzające się spod opieki rodziców. Wątek podróży, włóczęgi albo ucieczki w organiczny sposób towarzyszą zdjęciu plenerowe.

Seriale, zwane potocznie „jędrykami”³³, powstały na zlecenie Telewizji Polskiej i koordynowane były przez redakcję *Telewizji Dziewcząt i Chłopców* (1965–1993). Stworzone na przełomie czterech lat czarno-białe realizacje, liczące siedem półgodzinnych odcinków odznaczały się stosunkowo zbliżonymi konwencjami gatunkowymi. Można wpisać je w ramy dziecięcego filmu przygodowego (*Wakacje z duchami*), familijnego filmu przygodowego (*Podróż za jeden uśmiech*), młodzieżowego filmu z wątkami kryminalnymi (*Stawiam na Tolka Banana*) i dziecięco-młodzieżowego filmu sportowego (*Do przerwy 0:1*). Każdy spośród czterech seriali charakteryzuje się jednak własną tonacją i dramaturgiczną wagą prezentowanych konfliktów: przystępna i optymistyczna *Podróż za jeden uśmiech* i pełne wartkiej akcji *Wakacje*

³⁰ B. Zagroba, *Mazury...*, s. 7.

³¹ M. Baster, S. Jędryka, dz. cyt., s. 43.

³² B. Kęczkowska, *Stanisław Jędryka*, „Gazeta Stołeczna” 26.07.2003, <<https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/2151961/STANISLAW-JEDRYKA>> [dostęp: 13.03.2025].

³³ M. Gruba, *Pomiędzy jakością a oglądalnością. Przekrojowe spojrzenie na nurt przygodowy polskiego kina młodego widza*, „Pleograf” 2022, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/pomiedzy-jakoscia-a-ogladalnoscia-przekrojowe-spojrzenie-na-nurt-przygodowy-polskiego-kina-mlodego-widza/#_ftn6> [dostęp: 12.03.2025].

z *duchami* reprezentują nieco inny krąg wrażeń niż poruszające kwestie społeczne seriale *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana*.

Co jednak szczególnie ważne w kontekście niniejszych rozważań, *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana* łączy zbliżony sposób prezentowania scenerii Warszawy³⁴. Należy zaznaczyć, że topografia miasta była zakotwiczona w powieściowych oryginałach, które – jak mówi Marek Bahdaj, scenarzysta i popularyzator twórczości swego ojca, opisywały „fikcyjne historie [rozgrywające się – K.K.] w prawdziwych miejscach”³⁵. Warszawa, służąca za miejsce akcji obu seriali, funkcjonuje jako miasto, w którym młodzież porusza się swobodnie, odnajdując własne przestrzenie pośród zaniedbanych miejsc stolicy. W oku kamery znajdują się ruiny i opuszczone zabudowania. Zdaniem Eweliny Rąbkowskiej sceneria *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana* oddaje kondycję bohaterów – „trudnej młodzieży”, dzieci pozbawionych opieki, postaci dotkniętych biedą: „[z]niszczona przestrzeń odzwierciedla zniszczenia poczynione w tkance społecznej”³⁶. Jednocześnie w obydwu realizacjach zarówno bohaterowie, jak i otaczająca ich przestrzeń nie są ujmowani w konwencji ponurego realizmu społecznego. Warto przyrzeć się bliżej wizerunkom Warszawy z *Do przerwy 0:1* i *Stawiam na Tolka Banana*.

Do przerwy 0:1: ruiny miasta i dzikie boisko

Powieść Adama Bahdaja o turnieju dzikich drużyn piłki nożnej zachęcała do swoistej lektury topograficznej. Śledząc przygody Paragona, Perelki i Mandzaro, można było poznać konkretne odcinki Warszawy z perspektywy nastoletniego chłopca. Doman Nowakowski, scenarzysta filmowy i miłośnik prozy Bahdaja, wspomina, że studiował powieść wraz z planem miasta: „uczyłem się topografii warszawskiej, chodząc śladami Paragona po kartkach książki. [...] Jak tylko przyjechałem do Warszawy w 1982 roku, zacząłem

³⁴ Obrazy niereprezentacyjnych części Warszawy powracają w twórczości reżysera. Już *Zbieg* (1960), film dyplomowy oparty na opowiadaniu Marka Hłaski, zdradza zainteresowanie scenerią stolicy. Miejsce akcji – prowincjonalna wówczas dzielnica Marymont – ukazywane jest w stylu włoskiego neorealizmu. Jak zaznacza Jędryka w filmie *Cafe życie w kinie* (2018, reż. Z. Kowalewski): „Wydawało się, że Marymont sprzed lat, po którym dzisiaj już nie ma śladu, to przedmieście z *Cudu w Mediolanie*”.

³⁵ M. Bahdaj, E. Rąbkowska, *Adam Bahdaj – sympatyczny urwis*, „Guliwer. Kwartalnik o książce dla dziecka” 2015, nr 1, s. 61.

³⁶ E. Rąbkowska, *Wychowanie przez oglądanie – filmy i seriale na podstawie powieści Adama Bahdaja*, „Pleograf” 2022, nr 4, <<https://pleograf.pl/index.php/wychowanie-przez-ogladanie-filmy-i-seriale-na-podstawie-powieści-adama-bahdaja/#post-5724-footnote-6>> [dostęp: 13.03.2025].

zwiedzać te tereny”³⁷. Powieść wydana w 1957 roku rozgrywa się w rejonie ulicy Górczewskiej. Trójka chłopców mieszka w wydrążonej przez wojenną bombę kamienicy „Gołębnik” z przegniłymi schodami i zniszczoną klatką schodową. „Księżycowy” krajobraz stanowi otoczenie, w którym pomimo tragicznej historii i niedostatku ekonomicznego chłopcy żyją pełnią życia. „Ta książka wspaniale pokazuje miłość do miasta. To, że Warszawiacy wracają do ruin i urządzają sobie życie na rozpieprzonym placu”, stwierdza warszawistka Małgorzata Karolina Piekarska³⁸.

Jędryka był zafascynowany warszawskimi ruinami od chwili, kiedy ujrzał je zza szyby autobusu w 1947 roku. Pełna cegieł i gruzu stolica wydała się nastoletniemu chłopcu innym światem: „Patrzyłem na mijany za oknem pejzaż. [...] Wjechaliśmy w długą ulicę prowadzącą wprost do ruin Warszawy. Na początku było ich niewiele, ale w miarę zbliżania się do centrum miasta rosły w oczach. To już była nie ulica, a korytarz utworzony ze sterty ruin. W tym, zdawało się, wymarłym i zburzonym mieście tętniło życie. Ludzie gdzieś się spieszyli, jeździły tramwaje. O dziwo, zamiast przygnębienia, była we mnie ciekawość tego niezwykłego miasta. Ciągłe mnie czymś zaskakiwało”³⁹. Wspomnienie reżysera i obserwacja Piekarskiej spotykają się: oboje dostrzegają krzepiący wymiar organizowania sobie aktywności w powojennej stolicy.

Opisana w książce Bahdaja sceneria miała stać się integralną częścią planowanego przez Jędrykę debiutu – kinowej adaptacji *Do przerwy 0:1*, zrealizowanej we współpracy z Bahdajem w roli scenarzysty. Jak przez lata (być może niesłusznie⁴⁰) podejrzewał reżyser, osadzenie akcji na tle „starej, ciemnej Warszawy”⁴¹ sprawiło, że projekt filmu w 1961 roku został odrzucony przez komisję kolaudacyjną. Kiedy jednak w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zrodziło się zapotrzebowanie na serial młodzieżowy na podstawie prozy Bahdaja, zwrócono się do Jędryki⁴². Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zabudowania na ulicy Górczewskiej były już częściowo odnowione. Wobec tego w propozycji serialowej adaptacji reżyser i scenarzysta zdecydowali się na przeniesienie akcji w rejon tzw. „Dzikiego Zachodu”⁴³ – terenu między Wolą a Śródmieściem, usłanego

³⁷ Cytat z dwuodcinkowego reportażu telewizyjnego *Warszawa w książkach Adama Bahdaja*: Odcinek 1, *Śladami Paragona i Perelki* (2004, reż. M.K. Piekarska).

³⁸ P. Grabowski, dz. cyt.

³⁹ S. Jędryka, *Miłości mojego życia...*, s. 38.

⁴⁰ Maruta, *Stanisław Jędryka i „Do przerwy 0:1”*, <<https://znienacka.com.pl/2019/08/08/stanislaw-jedryka-i-do-przerwy-01>> [dostęp: 13.03.2025].

⁴¹ J. Szerba, *Skąd się bierze dzieci?*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 127, s. 26.

⁴² S. Jędryka, *Użytkownicy Forum...*, dz. cyt.

⁴³ I. Piotrowski, *Bolek i Lolek na „Dzikim Zachodzie”*. *Była warszawska dzielnica zachodnia w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu małej stabilizacji*, „Dzieciństwo.

ruinami i gruzowiskami, gdzie rozrastały się nieuporządkowane zabudowania i zakłady usługowe.

Tabuizowany, zawstydzający dla władz „Dziki Zachód” w dziecięcej optyce mógł być atrakcyjny, tworząc scenerię wyjętą z opowieści przygodowych czy *nomen omen* westernowych⁴⁴. W adaptacji serialowej ton nadawany jest już w czołówce wybrzmiewającej bigbitowym utworem *Przygoda* zespołu Wiślanie 69. W planie ogólnym widać stare zabudowania i nowopowstające kilkunastopiętrowiec. Z głębi kadru wydostaje się grupa chłopców, idąc dziarsko przez kolejne punkty trasy – przemierzają przejście kolejowe za stacją Warszawa Ochota, maszerują przez jezdnię, po której pędzą samochody i tramwaje, a następnie przedzierają się przez tabuny dorosłych idących po chodniku. Raz po raz bohaterów zasłaniają pojazdy i piesi, co nadaje pejzażom witalistycznego, nowofalowego charakteru; charakterystycznego dla sposobu przedstawiania miejskich przestrzeni w latach sześćdziesiątych.

Jędryka wraz z reżyserem obrazu Stanisławem Lothem wielokrotnie powracają do przestrzeni ujmowanych z punktu widzenia przemieszczającego się środka transportu. Oko kamery patrzy na Warszawę z perspektywy tramwaju, wagonika kolejki górskiej, kajaka, motocykla i samochodu osobowego. Przede wszystkim jednak dominuje ruch wewnątrzkadrowy, generowany przez chłopców, poruszających się biegiem lub marszem. Początek odcinka *Ratuj Paragon* ukazuje Perelkę pędzącego przez dzielnicę bez baczenia na przechodniów i samochody. W pewnym momencie znajduje się na szczycie zgłiszczy budynku: pokonuje góry usypane z powojennych zniszczeń zwinnie i beztrako. W finale odcinka znów śledzimy poruszające się sylwetki niedorosłych postaci – w planie ogólnym widać czwórkę chłopców na ulicy. Dzieci wbiegają radośnie na jezdnię, podając sobie piłkę, a moment ten zostaje uwieczniony w końcowej stop-klatce.

Bohaterowie nie tylko sprawnie przemieszczają się po mieście, ale też potrafią przekształcać swoje środowisko. O dziecięcym potencjale do modyfikowania otoczenia najlepiej świadczy dzikie boisko piłkarskie na placu otoczonym gruzami. Inscenizacja ujawnia surrealny obraz – na pierwszym planie widoczni są zawadiaccy młodzi piłkarze, zajmujący się grą albo koleżeńskimi sporami, na drugim maluje się sceneria istic apokaliptyczna: widać sterty cegieł, domy bez dachów, czarne okna kamienic. Jędryka nie jest jednak zainteresowany wzniosłym potencjałem ruin – jego wizja, zgodna z optymistycznym wydźwiękiem literackiego oryginału, uprzywilejowuje organizowanie sobie życia na ruinach. Przekaz nie ogranicza się do warstwy fabularnej – w dużej mierze wyłania się również z pejzaży – obrazom

Literatura i Kultura” 2021, nr 3, s. 105.

⁴⁴ Tamże, s. 103.

zniszczonej Warszawy regularnie towarzyszy witalistyczny dziecięcy bohater i ruch wewnątrzkadrowy.

Po latach ukazane w serialu boisko może zyskiwać jeszcze inny wymiar, związany z pamięcią dawnych użytkowników takich przestrzeni. Marian Tchórznicki, wcielający się w protagonistę *Do przerwy 0:1* wspomina, że powieść Bahdaja i obrazy z serialu *Jędryki* utrwaliły jego warszawskie dzieciństwo, w którego skład wchodziło zamieszkiwanie kamienicy na Woli, wychowywanie się pośród ruin i turnieje drużyn podwórkowych⁴⁵. W jednym z reportaży telewizyjnych dawny aktor oprowadza dziennikarza, Pawła Grabowskiego, po miejscach swojego dorastania⁴⁶. Gdy dociera do punktu na Mariensztacie, gdzie w okresie PRL-u mieściło się tartanowe boisko (tzw. Czerwone Boisko), w kadrze widzimy parking samochodowy znajdujący się za ogrodzeniem kratowym. Zrzeszające niegdyś całe dzielnice miejsce nie istnieje od lat dziewięćdziesiątych, co Tchórznicki, zerkając w stronę płatnego parkingu, komentuje: „Zobaczcie, co stało z boiska. Biznes, biznes...”. Podobny nostalgiczny ton i cierpkie obserwacje na temat transformacji Warszawy powracają w reportażu Grabowskiego o bahdajowskiej topografii stolicy: „Warszawy Adama Bahdaja już nie ma. Na Woli, gdzie Paragon z Perelką kopali piłkę, deweloperzy urządzili wyścig, kto zbuduje wyższy wieżowiec”⁴⁷. Powieść oraz telewizyjna adaptacja zachowały obraz dawnego miasta, w którym dziecięce przestrzenie gier nie były jeszcze skolonizowane przez inwestorów.

Co ciekawe, nawet aktorzy z późniejszych seriali *Jędryki*, niezwiązanych bezpośrednio z futbolem, dzielą wspomnienia z odtwórcą roli Paragona. Filip Łobodziński, we wstępie do albumu *Dzieci w PRL-u*, rozpoczyna refleksję od przywołania swoich ulubionych dzikich boisk znajdujących się na nieistniejącym już teraz Polu Mokotowskim. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Łobodziński i okoliczni chłopcy ustawiali na samodzielnie wyszukanych obszarach bramki z tornistrów albo butelek po oranżadzie⁴⁸. „Kiedy dziś zaglądam na Pole Mokotowskie, z trudem odnajduję pejzaż dzieciństwa”, pisze autor⁴⁹. Odznaczając się od prostej nostalgii za PRL-em, podkreśla, że porośnięte chwastami boisko pozwalało na rozwijanie wyobraźni. Przeciwnieństwem tego jest „korporacyjno-komercyjna przestrzeń stadnego wypoczynku”, czyli Park Pole Mokotowskie, znajdujący się na miejscu daw-

⁴⁵ J. Andrzejczak, *Twarde życie Paragona*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 24, s. 12–13.

⁴⁶ CANAL+ SPORT, *Historia Mariana Tchórznickiego, czyli Paragon gola. Ekstraklasa po godzinach*, <<https://www.youtube.com/watch?v=i-L0S1QqhwM>> [dostęp: 12.03.2025].

⁴⁷ P. Grabowski, dz. cyt.

⁴⁸ F. Łobodziński, *Mogą zazdrościć nam wyobraźni*, [w:] W.M. Zieliński, *Dzieci w PRL-u*, Olszanica 2017, s. 7.

⁴⁹ Tamże, s. 9.

ných chłopięcych zabaw⁵⁰. Henryk Gołębiowski, ekranowy partner Łobodzińskiego, również ubolewa nad unicestwieniem boisk czy – szerzej – całej dziecięcej kultury podwórkowej. W filmie dokumentalnym poświęconym programowi *Ekran z bratkiem* (1967–1977), w którym po raz pierwszy emitowano *Stawiam na Tolka Banana* czy *Podróż za jeden uśmiech*, zauważa: „Przedtem wychowywało podwórko. Człowiek wracał ze szkoły, odrzucał tornister, wychodził na podwórko. Niedaleko było boisko – i to niejedno. Teraz wszystkie boiska burzą i stawiają od razu domy”⁵¹. Świat dziecięcy, na który składały się boiska i podwórka, wykorzystywane kreatywnie przez najmłodszych, ponownie zestawiany jest z prymatem „biznesu”.

Pod koniec lat sześćdziesiątych pnące się w górę nowe bloki, jakie częstokroć można dostrzec w inscenizacji *Do przerwy 0:1*, miały kojarzyć się z postępem. Jędryka, zachowując być może w pamięci słowa na temat nadmiaru pejzaży ponurego miasta, jakie padły podczas kolaudacji, dbał o właściwe „proporcje starej i nowej Warszawy”⁵². Niektórzy z odbiorców dostrzegli tę intencję, co pokazują recenzje filmu *Paragon gola*. Jeden z młodych widzów zaznaczał, że „walorem filmu jest obraz Warszawy, tej nowej i starej, którą kamera utrwała z niekłamany sentymentem”⁵³. Nawet Jan Alfred Szczepański, profesjonalny krytyk, w swojej kąśliwej recenzji przyznał, że „Jędryka pilnował, by obok resztek starych ruder, pokazać nowe dzielnice Warszawy; to mu się chwali”⁵⁴.

Po latach reżyser wyznaje, że jego intencja widoczna jest chociażby w istotnym dla serialu ostatnim ujęciu prezentującym pejzaż, stworzony z kontrastujących z sobą nowych bloków i przedwojennych zabudowań⁵⁵. Warto zaznaczyć, że finałowa scena nie jest obecna w książce, która kończy się w radosnym momencie, gdy klub „Syrenka” wygrywa decydujący mecz. Ostatnie minuty serialu (a także kinowego filmu) wybrzmiewają natomiast melancholijną nutą. Protagonista i jego podwórkowi koledzy po zakończeniu turnieju rozpoczynają rok szkolny. Przed pierwszym dzwonkiem drugopłanowy bohater, marzyciel i włóczęga Rudy Milek, zachęca jeszcze Paragona do „pryśnięcia”. Kiedy spotyka się z odmową, odchodzi samotnie w głąb pejzażu „starej i nowej Warszawy”. W planie ogólnym, przy akompaniamencie

⁵⁰ Tamże, s. 10.

⁵¹ Cytat z filmu *Ekran z bratkiem* (2009, reż. S.W. Malinowski).

⁵² Jedyńka. Polskie Radio, *Stanisław Jędryka w rocznicę premiery serialu „Do przerwy 0:1”*, <<https://jedyńka.polskieradio.pl/artukul/929772,Stanis%C5%82aw-J%C4%99dryka-sce-nariusz-Do-przerwy-01-budzi%C5%82-wiele-zastrze%C5%BCe%C5%84>> [dostęp: 13.03.2025].

⁵³ Widz, *Paragon gola!*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 68 za: *Historia filmu polskiego*, t. VI, red. M. Czerwiński i in., Warszawa 1994, s. 403.

⁵⁴ J.A. Szczepański, *Kopanie piłki*, „Trybuna Ludu” 1970, nr 83 za: *Historia filmu polskiego*, t. VI, s. 404.

⁵⁵ Jedyńka. Polskie Radio, *Stanisław Jędryka...*

tęskiej muzyki, widać malejącą postać bohatera, któremu drogę przecina kopiający piłkę chłopiec. Nawet jeśli członkowie dzikiej drużyny oddali się obowiązkowi czy może nawet zaczęli dorastać, to obraz dzieci na tle podwórka zapewnia o swoistej wymiennieści pokoleniowej⁵⁶.

***Stawiam na Tolka Banana:* dawny stadion i wyburzona „melina”**

O ile chłopcy z serialu z 1969 roku tworzyli boiska w miejscach, które nie były do tego celu przystosowane, o tyle młodzież ze *Stawiam na Tolka Banana* wykorzystywała przestrzeń oficjalnego przybytku sportowego niezgodnie z jej zamierzonym celem: trybuny Stadionu Dziesięciolecia stały się punktem spotkań gangu. Sentyment, jakim Jędryka darzył ten obiekt, ujawnił się już w jego szkolnej etiudzie *Stadion* (1958) – kolorowej, eksperymentalnej realizacji opowiadającej o dziewczynie snującej na stadionowej ławeczce marzenie o miłości romantycznej⁵⁷. Powrót do tej lokacji w *Stawiam na Tolka Banana* również zaowocował niezwykle stylistycznie pomysłem. W serii ujęć w planie totalnym prezentowane są sektory, tworzące w głównej części kadru geometryczną kompozycję. W koronie Stadionu rysuje się natomiast sylwetka Tolka Banana / Szymka Krusza. Przestrzeń wraz z instrumentalną wersją *Ballady o Tolku Bananie* i charakterystycznym dla scen westernowych pojedynków montażem imituje rozwiązania z filmów Sergia Leone. Sektory Stadionu Dziesięciolecia ukazywane w kolejnych fragmentach to z wysokiego, to z niskiego kąta, w obiektywie Jacka Korcelliego, reżysera obrazu, składają się na pejzaże zarazem realistyczne, jak i poetyckie⁵⁸.

Nim jednak rozpoczęto zdjęcia lokacja przysporzyła twórcom drobnych problemów. Jędryka i Bahdaj stworzyli *Stawiam na Tolka Banana* niejako na fali sukcesu poprzednich trzech realizacji. Mimo że dysponowali już rozpoznawalną formułą i zleceniem telewizji na kolejną opowieść, spotkali się z oporem w trakcie kolaudacji. Scenariusz Bahdaja, będący adaptacją jego powieści o tym samym tytule, wzbudził wątpliwości we fragmentach rozgrywających się na Stadionie. Członek komisji uznał, że „trudna młodzież” umawiająca się na spotkania na słynnym obiekcie to niesmaczny pomysł. Jędryka w jednym z wywiadów przywołał słowa komentatora: „No, jak to, tam przywódcy przemawiali, Gomułka, Breżniew i inni wielcy tego świata,

⁵⁶ Kilka dekad później ujęcie to zostało sparafrazowane w finale filmu dokumentalnego o Jędryce *Całe życie w kinie*.

⁵⁷ S. Jędryka, *Użytkownicy Forum...*, dz. cyt.

⁵⁸ A. Bukowiecki, *Promieniując dobrocią*, „Magazyn Filmowy SFP” 2020, nr 9, s. 84.

na trybunie honorowej wyrzeźbiony orzeł, jak to tak można?”⁵⁹. Po latach od premiery, tak jak w przypadku obrazów „Dzikiego Zachodu” i wielu innych jędrykowskich pejzaży, zdjęcia kręcone na Stadionie okazują się kronikarską pamiątką. Zwraca na to uwagę Marek Bahdaj, stwierdzając, że z obecnej perspektywy serial „może stanowić dokumentację tego obiektu, którego przecież już nie ma”⁶⁰.

Stadion Dziesięciolecia, na którym spotyka się młodzież, funkcjonuje dzisiaj jako emblematyczna dla serialu lokacja. Powracają do niej autorzy filmów dokumentalnych, włączenie z samym Jędryką. W refleksyjnym dziele *Tolek Banan i inni* (1995) reżyser odwiedza swoich dawnych aktorów, podsumowując ich biografie i własną twórczość. W jednej z sekwencji kadr z serialu ukazujący Stadion zestawiony zostaje z ujęciami obiektu w jego obecnej odsłonie. Na ławeczkach zasiada dawny Cegielka (Gołębiewski) i niegdysiejszy Julek (Łobodziński). Również w realizacji poświęconej samemu Jędryce, *Całe życie w kinie* (2018, reż. Z. Kowalewski), zainscenizowana zostaje scena rozgrywająca się w podobnych okolicznościach: reżyser *Stawiam na Tolka Banana* na tle wielkiej stadionowej bramy zwierza się ze swojego osobistego stosunku do tego miejsca. W filmie z 2018 roku w roli niegdysiejszej lokacji występuje już jednak inny obiekt – Stadion Narodowy.

O tym, że wraz z wyburzeniem starego przybytku sportowego i otwarciem Stadionu Narodowego, zastosowano system grodzień wspomina Małgorzata Karolina Piekarska w filmie poświęconym Jackowi Zejdlrowi. Dziennikarka przechadzając się w okolicy socrealistycznej rzeźby Adama Romana, zwraca uwagę, że to jedyne, co łączy nowy stadion z jego poprzednikiem. Następnie dodaje, że dzisiaj bramy obiektu są na co dzień zamknięte dla potencjalnych naśladowców gangu Tolka Banana⁶¹. Zapoznanie się z reportażami Piekarskiej, która przeprowadziła porównanie Warszawy bahdajowskiej i Warszawy początku XXI wieku w dwuodcinkowej realizacji telewizyjnej *Warszawa w książkach Adama Bahdaja* (2004, reż. M.K. Piekarska) oraz relacji napisanej dla magazynu „Lampa”⁶², udowadnia, że dawne miasto zostało przysłonięte przez nową stolicę. Piekarska i towarzyszący jej młodzi ludzie nie są w stanie znaleźć wielu powieściowych (i częściowo też ekranowych) punktów.

Choć bohaterom *Stawiam na Tolka Banana* zdarza się kraść po całym mieście, książka i serial rozgrywają się w głównej mierze na Pradze. Marek Bahdaj twierdzi, że w zamyśle jego ojca Praga funkcjonowała jako dzielniczna kontrastów, na którą składały się z jednej strony inteligentka

⁵⁹ M. Baster, S. Jędryka, dz. cyt., s. 43.

⁶⁰ M. Bahdaj, E. Rąbkowska, dz. cyt., s. 61.

⁶¹ *W starej koszuli. Z odwagą w sercu* (2021, reż. D. Deberny).

⁶² M.K. Piekarska, *Bahdajowo*, „Lampa” 2004, nr 7, s. 55–61.

Saska Kępa reprezentowana przez Julka, z drugiej okolice ulicy Targowej kojarzące się z „trochę cwaniackim, trochę plebejskim otoczeniem” uosobianym przez Cegielkę⁶³. Podobnie jak w serialu z 1969 roku i tym razem Jędryka prezentował pejzaż, podążając za aktywnym dziecięcym bohaterem. Nastolatki odwiedzają podniszczone praskie podwórko na ulicy Targowej, gdzie grają uliczni muzycy i przedostają się na teren ogródków działkowych. Bieg zrozpaczonego Julka przez ulicę Stalową pozwala zaprezentować charakterystyczną praską zabudowę, a wraz z losami przedsiębiorczego Filipka ukazany zostaje Bazar Różyckiego. Jednym z istotnych miejsc jest też Park Skaryszewski. Najczęściej powracają jednak pejzaże plaży nadwiślańskiej.

Podobnie jak oglądane po raz pierwszy ruiny Warszawy, również pejzaż Wisły stanowił dla samego reżysera ważne młodzieńcze wspomnienie. Silne wrażenie wywarł na nim widok rzeki płynącej „wolno i majestatycznie”, nieporównywalnie szerszej od przebiegającej przez rodzinny Sosnowiec Brynicy⁶⁴. Momenty, gdy później wykorzystywał wiślane krajobrazy w swoich filmach, porównywał z tym pierwszym zetknięciem ze stołeczną rzeką⁶⁵. Nawet jeśli po latach widok Wisły nie wytrzymywał porównania z inicjacyjnym doświadczeniem, pejzaże rzeki prezentowane są w serialu ze swego rodzaju czułością. Większość scen kręconych na plaży odznacza się tonacją poetycką lub refleksyjną. Prawy brzeg rzeki to teren spacerów osamotnionych nastolatków; punkt ważnych rozmów, wzruszeń i pojednań; to też miejsce, gdzie Cygan wygrywa na skrzypcach melancholijną melodię utworu *Jej portret*.

Początkowe ujęcia w serialu zestawiają pejzaż Wisły i Starówki widzianej z praskiego nabrzeża z wizerunkiem Karioki. Na pierwszym planie dziewczyna spaceruje i bawi się piaskiem, na drugim rysuje się spokojna rzeka, Most Gdański i zarys kamieniczek. Te i kolejne nadwiślańskie sceny, filmowane w pogodne dni, prezentują wyraźnie panoramę miasta i słoneczne refleksy odbijające się na wodzie. Marek Bahdaj, dostrzegając rolę brzegu Wisły w serialu, zauważa jednocześnie, że rejon ten „był chyba ładniejszy niż teraz”⁶⁶.

Konfrontacja przestrzeni, jakie tworzyły scenerię przystanku Karioki i jej przyjaciół z ich dzisiejszą odsłoną, skłania odwiedzających do wyrażania gorzkich uwag. Wizyta Henryka Gołębiewskiego, ekranowego Cegielki, w miejscu, gdzie ulokowana była baza Klondike, kończy się podobnie, jak wyprawa na boisko Mariana Tchórznickiego – aktor spogląda na przestrzeń przez okratowane ogrodzenie⁶⁷. W fanowskim materiale na temat turystyki

⁶³ Tamże, s. 58.

⁶⁴ S. Jędryka, *Miłości...*, s. 38.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ M. Bahdaj, E. Rąbkowska, dz. cyt., s. 61.

⁶⁷ Podróż 24 klatki na sekundę, *Gdzie kręcono serial „Stawiam na Tolka Banana”*, <<https://www.youtube.com/watch?v=OsVAHkGQoxU>> [dostęp: 13.03.2025].

filmowej prowadzący zaznacza, że nakręcenie ujęcia z wykorzystanej w serialu perspektywy było niemożliwe, gdyż na miejscu dawnej lokacji powstało grodzone osiedle. Gołębiewski kwituje sytuację sarkastycznie: „To nie dla nas. Lubią żyć w zamknięciu, więc się zamknęli”.

Wspomniane Klondike to sekretne miejsce zebrań przyjaciół, nazywane przez nich „meliną”. W serialu „melinę” odgrywa zrujnowana XIX-wieczna fabryka wyrobów metalowych „Wulkan”, ulokowana za Kinem Praha (obecnie wyburzonym i zastąpionym budynkiem Nove Kino Praha). Na ikonografię scen rozgrywających się w fabryce składają się grube ceglane mury, metalowe pręty, wybite szyby i przemysłowe śmieci walające się po podłodze. Ścianę zdobi plakat z gwiazdą pop Marylą Rodowicz i duży napis „Klondike”, będący hołdem dla powieści przygodowych Jacka Londona. Opuszczona hala służy samozwańczej „trudnej młodzieży” za swego rodzaju świetlicę środowiskową; sferę, w której próbują rozwijać swoją sprawczość. Jednocześnie, podobnie jak „Dziki Zachód” z *Do przerwy 0:1* pejzaż zrujnowanego miejsca w kontekście kina młodzieżowego kojarzy się z przygodą, intrygą, grozą.

Już samo wejście do bazy może pobudzać wyobraźnię. W pierwszym odcinku, zatytułowanym *Klondike*, kamera śledzi proces przedostawania się nastolatków do „meliny”⁶⁸. Bohaterowie zbaczając z fabrycznej drogi, przechodzą przez serię wybitych okien i ciężkich bram, co tworzy gest niemalże rytualny. Publiczność *Stawiam na Tolka Banana* starała się odtwarzać ekranowy rytuał. Klondike, odznaczające się tajemniczą atmosferą, zachęcało młodzież do wynajdywania podobnych punktów w swojej okolicy⁶⁹. Dariusz Skórczewski w artykule poświęconym dyskursom władzy w serialu *Jędryki* pisze, że widzowie z blokowisk „niektórymi komponentami miejskiego pejzażu w *Stawiam na Tolka Banana* mogli być zaskoczeni”, wskazując przy tym, że Klondike stanowiło dla niego obiekt tyleż anachroniczny, co pociągający ze względu na swoją niecodzienność⁷⁰.

Opuszczona hala fabryczna jest najbardziej wyrazistym przykładem miejsca z twórczości *Jędryki*, które zostało zachowane na taśmie, by zniknąć z rzeczywistości pozaekranowej niedługo później. Po tym, jak twórcy wynaleźli lokację, okazało się, że obiekt z 1881 roku ma zostać natychmiastowo zburzony. Wizyta filmowców w urzędzie miasta pozwoliła jednak opóźnić rozbiórkę o tydzień. W tym czasie udało się nakręcić fragmenty rozgrywające

⁶⁸ Opuszczona przestrzeń, okupowana przez gniewnych nastolatków, pojawia się też w telewizyjnej realizacji *Jędryki Sami dla siebie* (1987). Wśród odwiedzanych przez bohaterów miejsc jest również Stadion Dziesięciolecia i nabrzeże Wisły. W filmie pejzaż nie zostaje jednak uprzywilejowany.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ D. Skórczewski, dz. cyt., s. 205.

się w „melinie”. Nieoczywistym pomysłem było sfilmowanie ruin po obiekcie. W ostatniej scenie, kiedy banda Tolka Banana zacieśniła już więzy i znalazła dla siebie przytulniejszą bazę, grupa wraca na moment w rejon swego wcześniejszego pobytu. Nastolatki wspinają się na stertę cegieł, jaka pozostała po Klondike, a następnie radośnie przebiegają po zdewastowanym terenie. Kamera spogląda w stronę oddalających się postaci, by ostatecznie pokazywać już tylko w dalekim planie praskie kamienice, wyrastające jakby z ruin fabryki. Reżyser wyznał, że kłopotliwa początkowo rozbiórka dała możliwość utworzenia w serialu eleganckiej klamry: „Trudno o lepszą puentę”⁷¹.

Podsumowanie

Przywołanie refleksji narosłych wokół inscenizacji *Do przerwy 0:1 i Stawiam na Tolka Banana*, umożliwiło odsłonięcie szczególnego kulturowego zjawiska: wyzwalanej lub podsycanej przez filmowe obrazy tęsknoty do dawnych miejsc. Okazuje się, że twórczość Jędryki charakteryzuje się unikalnym procesem starzenia: realizacje, tworzone intencjonalnie wedle strategii zachowania „tego, co znika bezpowrotnie”, z czasem okazują się cenną pamiątką. Jednakże pejzaże dzikich boisk i dawnego Stadionu; ruin fabryki, czy też (odwołując się do szerszego dorobku reżysera) mazurskich jezior i malowniczych górnośląskich hałd, wyrastają nawet poza ciekawostkę kronikarską. Wraz z upływem czasu od ich premier i swoistą dezaktualizacją uchwyconych na taśmie widoków stanowią zachętę do nowych odczytań i snucia wniosków, tyleż dotyczących seriali, co przemian dokonujących się w przestrzeni miejskiej: wyburzeń historycznych obiektów, grodzień i postępującej komercjalizacji miasta. Jeśli nawet awans twórczości Jędryki w obrębie kanonu polskiego kina nie będzie możliwy, należy podkreślić, że wartość omawianych w niniejszym artykule seriali wykracza poza ich status historycznofilmowy. Ten fakt może umknąć uwadze przy nadmiernej koncentracji na elementach pierwszoplanowych.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzejczak J., *Twarde życie Paragona*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 24, s. 12–13.
Bahdaj M., Rąbkowska E., *Adam Bahdaj – sympatyczny urwis*, „Guliwer. Kwartalnik o książce dla dziecka” 2015, nr 1, s. 54–62.
Baster M., Jędryka S., *Poldek, Duduś i inni*, „Śląsk” 2003, nr 10, s. 40–43.
BiJ, *Na planie filmu „Do góry nogami”*, „Goniec Górnośląski” 1982, nr 25, s. 4.

⁷¹ J. Szczerba, dz. cyt., s. 27.

- Bukowiecki A., *Promieniując dobrocią*, „Magazyn Filmowy SFP” 2020, nr 9, s. 84.
- Copik I., *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017.
- ed, *Wakacje*, „Film” 1974, nr 31, s. 14.
- Grabowski P., *Śladami „Do przerwy 0:1”. Kim był Adam Bahdaj i co po nim zostało?*, <[https://newonce.net/artukul/sladam-i-do-przerwy-01-kim-by-l-adam-bahdaj-i-co-po-nim-zostal-o-](https://newonce.net/artukul/sladam-i-do-przerwy-01-kim-by-l-adam-bahdaj-i-co-po-nim-zostal-o-?) [dostęp: 12.03.2025].
- Gruba M., *Pomiędzy jakością a oglądalnością. Przekrojowe spojrzenie na nurt przygodowy polskiego kina młodego widza*, „Pleograf” 2022, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/pomiedzy-jakoscia-a-ogladalnoscia-przekrojowe-spojrzenie-na-nurt-przygodowy-polskiego-kina-mlodego-widza/#_ftn6 [dostęp: 12.03.2025].
- Jaskulski P., *Niewygodna zagadka: twórczość Janusza Nefetera*, Warszawa 2021.
- Jędryka S., *Miłości mojego życia*, Warszawa 2012.
- Jędryka S., *Stanisław Jędryka w rocznicę premiery serialu „Do przerwy 0:1”*, <<https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/929772,Stanis%C5%82aw-J%C4%99dryka-sce-nariusz-Do-przerwy-01-budzi%C5%82-wiele-zastrze%C5%BCe%C5%84> [dostęp: 13.03.2025].
- Jędryka S., Użytkownicy Forum Miłośników Pana Samochodzika, *Stanisław Jędryka – wywiad*, <<https://pansamochodzik.net.pl/viewtopic.php?t=3049&postdays=0&postorder=asc&start=0> [dostęp: 12.03.2025].
- Kęczkowska B., *Stanisław Jędryka*, „Gazeta Stołeczna” 26.07.2003, <<https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/2151961/STANISLAW-JEDRYKA> [dostęp: 13.03.2025].
- Kita B., *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 7–26.
- Knichowiecki B., *O dzieciach z hajduckich familoków*, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 221, s. 3.
- Lefebvre M., *Between Setting and Landscape in the Cinema*, [w:], *Landscape in Film*, red. M. Lefebvre, New York–London 2006.
- Lewandowski J.F., *Zielone lata Stanisława Jędryki*, „Śląsk” 2009, nr 11, s. 42–45.
- Marczak M., *Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2012, nr 8, s. 87–115.
- Maruta, *Stanisław Jędryka i „Do przerwy 0:1”*, <<https://znieacka.com.pl/2019/08/08/stanislaw-jedryka-i-do-przerwy-01> [dostęp: 13.03.2025].
- Piekarska M.K., *Bahdajowo*, „Lampa” 2004, nr 7, s. 55–61.
- Piotrowski I., *Bolek i Lolek na „Dzikim Zachodzie”. Była warszawska dzielnica zachodnia w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu małej stabilizacji*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2021, nr 3, s. 97–109.
- Skórczewski D., *Stawiam na Tolka Banana, czyli o połowiczności dekonstrukcji dyskursu władzy*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2014, nr 2, s. 203–224.
- Szałeństwo Majki Skowron*, <<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=124268> [dostęp: 12.03.2025].
- Szczepeński J.A., *Kopanie piłki*, „Trybuna Ludu” 1970, nr 83.
- Szczerba J., *Skąd się bierze dzieci?*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 127, s. 26–28.
- Szymański M., *Polska na filmowo: gdzie kręcono znane filmy i seriale*, Poznań 2010.
- Tomczok P., *Barwy zniszczonej ziemi. Wizualizacje hałd Górnośląskiego Zagłębia Węglowego w filmach okresu PRL-u jako kognitywne archiwum pamięci środowiskowej*,

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2024, nr 40, <<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/barwy-zniszczonej-ziemi>> [dostęp: 12.03.2025].

Widz, *Paragon gola!*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 68.

Wróblewska A., Jędryka S., *Lepiej zostać mistrzem świata*, [w:] *Polski film dla dzieci i młodzieży*, red. J. Armata, A. Wróblewska, Warszawa 2014, s. 51–55.

Zagroba B., *Mazury*, „Film” 1975, nr 33, s. 6–7.

Zagroba B., Jędryka S., *Futbolowe szaleństwo. Rozmowa ze Stanisławem Jędryką*, „Film” 1982, nr 21, s. 2.

Karolina Kostyra – dr, adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się badaniem filmu dziecięcego i narracji inicjacyjnych w kinie. Autorka książek *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu* (Katowice, 2019) i *Tajemne życie przedmiotów. Topografia pokoju dziecięcego w kinie fantastycznym lat osiemdziesiątych* (Katowice 2025). ORCID: 0000-0002-4983-9195. E-mail: <karolina.kostyra@us.edu.pl>.

Karolina Kostyra – PhD, assistant professor at The Institute of Culture Studies (University of Silesia in Katowice). She studies children’s films and coming-of-age narratives in cinema. Author of the books *Splendor in the Grass. Nature Images in Coming-of-Age Films* (Katowice, 2019) and *The Secret Life of Objects. The topography of the children’s bedroom in 1980s fantastic cinema* (Katowice 2025). ORCID: 0000-0002-4983-9195. E-mail: <karolina.kostyra@us.edu.pl>.

Krajobraz (literacki) Szczecina jako źródło tożsamości – geobiograficzna lektura zbioru opowiadań *Pewnego razu w Szczecinie*

ABSTRACT. Marta Sadurska, *Krajobraz (literacki) Szczecina jako źródło tożsamości – geobiograficzna lektura zbioru opowiadań Pewnego razu w Szczecinie* [The (Literary) Landscape of Szczecin as a Source of Identity – A Geobiographical Reading of the Anthology *Pewnego razu w Szczecinie*]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 93–109. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.5>.

The author, taking the methodology of geopoetics as her basis, with particular emphasis on the categories of geobiographical experience and geopoetics of reception, analyses how the landscape in the anthology *Pewnego razu w Szczecinie* is used to construct the identity of the city's inhabitants. Using selected short stories from the anthology as an example, the article highlights the strategies of creating a bond with the city based on the reader's geobiographical experience: imitating direct ways of experiencing the city on a fictional level, evoking anthropological places, attempting to establish symbolic centre, and the process of imagining the past in places hollowed out from memory. The article argues that the experience of landscape in the reading of the anthology correlates strongly with the creation and practice of urban identity. The author also notes the connection of identity to the presence of bookshops in the city and to reading in general.

KEYWORDS: urban identity, geobiographical experience, geopoetics of reception, literary Szczecin

Wstęp

Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych to zbiór opowiadań, który przykuwa uwagę nie tylko jako projekt promocyjny, ale także jako pewnego rodzaju wydarzenie w lokalnej społeczności. Impulsem do jego powstania było rosnące przekonanie o konieczności wspierania lokalnych szczecińskich księgarni, które (jak niezależne księgarnie w całym kraju) mają coraz większe trudności w utrzymaniu się na rynku. Jak zauważa autor posłowania do zbioru:

W momencie pisania tych słów, zostało w całym kraju mniej niż tysiąc księgarni kameralnych. Księgarze i księgarki zmagają się z wyzwaniem związanym z konkurencją ze strony Internetu, dużych sieci i dystrybutorów. Nie pomagają apele, podkreślanie kulturotwórczej roli takich miejsc, a drobne wsparcie finansowe gmin

czy Instytutu Książki nie zasypuje żadnej z nierówności, jakie przez lata powstały między Dawidami i Goliatami tego rynku¹.

Do projektu ratowania kameralnych księgarni zaproszeni zostali więc szczecińscy autorzy. Ich teksty, składające się na zbiór dwunastu opowiadań, jednego wiersza i jednego komiksu, są bardzo różnorodne, odzwierciedlając gatunki i style, w których specjalizują się pisarze: od opowieści z pogranicza horroru, przez fantastykę, kryminał i obyczajowość do opowiadania historycznego. Elementem łączącym je wszystkie jest obecność jednej ze szczecińskich księgarni (lub kilku z nich), która ma przybliżyć je czytelnikowi i zachęcać do ich odwiedzania (również w celu zakupu książki). Niewątpliwie więc projekt ten ma wymiar promocyjny, jednak faktyczna siła jego oddziaływania wydaje się leżeć gdzie indziej.

Warto przyjrzeć się okolicznościom publikacji i dystrybucji, które do pewnego stopnia wyłamywały się ze zwyczajowych ram strategii sprzedaży. Antologia *Pewnego razu w Szczecinie...* wydana została przez szczecińskie wydawnictwo Poza specjalizujące się w projektach niekomercyjnych. Autorzy zbioru zrezygnowali z honorariów na rzecz wsparcia szczecińskich księgarni kameralnych, które jako jedyne prowadzą sprzedaż². Patronaty medialne objęły tylko lokalne media: portale internetowe wSzczecinie.pl i SzczecinCzyta.pl oraz Radio Szczecin. Ustawia to publikację w pozycji nie tylko „antykorporacyjnej” (poprzez odmowę uczestnictwa w obiegu zdominowanym przez wielkie sieci i wydawnictwa), ale także prolokalnej ze względu na jej całkowite oparcie na zaangażowaniu lokalnych podmiotów, twórców oraz czytelników.

Zdaje się to współgrać z deklarowaną intencją powstania zbioru – i być może to właśnie ta spójność idei i jej realizacji zadecydowała o silnym i pozytywnym odzewie wśród czytelników. Premiera zbioru, która odbyła się 8 września 2024 roku w księgarniach Kamienica w Lesie i Mandala, zgromadziła tłumy; do zakupu książki ustawiały się kolejki³. Zainteresowanie antologią było tak duże, że w ciągu trzech tygodni od premiery wyczerpał się jej pierwszy nakład i konieczny był dodruk⁴. Miesiąc po premierze zor-

¹ G. Augustyn, *Poznajcie kameralne księgarnie Szczecina*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024, s. 235.

² E. Karasińska, *Mamy moc!*, SzczecinCzyta.pl, <<https://szczecinczyta.pl/recenzje/mamy-moc.html>> [dostęp: 21.03.2025].

³ A. Wojas, *To było prawdziwe czytelniczne obłędzenie. Premiera książki autorów ze Szczecińskiej Kliki przyciągnęła tłumy mieszkańców*, wSzczecinie.pl, <<https://wszczecinie.pl/to-bylo-prawdziwe-czytelniczne-oblezenie-premiera-ksiazki-autorow-ze-szczecinskiej-kliki-przyciagnela-tlumy-mieszkancow/49231>> [dostęp: 21.03.2025].

⁴ A. Rokicka, „*Pewnego razu w Szczecinie*” w *Morskim Centrum Nauki*, Radio Szczecin, <<https://radioszczecin.pl/172,9613,pewnego-razu-w-szczecinie-w-morskim-centrum-nauk&sp=12>> [dostęp: 21.03.2025].

ganizowano także dodatkowe spotkanie z autorami w Morskim Centrum Nauki. Pozytywne były też recenzje i pierwsze komentarze na temat antologii: „[...] ukazała się, myślę, ku pokrzepieniu serc”⁵, „To piękna lokalna akcja!”⁶. Co ciekawe, w głosach wielu komentujących pojawia się także odniesienie do tego, jak ważna jest publikacja w kontekście szczecińskiej tożsamości i wyróżnienia miasta na tle całego kraju:

To bardzo szczecińska antologia. Kto zna miasto, miejsca i ludzi ten z pewnością rozpozna smaczki i nabierze ochoty na spacer. Kto jest spoza Szczecina, ten będzie miał okazję, by poznać Nas, miejsce, w którym żyjemy i które kochamy (wg rankingu najlepszego miasta do życia BI czwarte miejsce, a rankingu BEAS drugie!). Zbiorek i zainteresowanie, jakie wzbudził, potwierdza, że szczecinianie lubią czytać. Lubią czytać o Szczecinie. Lubią szczecińskie księgarnie kameralne⁷.

Dla Szczecinian i osób znających miasto to bardzo przyjemna wędrowka po jego ulicach. Dla pozostałych świetny sposób, by przekonać się, dlaczego tak się upieramy, że Szczecin istnieje i ma się dobrze⁸.

– To jest też niesamowite, że właśnie w Szczecinie wskrzeszamy do takiej tradycji spotkań i dyskusji o książkach – zaznacza Herman. – Zawsze gdzieś nasze miasto było na końcu takich inicjatyw, teraz powracamy do nich chyba jako pierwsi w Polsce⁹.

Ślad myślenia o osadzaniu w szczecińskiej tożsamości można dostrzec także w wyborze tytułu zbioru, który, poza bezpośrednim zakotwiczeniem opowiadań w przestrzeni miasta, jest także odniesieniem do znanego utworu grupy muzycznej PMM (Polski Mistrzowski Manewr) o tym samym tytule: *Pewnego razu w Szczecinie*. Grupa wykonująca hip-hop, która również powstała w Szczecinie, zaprosiła do współpracy kolejnego znanego szczecińskiego artystę, Łonę (Adam Bogumił Zieliński). Efektem tej kooperacji jest utwór, który eksploruje krajobraz miasta z lat dwutysięcznych oraz jego swoiste *genius loci*, przywołując najbardziej charakterystyczne budynki, lokalizacje, ale także artystów (Helena Majdaniec) i wątki kulturowe. Przekaz tożsamościowy jest w nim bardzo bezpośredni („Jestem dumny, jestem stąd”¹⁰).

⁵ E. Karasińska, dz. cyt.

⁶ Opinia na portalu lubimyczytac.pl, [Lis] <<https://lubimyczytac.pl/ksiazka/5132711/pewnego-razu-w-szczecinie>> [dostęp: 21.03.2025].

⁷ Tamże.

⁸ Opinia na portalu lubimyczytac.pl, [NatalNia], tamże.

⁹ L. Herman w wypowiedzi dla wSzczecinie.pl (A. Wojaś, dz. cyt.).

¹⁰ PMM, Bonson, Łona, *Pewnego razu w Szczecinie*, [w:] *Zatrzymać gniew*, wytwórnia muzyczna Prosto, Warszawa 2013.

Trudno więc uniknąć myśli o tym, że twórcom antologii przyświecał też inny cel poza wsparciem lokalnych księgarni: wzmocnienie poczucia wspólnoty i tożsamości skupionej wokół Szczecina. Taki właśnie efekt zdaje się dominować w nakreślonej tutaj ogólnie recepcji zbioru. Można także pójść o krok dalej i zwrócić uwagę na sprawczy charakter tej recepcji¹¹, która ma potencjał realnego kształtowania materialnego krajobrazu miasta (ocalając księgarnie), ale także jego sfery symbolicznej, nadając księgarniom status niejako miejsc wspólnotowych czy nośników tożsamości.

Wracając jednak do źródła, trzeba zadać pytanie, dlaczego zbiór *Pewnego razu w Szczecinie...* mógł wywołać tak silny odzew wśród czytelników. Innymi słowy, w jaki właściwie sposób ta sprawcza funkcja literatury realizowana jest na poziomie samego tekstu, czy też – jak się w nim przejawia? Pytanie jest tym bardziej zasadne, że mamy do czynienia z publikacją bardzo niejednorodną: mającą aż 14 różnych autorów i sięgającą po różne gatunki i style. Czy można tu w ogóle mówić o jakiejś spójnej strategii? Wydaje się, że jedynym sposobem jest próba odnalezienia wspólnego mianownika wszystkich tych utworów oraz propozycja odczytania ich w perspektywie geobiograficznej, a więc ze świadomością istnienia szczególnej sytuacji komunikacyjnej: odbiorca w akcie czytania na poziomie osobistym doświadcza tej samej przestrzeni, co autor lub bohater¹². Z tego powodu, że jest to ta sama przestrzeń, w której odbiorca prowadzi swoje codzienne życie.

Elementem koniecznym do przyjęcia geobiograficznej perspektywy jest więc istnienie miejsca wspólnego dla autora, bohaterów i czytelnika. Takim miejscem jest oczywiście Szczecin, który łączy wszystkie opowiadania – nie tylko jako sceneria świata przedstawionego, ale jako doświadczenie geograficzne dla czytelnika. To właśnie miasto na poziomie fabularnym okazuje się ważniejszym punktem odniesienia niż same księgarnie również dlatego, że obecność jego rozpoznawalnej przestrzeni pozwala na zawiązanie „paktu topograficznego”¹³ – a więc zasygnalizowania, że wszystkie historie, które pojawiają się w zbiorze, rozegrają się na konkretnych ulicach Szczecina i w konkretnych miejscach: księgarniach kameralnych.

¹¹ O takim rozumieniu literatury pisze Elżbieta Rybicka: „Literatura jest w tym przypadku pojmowana jako akt sprawczy, działanie zmieniające rzeczywistość i wpływające aktywnie na przestrzeń geograficzną; w sensie materialnym, ale i niematerialnym” (E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 107).

¹² E. Konończuk, *Geobiograficzne doświadczenie lektury*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 64.

¹³ Termin „pakt topograficzny” zapożyczony od: V. Durkalevych, A. Skubaczewska-Pniewska, *Fikcja topograficzna w toruńskich trylogiach kryminalnych*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2023, nr 1(66), s. 293.

Związek między miastem a czytelnikiem budowany jest także poprzez apostrofę do czytelnika, która pojawia się we wstępie: „Ten zbiór opowiadań, który masz przed sobą, jest manifestem. Razem możemy więcej. Aby księgarnie kameralne w Szczecinie istniały”¹⁴. Znów pobrzmiewa w nim sprawcza funkcja literatury, która ma potencjał wpływać na przestrzeń pozaliteracką – w tym przypadku w bardzo praktycznym wymiarze, czyli ocalając księgarnie kameralne od wymazania z mapy miasta.

To wielopoziomowe budowanie relacji i więzi między miastem a odbiorcą wpisuje się oczywiście we wspomniany już wcześniej kontekst tożsamościowy. Tożsamość oznaczać tutaj będzie: „wzajemną relację świadomego podmiotu identyfikującego przedmiot i przedmiotu posiadającego dla doświadczającego go podmiotu znaczenie, oraz pierwiastek »między« konstytuujący tę odpowiedniość”¹⁵. Takie ujęcie kwestii tożsamości zwraca uwagę na aktywną rolę podmiotu, który „identyfikując” przedmiot, nadając mu znaczenie, wiąże się z nim na swego rodzaju personalnym, afektywnym poziomie. Co więcej, jak zauważa Mikołaj Madurowicz, taki sposób utożsamienia się z miejscem wzbudza poczucie odpowiedzialności za miejsce, które staje się w pewien sposób częścią człowieka¹⁶. Niewątpliwie więc odwołanie do poczucia tożsamości czytelnika z opisywanym miastem lub wzbudzenie w nim takiego poczucia wzmacniałoby performatywny potencjał lektury. Co jest oczywiście ważne z punktu widzenia powodzenia projektu, jakim jest zbiór *Pewnego razu w Szczecinie...* Niemniej zasadne pozostaje pytanie, w jaki sposób utożsamienie się z miastem dokonuje się poprzez lekturę zbioru.

Krajobraz swojskości

Jednym z najbardziej podstawowych sposobów kształtowania tożsamości miejskiej jest doświadczanie przestrzeni publicznej miasta. Badacze piszą o tym, wyróżniając doświadczenie bezpośrednie, jak spacer czy interakcje z innymi mieszkańcami, oraz doświadczenie zapośredniczone, czyli zdobywanie wiedzy o danym mieście¹⁷. Proces czytania o mieście sytuowałby się w tym drugim rodzaju doświadczenia, jednak interesujące wydaje się rozważenie sytuacji, gdy fikcja literacka naśladuje doświadczanie bezpo-

¹⁴ M. Szymanik, *Wstęp*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024, s. 5.

¹⁵ M. Madurowicz, *Tożsamość homo localis w geografii człowieka*, [w:] *Człowiek w badaniach geograficznych*, red. W. Maik, K. Rembowska, A. Suliborski, Bydgoszcz 2006, s. 173.

¹⁶ Tamże, s. 174.

¹⁷ K. Bierwiazzonek, T. Nawrocki, *Przestrzeń publiczna a tożsamość miejsca, miasta i mieszkańców*, [w:] K. Bierwiazzonek i in., *Miasto, przestrzeń, tożsamość. Studium trzech miast: Gdańsk, Gliwice, Wrocław*, Warszawa 2017, s. 71.

średnie, odtwarzając na poziomie fabularnym różne strategie bycia w tymże mieście. Taka sytuacja ma miejsce w przypadku wielu opowiadań ze zbioru, których fabuła jest konstruowana tak, aby bohaterowie mieli powód dla przemieszczania się po mieście i spotkania jego mieszkańców: w pościgu, w poszukiwaniu czegoś, w podróży do centrum¹⁸. Narratorom daje to okazję do opisywania krajobrazu miasta – jego punktów charakterystycznych, rozpoznawalnych budynków, tego, co uznawane jest za „centrum” miasta, ale nie tylko:

Samochód wyrwał się w końcu z korka i Edward, mrucząc coś niepochlebnego o inwestycjach rzekomo poprawiających komunikację, ruszył przez przypadkowo tylko nie zablokowane kwartały miasta w kierunku osiedla Zawadzkiego. Księgarnia „Mandala” mieściła się w pawilonie na ryneczku u stóp gargantuicznego bloczydła, pomalowanego w kolorowe ciapki, o którym wiele można było powiedzieć, z wyjątkiem tego, że nie pasuje do otoczenia. [...]

Na Jasnych Błoniach oczywiście nie było gdzie zaparkować. Po drugim okrążeniu całego kwartału myśleli już, że przyjdzie im zrezygnować, gdy na Szymanowskiego przed samym gmachem Urzędu Miejskiego zwolniło się nagle miejsce. [...] Po krótkim spacerze pod łysymi o tej porze roku koronami starych platanów weszli do ulokowanej w pięknej przedwojennej wili księgarni¹⁹.

Dwa przywołane powyżej opisy to fragmenty jednego opowiadania zorganizowanego wokół motywu poszukiwania książki. Bohaterowie przemieszczają się między księgarniami, a narrator opisuje lokalizacje, do których trafiają. Jako pierwszy zostaje przywołany obraz osiedlowego ryneczku – z jednej strony charakterystycznego szczególnie dla mieszkańców osiedla Zawadzkiego, bo usytuowanego obok niezbyt estetycznego wieżowca, z drugiej strony charakterystycznego jako pewien uniwersalny symbol codzienności skupionej wokół miejskich osiedli. Opis oferuje więc podwójną konkretyzację: jako bezpośredni obraz miejsca, w którym czytelnik bywa (jeśli mieszka w okolicy) lub skojarzenie z jego własnym najbliższym miejscem zamieszkania, w którym zapewne też znajduje się jakiegoś rodzaju małe centrum skupione wokół handlu. Dodatkowo przemieszczanie się bohaterów po mieście autem jest okazją do odwołania się do wspólnego dla wszystkich mieszkańców widoku: zakorkowanych ulic. Do podobnie wspólnego doświadczenia odwołuje się również drugi fragment, w którym narrator skarży się, że: „Na Jasnych Błoniach oczywiście nie było gdzie zaparkować”. Jasne Błonia, lokalizacja ważna ze względu na znajdujący się w niej urząd miasta,

¹⁸ Szczególnie wyraziste jest to w takich opowiadaniach jak: *Ostatnia strona*, *Obyś żyła wiecznie*, *Grymuar*, *Kamienica, która nie przestała zabijać*, *Życie na ruinach*.

¹⁹ L. Herman, *Grymuar*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024, s. 70–73.

zostaje od razu powiązana ze znanym każdemu mieszkańcowi Szczecina obrazem – aut, które krążą dookoła placu, nie mogąc zaparkować. Opis krajobrazu skupiony jest zatem na sposobie, w jaki mieszkańcy go doświadczają. Kieruje uwagę w stronę emocjonalnego związku z miejscem, który swoje źródło ma zdecydowanie w świecie pozaliterackim.

Oba zaproponowane fragmenty wymagają więc od czytelnika zaangażowania w proces szczególnej konkretyzacji, w myśl teorii Romana Ingardena, która przebiega w oparciu o emocje i doświadczenia biograficzne czytelnika²⁰. Jest to więc nie tylko strategia angażowania czytelnika w odbiór lektury, ustanawiająca relację między dziełem a odbiorcą, ale także sposób na podkreślenie swojskości krajobrazu, który jest przecież tak dobrze znany z biograficznych doświadczeń odbiorcy.

Wart wspomnienia jest także fragment o platanach i przedwojennej willi – swego rodzaju symbolach miasta, jego punktach charakterystycznych i reprezentacyjnych. W połączeniu z gmachem urzędu miasta tworzą one obraz niejako pocztówkowy, który nierzadko ilustruje materiały promujące miasto jako cel turystyczny²¹. Jasne Błonia są zatem jakiegoś rodzaju miejscem antropologicznym²² w tym sensie, że służą identyfikacji z miastem (są miejscem, którym „można się pochwalić”) oraz jako zieleniec (czy też w pewnym sensie plac) są punktem spotkań, gromadzenia się ludzi, leżą w jakimś punkcie przecięcia.

Dlatego nie dziwi, że krajobraz Jasnych Błoni pojawia się także w innym opowiadaniu: *Co tylko się da...* autorstwa Jarosława Kociuby. W tym przypadku jednak rozpoznawalność widoku wykorzystywana jest w celu zaskoczenia czytelnika:

Tego późnomarcowego dnia komin sterczący za gołymi jeszcze wiechciami platanowych koron wyrzucał z siebie wyjątkowo gęsty dym. Czarne kłęby wędrowały niemal pionowo w niebo, znikając wśród obłoków. Węgiel przywieziony do elektrowni, która stanęła tam, gdzie jakieś dwieście lat wcześniej (o ironio!) mieszkali najbogatsi szczecińscy fabrykanci, musiał być tym razem wyjątkowo podłej jakości²³.

Ścierają się tutaj dwa wrażenia: swojskości platanów i obcości gęstego dymu emitowanego przez elektrownię. Od czytelnika wymagana jest pozaliteracka znajomość krajobrazu, dzięki której będzie wiedział, że na

²⁰ E. Konończuk, dz. cyt., s. 69–70.

²¹ Zob. <<https://visitszczecin.eu/pl/inne/60-jasne-blonia-im-papieza-jana-pawla-ii-i-park-kasprowicza>> [dostęp: 16.02.2025].

²² Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 34–37.

²³ J. Kociuba, *Co tylko się da...*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024, s. 99.

Jasných Błoniach nie ma żadnej elektrowni. Zagadka wyjaśnia się w dalszej części opowiadania, które, jak się okazuje, rozgrywa się w przyszłości. Znany krajobraz zmienił się na skutek konfliktu zbrojnego, a czytelnikowi przedstawiona zostaje wizja miasta usiłującego odrodzić się po katastrofie. Jest to oczywiście ciekawa perspektywa w kontekście historii miasta, które już raz zmuszone było takiego odrodzenia dokonać. Znowu odsyła się więc czytelnika do jego wiedzy o Szczecinie, by uzupełniał miejsca niedookreślenia i konfrontował narrację ze swoim obrazem miasta.

Innym przykładem konstruowania narracji wokół przemieszczania się bohaterów po mieście jest opowiadanie *Obyś żyła wiecznie* Marcina Grzelaka, który opisuje w nim podróż bohaterki z peryferii miasta (dzielnicy Dąbie) do jego topograficznego centrum:

Po prawej stronie mariny, zamrożone jak wszystko wokół, cupnęły przy szarym jeziorze. Pomosty puste, łódki na brzegu śpiące pod grubym brezentem czekały z nadzieją na wiosnę. Po lewej stronie lotnisko. Ogromna łąka z trawiastym pasem dla małych samolotów, niezdarnie udająca, że jest do czegoś potrzebna, grała miastu na nosie. Stare hangary, ciąg parterowych budynków, w nich błado świeciła jakaś kawiarnia. Kolejna marina, las masztów niczym jachtowe cmentarzysko; dalej Most Cłowy, pod nim stalowa woda, kolejne kilometry, kolejne minuty i Basen Górniczy, centrum przesiadkowe²⁴.

Przywołany krajobraz jest daleki od reprezentacyjności czy ikoniczności Jasnych Błoni. Sceneria, tym bardziej uboga i surowa, bo opisywana w czasie zimy, raczej przedstawiona jest w odwołaniu do jakiegoś braku, jakiejś niewystarczalności: mariny są puste, czekają na lepsze czasy, ogromna łąka-lotnisko jest nikomu niepotrzebna, hangary są stare, kawiarnia błada, a jachty ostatecznie przypominają cmentarzysko. Pomimo pewnej niegościnnności tego opisu, może on jawić się paradoksalnie jako bliski, bo jest rozpoznawalny. Droga, którą przebywa bohaterka opisywaną ulicą Przestrzenną i Mostem Cłowym, jest jedną z głównych łączących dwie części miasta: Prawobrzeże i wszystkie dzielnice lewego brzegu. Pokonuje ją codziennie wielu mieszkańców. Łąka to teren Aeroklubu Szczecińskiego z jego charakterystycznym hangarem. Rozpoznanie może więc zachęcać do przywołania własnego doświadczenia i włączenia go w czytanie tej przestrzeni. Relację z krajobrazem wzmacnia też antropomorfizujący opis okolicy: łódki czekające z nadzieją na wiosnę, łąka udająca i grająca na nosie miastu. Krajobraz jest więc może i zwyczajny, codzienny, ale dzięki temu oswojony, pozwalający poczuć się u siebie.

²⁴ M. Grzelak, *Obyś żyła wiecznie*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Palczak, Szczecin 2024, s. 52.

W poszukiwaniu centrum

Kwestia ustalenia, gdzie jest centrum miasta, wydaje się jedną z kluczowych dla jego tożsamości. Przede wszystkim ze względu na znaczenie architektoniczne i społeczne centrum jako elementu miastotwórczego, punktu spotkań mieszkańców, przestrzeni wymiany myśli czy wymiany handlowej, ale także ze względu na znaczenie symboliczne – utożsamienie centrum z władzą, porządkiem, rozumem, bezpieczeństwem i społecznym konsensusem²⁵. Istnienie centrum miasta jest także ważne dla fabuły w tym mieście osadzonej – nawet jeżeli będzie ono ostentacyjnie nieobecne jak w przypadku powieści Sylwii Chutnik *Cwaniary*, w której autorka chce podkreślić opozycję warszawskiego centrum miasta wobec peryferyjnych dzielnic przejmujących faktyczną rolę centrum²⁶.

Sytuacja antologii *Pewnego razu w Szczecinie...* jest nieco inna – pewna nieobecność uniwersalnego centrum jest zauważalna, jednak wynika ona raczej z mnogości narracji, które się na nią składają i przyjmują różne perspektywy. Jeśli jednak potraktujemy zbiór jako pewną całość, która opowiada przecież o tym samym mieście, to okaże się, że centrum pozostaje nieustalone, niejednorodne. Przez opowiadania przewija się kilka lokalizacji, które taką funkcję mogłyby pełnić: Jasne Błonia, rynek Starego Miasta, poszczególne ulice Śródmieścia, księgarnie. Wywołuje to wrażenie pewnej niestalości, nawet niestabilności i skłania czytelnika do zadania pytania o to, gdzie w takim razie jest centrum Szczecina. Pytanie to jest bardzo dobrze znane mieszkańcom miasta, w którego prasie niejednokrotnie podnoszony był problem „braku serca” miasta²⁷. Być może więc ta nieustaloność centrum jest również jakąś reprezentacją doświadczenia Szczecinian.

Gdyby jednak podjąć próbę wyznaczenia takiego centrum na podstawie częstotliwości jego pojawiania się w opowiadaniach, to okazałaby się

²⁵ T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

²⁶ K. Szalewska, *Dzielnica jako miejsce afektywne*. *Cwaniary Sylwii Chutnik i Królowa Salwatora Emmy Popik*, [w:] *Poetyki doświadczenia przestrzennego*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2020, s. 124.

²⁷ Zob. C. Wojda, *Gdzie mamy centrum Szczecina? W poszukiwaniu środka miasta*, Szczecin. Nasze miasto <<https://szczecin.naszemiasto.pl/gdzie-mamy-centrum-szczecina-w-poszukiwaniu-srodka-miasta/ar/c7-3456105>>; K. Rzeszotarska, „Szczecin staje się miastem nijakim” kontra „Jesteśmy na dobrej drodze”, wSzczecinie.pl, <<https://wszczecinie.pl/szczecin-staje-sie-miastem-nijakim-kontra-jestesmy-na-dobrej-drodze-za-nami-3-archiwolta/47744>>; B. Skarul, *Szczecin – miasto bez „serca”? Ratujmy deptak Bogusława*, Głos Szczeciński, <<https://gs24.pl/szczecin-miasto-bez-serca-ratujmy-deptak-boguslaw/a/5503412>> [dostęp: 17.02.2025].

nim być księgarnia Kamienica w lesie²⁸ usytuowana przy ulicy Pocztowej. Przypomina to oczywiście o promocyjnej funkcji zbioru, niemniej takie centrum nosłoby interesujące implikacje w wymiarze symbolicznym dla tożsamości miasta. Księgarnia faktycznie znajduje się na obszarze dzielnicy Śródmieście, między dwoma ważnymi ulicami (al. Piastów i al. Bohaterów Warszawy). Ważniejsze jednak od tego centralnego usytuowania wydają się szczególne cechy tego miejsca. Autorzy podkreślają, że księgarnia mieści się w „poniemieckiej kamienicy”²⁹ (Przemysław Kowalewski, *Kamienica, która nie przestała zabijać*, s. 132), „w jednej z wiekowych, odrapanych kamienic” (Leszek Herman, *Grymuar*, s. 78), gdzie kiedyś działał sklep mięsny (Inga Iwasiów, *Synapsy*; Sylwia Trojanowska, *Życie na ruinach*). Marcin Grzelak proponuje nawet antropomorfizujący opis kamienicy, tym bardziej akcentując jej wyjątkowość oraz bliskość ludzkiemu doświadczeniu:

Skryta za samochodem patrzyła ponad wąską ulicą na drugą stronę, na ciąg starych kamienic. Jak grupka dziewcząt na wydaniu: inaczej strojne, z inną historią pochodzenia, jedne z nadzieją na przyszłość, inne już z siebie zadowolone, schla-pane śniegiem, zroszone deszczem, moczyły stopy w kałużach. Pośród nich, niczym w lesie kamienic, jedna inna, niż wszystkie duża witryna, za którą jaśniały dwie biblioteczne lampki; na szybach w ciemnej drewnianej ramie napis: „Pocztowa 19”³⁰.

Wszystkie te opisy i określenia kamienic łączy skupienie na przeszłości i upływie czasu – z jednej strony ze względu na to, co widać (zniszczenie, działanie warunków atmosferycznych), a z drugiej ze względu na wiedzę o tym, co było: sklep mięsny. Jakby niemożliwy był opis miejsca tylko takim, jakie jest w teraźniejszości (wyróżniająca się witryna, biblioteczne lampki). Bez podkreślenia świadomości, że coś było wcześniej, że ktoś był tu wcześniej – co tak wyraziście zamyka się w określeniu „poniemieckie”. Choć kamienica przy ulicy Pocztowej wyróżniana jest w opowiadaniach ze względu na obecność księgarni, to nietrudno wyobrazić sobie, że jej los (nadgryzienie zębem czasu) i uwikłanie w przeszłość dzielą wszystkie przedwojenne budynki znajdujące się w centrum miasta. Można więc spojrzeć na nią jako na synekdochę zamykającą w sobie nie tylko specyficzną historię miasta, ale

²⁸ Księgarnia wydaje też albumy o tej samej nazwie poświęcone dokumentacji fotograficznej ze spacerów autorki po Szczecinie. Albumy są rozwinięciem projektu prowadzonego przez Monikę Szymanik na profilu na Instagramie od 2019 roku i skupionego wokół odkrywania Szczecina i popularyzowania zainteresowania lokalną architekturą. Zob. <<https://kamienicawlesie.pl/sklep/ksiazki-kamienicy-w-lesie/kamienica-w-lesie-instagramowe-wedrowki-szczecinianki.html>> [dostęp: 28.03.2025].

²⁹ Kolokacja, która zachęca do zadania retorycznego pytania: czy w Szczecinie kamienica może nie być poniemiecka?

³⁰ M. Grzelak, dz. cyt., s. 53.

i wskazującą na ważny wątek tożsamościowy – poszukiwania kontekstów, również historycznych. Uczynienie Kamienicy w lesie jednym z najważniejszych miejsc akcji w zbiorze niewątpliwie nadaje jej szczególny status – czy to jakiegoś rodzaju symbolu miasta, czy może miejsca antropologicznego: miejsca spotkań i punktu, wokół którego można budować wspólnotę. Przynajmniej w ramach literackich – choć zdaje się, że można dostrzec w tym zabiegu performatywny gest poza te ramy wykraczający.

Choć badacze zajmujący się ponowoczesnym miastem, mówią raczej o upadku idei centrum i jego porażce w kształtowaniu miejskiej społeczności czy tożsamości³¹, to wydaje się, że zmagania z centrum w kontekście szczecińskim, które wylaniają się z obrazu kreślonego przez opowiadania, nie są jeszcze na tym etapie. Na pierwszy plan wysuwa się raczej potrzeba ustalenia jakiegokolwiek centrum. Dzisiejszy brak tegoż wynika oczywiście z historycznych doświadczeń miasta: jego hanzeatyckiego rodowodu, który powodował naturalne skupienie życia miasta wzdłuż Odry, oraz alianckich bombardowań. Powojenne losy Szczecina również nie sprzyjały odbudowaniu i rekonstruowaniu jego historycznej zabudowy, w taki sposób, w jaki przeprowadzono to chociażby w Warszawie³². Brak centrum wiąże się zatem jakoś z brakiem historii – nie tylko na poziomie architektonicznym w postaci zniszczonych i rozebranych zabytków, ale i symbolicznym, stanowiąc namacalną wyrwę w ciągłości historycznej miasta i jego zbiorowej pamięci. Tym bardziej interesujące wydaje się wytypowanie księgarni na potencjalne centrum (czy jedno z centrów) – bo ma ona szczególny potencjał wypełniania tego braku za pomocą wiedzy i pamięci dostępnej w książkach.

Krajobraz (nie)pamięci

Kwestię pewnego wyobcowania historyczności od miejskiej tkanki lub, aby posłużyć się sformułowaniem Rybickiej, „wydrażenia z pamięci”³³ zdają się także dostrzegać ci autorzy zbioru, którzy próbują przywrócić lub stworzyć ten historyczny kontekst. Narracje konstruujące lub opierające się na przywoływaniu szeroko pojętej przeszłości są różnorodne, ale wiele z nich również skupia się wokół księgarni Kamienica w lesie. Przypominają one

³¹ Por. K. Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, przedmowa J. Staniszkis, Kraków 2008, s. 40.

³² Odnoszę się tu do kwestii akcji rozbiórkowych w Szczecinie, które przyjęły bezprecedensowe rozmiary na tle wszystkich miast „Ziem Odzyskanych”. Szerzej wątek ten omawia Karolina Ćwiek-Rogalska w wykładzie *Czy z cegieł z „Ziem Odzyskanych” odbudowywano Warszawę?*. Wykład zorganizowany przez Muzeum Warszawy jako wydarzenie towarzyszące wystawie „Zgruzowstanie Warszawy 1945–1949” w dniu 27.05.2023 roku.

³³ E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 312.

faktyczną historię lokalu, jak w *Synapsach* Ingi Iwasiów, gdzie przestrzenie dawnego sklepu mięsnego i współczesnej księgarni przenikają i nakładają się na siebie, pozwalając czytelnikowi zobaczyć obie jednocześnie, czy jak w opowiadaniu *Życie na ruinach* Sylwii Trojanowskiej, którego akcja rozgrywa się w powojennym, zniszczonym Szczecinie i prowadzi bohaterów na ulicę Pocztową. Inne z kolei raczej wytwarzają lub odtwarzają miejskie legendy, również łącząc je z księgarnią. Główną bohaterką w *Obyś żyła wiecznie* Marcina Grzelaka jest „pierwsza księgarka powojennego Szczecina”³⁴, która u schyłku życia, po latach nieobecności, odwiedza centrum Szczecina i Kamienicę w lesie. Leszek Herman w *Grymuarze* przypomina legendę o rzeźniku z Niebuszewa, zupełnie swobodnie kojarząc ją z przeszłością księgarni.

Narracje te właściwie nie odnoszą się do wydarzeń historycznych, nie mają ambicji rekonstruować ich w żaden sposób, raczej opierają się na konwencji legendy, mitu czy na pewnych wyobrażeniach o przeszłości miasta. Wydaje się, że bardziej precyzyjne będzie określenie ich próbą przywracania pamięci, nie historii miasta³⁵, podkreślając ich niejednorodny i subiektywny, a wręcz fikcjonalizujący charakter. Być może od przywoływania faktycznych kontekstów ważniejszy jest tutaj sam gest zwrócenia uwagi czytelnika na fakt, że istnieje jakaś przeszłość miasta, którą można odkryć lub nawet którą można w geście pisarskim wykreować. Wydaje się, że to właśnie świadomość obcowania z miejscem (miastem) wydrażonym z pamięci uruchomiła literacką potrzebę stworzenia i uzupełnienia tego braku³⁶. Zatem w odpowiedzi na zetknięcie z materialnymi miejscami (księgarnia, ulice Śródmieścia) autorzy konstruują fikcyjne narracje o przeszłości, stwarzając tym samym pewne wyobrażenia o tej przeszłości i samym mieście w ogóle. Można więc zadać pytanie o to, jakie w takim razie obrazy wyłaniają się z tych narracji.

Na pierwszy plan wysuwają się opowieści odnoszące się do początków miasta po zakończeniu wojny, do szczecińskich „pionierów”³⁷, którzy tworzyli księgozbiory, rysowali mapy i przeszukiwali ruiny opuszczone przez

³⁴ M. Grzelak, dz. cyt., s. 59.

³⁵ W myśl rozróżnienia na historię (zinstytucjonalizowaną, tradycyjną) i pamięć (udzielenie głosu jednostkowemu, fragmentarycznemu doświadczeniu), o którym pisze m.in. Ewa Domańska w: też, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 15.

³⁶ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 312–313.

³⁷ Używam zapisu w cudzysłowie, żeby zaznaczyć pewną problematyczność tego określenia, które jest jednak szeroko stosowane w dyskursie publicznym i działaniach upamiętniających pierwszych Polaków przybyłych do Szczecina po 1945 roku. Niemniej niesie ono ze sobą pewne nacechowanie związane z funkcjonującym „mitem pionierów” (J. Musekamp, *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfozy miasta od 1945 do 2005*, przeł. J. Dąbrowski, Poznań 2013, s. 198).

ewakuowanych Niemców. Element „pionierskości” szczególnie wyraźny jest w opowiadaniu *Życie na ruinach*, które wywołuje skojarzenie z filmem *Prawo i pięść* odgrywającym znaczną rolę w procesie kształtowania się obrazu „Ziem Odzyskanych”³⁸. W szczecińskiej wersji opowieści o „Dzikim Zachodzie”, która również rozgrywa się pośród ruin tuż po zakończeniu wojny, główna bohaterka, zamiast bronić majątku przed szabrownikami, chroni nowych mieszkańców miasta przed donosicielem winnym śmierci wielu osób w czasie wojny.

Formacyjny charakter ma także pamięć o zbrodni przywołanej w opowiadaniu *Grymuar*, która funkcjonuje (zarówno w ramach fabuły, jak i poza nią) jako legenda miejska. Legenda o rzeźniku z Niebuszewa swoje początki ma w zabójstwie dokonany przez Józefa Cyppka w 1952 roku, wokół którego szybko narosły plotki o seryjnych morderstwach i kanibalizmie. Makabryczność zbrodni w połączeniu z atmosferą lęku i nieufności lat powojennych oraz niemieckim pochodzeniem Cyppka utrwaliły (i rozwinęły) opowieść w miejskiej pamięci do tego stopnia, że znalazła ona wiele realizacji w popkulturze³⁹. Narracje kryminalne, choć w tym przypadku jest to jedynie sugestia istnienia takiej narracji, są postrzegane jako istotne dla kształtowania tożsamości oraz unikalności i istoty miasta⁴⁰. Niemniej można także na legendę o rzeźniku z Niebuszewa spojrzeć w kontekście uzupełniania pamięci. Poza aspektem sensacyjnym i kryminalnym jest ona nośnikiem pewnych emocji związanych z trudnymi początkami miasta – strachem, nieufnością – i tajemnicą, jaką wciąż są one owiane, a która wynika z braku pamięci, z jej wydrążenia z miejskiej przestrzeni. Odwołanie do opowieści, choć sensacyjnej i wyobrazeniowej, pozwala jakoś wypełnić tę lukę.

Żadne z opowiadań nie eksploruje jednak dokładniej kluczowego obszaru braku pamięci związanego z obecnością niemieckiego dziedzictwa i nieobecnością niemieckich mieszkańców miasta. Kwestia ta jest oczywiście gdzieś na horyzoncie, bo nie da się opisywać krajobrazu współczesnego Szczecina bez wspomnienia „poniemieckich” kamienic, jednak żadne opowiadanie nie

³⁸ Również używam zapisu w cudzysłowie, aby podkreślić, że termin ten nie jest jedynie określeniem jednostki administracyjnej – ma on również wymiar ideologiczny, propagandowy, który służyć miał legitymizacji polskiej obecności na tych terenach. Konieczne jest więc zaznaczenie dystansu wobec niego i świadomości jego umowności (Zob. M. Praczyk, *Pamięć środowiskowa we wspomnieniach osadników na „Ziemiach Odzyskanych”*, Poznań 2018, s. 18).

³⁹ Film *Miasto nocą* w reżyserii Pawła Lewandowskiego z 2018 roku; książki Maxa Czornyja *Rzeźnik* i Jarosława Molendy *Rzeźnik z Niebuszewa. Seryjny morderca i kanibal czy kozioł ofiarny władz PRL-u?* z 2019 roku; kryminał Przemysława Kowalewskiego *Kozioł* z 2023 roku, który wspomniany zostaje również w opowiadaniu: „[...] przypomniał sobie, że przecież ten *Kozioł* to było coś o rzeźniku z Niebuszewa...” (L. Herman, dz. cyt., s. 80).

⁴⁰ Miejskie powieści kryminalne to osobny wątek, który niech pozostanie tutaj jedynie zasygnalizowany. Por. V. Durkalevych, A. Skubaczewska-Pniewska, dz. cyt., s. 290–291.

rozwija jej szerzej. Można zastanowić się nad przyczynami takiego stanu rzeczy – czy odpowiada za to nacisk na odwoływanie się do geobiograficznych doświadczeń czytelnika? Niezależnie od przyczyny efekt pozostaje taki, że przestrzeń pamięci miasta, którą wytwarzają opowiadania, raczej nie staje się polem walki o władzę (symboliczną – między oficjalną pamięcią zbiorową a pamięcią o niemieckiej przeszłości), jak mówi o niej Rybicka, analizując twórczość Artura Daniela Liskowackiego⁴¹, ale staje się raczej obszarem wytwarzania tożsamości. Dowartościowane zostają te wątki i przestrzenie, które mogą tworzyć poczucie wspólnoty, przynależności.

Podsumowanie

Doświadczenie krajobrazu w lekturze *Pewnego razu w Szczecinie...*, wsparte geobiograficzną perspektywą czytelnika, jest zatem silnie skorelowane z wytwarzaniem i praktykowaniem miejskiej tożsamości. Z jednej strony już uprzednio istniejąca w wymiarze egzystencjalnym relacja z miastem wzmacnia tożsamościowe odczytywanie jego deskrypcji. Z drugiej krajobraz opisywany jest właśnie w taki sposób, aby odwoływać się do biograficznych doświadczeń czytelnika związanych z mieszkaniem w Szczecinie. Pomiędzy pewnej różnorodności lokalizacji, które pojawiają się w opowiadaniach, elementem wspólnym pozostają kategorie, do których można je przypisać, a więc: miejsce antropologiczne, centrum, miejsce uzupełniające wyodrębnienie z pamięci. Widoczna jest także próba opisanego czy uchwycenia swego rodzaju *genius loci* objawiającego się w tychże miejscach, a z jego pomocą wyartykułowanie jakiegoś szczególnego dla Szczecina kontekstu.

Tym szczególnym kontekstem będzie połączenie miejskiej tożsamości z księgarniami i czytelnictwem w ogóle. Opowiadania oscylujące wokół księgarni i rozbudowany kontekst towarzyszący publikacji zbioru mogą wywoływać wrażenie, że czytanie i kameralne księgarnie są nierozzerwalnie związane z miejską tkanką Szczecina i są podstawowym budulcem lokalnej społeczności. Otwiera to pole do namysłu nad lokalnymi praktykami tożsamościowymi w ogóle – czy skupienie ich wokół czytelnictwa jest faktycznie specyficzne dla tożsamości Szczecina, czy raczej wpisuje się w znane strategie promocji miast poprzez literaturę np. kryminalną⁴²? Pozostawiając na razie to pytanie bez odpowiedzi, należy zaznaczyć, że takie ujęcie tożsamości Szczecina nie wyczerpuje tematu, jest raczej jakąś propozycją, nową perspektywą.

⁴¹ E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 203–207.

⁴² Zob. V. Durkalevych, A. Skubaczewska-Pniewska, dz. cyt., s. 291.

Metoda lektury geobiograficznej pozwala prześledzić sposób oddziaływania tekstu na czytelnika, choć przy zastrzeżeniu, że będzie to czytelnik projektowany, który jest związany geograficznie i życiowo z opisywanym miejscem. Z pewnością recepcja zbioru przebiegałaby zupełnie inaczej, gdyby relacja ta nie występowała. Niemniej odwołanie do istnienia wspólnoty przestrzennych doświadczeń między czytelnikiem, bohaterem a autorem wzmacnia sprawczość literatury i potencjał jej oddziaływania na rzeczywistość pozaliteracką.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Augustyn G., *Poznajcie kameralne księgarnie Szczecina*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024.
- Grzelak M., *Obyś żyła wiecznie*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024.
- Herman L., *Grymuar*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024.
- Iwasiów I., *Synapsy*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024.
- Kociuba J., *Co tylko się da...*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024.
- Kowalewski P., *Kamienica, która nie przestała zabijać...*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024.
- Szymanik M., *Wstęp*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024.
- Trojanowska S., *Życie na ruinach*, [w:] *Pewnego razu w Szczecinie. Wydarzyło się w księgarniach kameralnych*, red. A. Pałczak, Szczecin 2024.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.
- Bierwiazonek K., Nawrocki T., *Przestrzeń publiczna a tożsamość miejsca, miasta i mieszkańców*, [w:] K. Bierwiazonek i in., *Miasto, przestrzeń, tożsamość. Studium trzech miast: Gdańsk, Gliwice, Wrocław*, Warszawa 2017.
- Ćwiek-Rogalska K., *Czy z cegieł z „Ziem Odzyskanych” odbudowywano Warszawę?*, wykład zorganizowany przez Muzeum Warszawy jako wydarzenie towarzyszące wystawie *Zgruzowstanie Warszawy 1945–1949*, 27.05.2023.
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- Durkalevych V., Skubaczewska-Pniewska A., *Fikcja topograficzna w toruńskich trylogiach kryminalnych*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2023, nr 1(66).

- Karasińska E., *Mamy moc!*, SzczecinCzyta.pl, <<https://szczecinczyta.pl/recenzje/mamy-moc.html>> [dostęp: 21.03.2025].
- Konończuk E., *Geobiograficzne doświadczenie lektury*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015.
- Madurowicz M., *Tożsamość homo localis w geografii człowieka*, [w:] *Człowiek w badaniach geograficznych*, red. W. Maik, K. Rembowska, A. Suliborski, Bydgoszcz 2006.
- Musekamp J., *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfozy miasta od 1945 do 2005*, przeł. J. Dąbrowski, Poznań 2013.
- Nawratek K., *Miasto jako idea polityczna*, przedmowa J. Staniszkis, Kraków 2008.
- PMM, Bonson, Łona, *Pewnego razu w Szczecinie*, [w:] *Zatrzymać gniew*, wytwórnia muzyczna Prosto, Warszawa 2013.
- Portal lubimyczytać.pl, <<https://lubimyczytac.pl/ksiazka/5132711/pewnego-razu-w-szczecinie>> [dostęp: 21.03.2025].
- Praczyk M., *Pamięć środowiskowa we wspomnieniach osadników na „Ziemiach Odzyskanych”*, Poznań 2018.
- Rokicka A., „Pewnego razu w Szczecinie” w *Morskim Centrum Nauki*, Radio Szczecin, <<https://radioszczecin.pl/172,9613,pewnego-razu-w-szczecinie-w-morskim-centrum-nauk&sp=12>> [dostęp: 21.03.2025].
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Rzeszotarska K., „Szczecin staje się miastem nijakim” kontra „Jesteśmy na dobrej drodze”, wSzczecinie.pl <<https://wszczecinie.pl/szczecin-staje-sie-miastem-nijakim-kontra-jestesmy-na-dobrej-drozdze-za-nami-3-archiwolta/47744>> [dostęp: 17.02.2025].
- Skarul B., *Szczecin – miasto bez „serca”? Ratujmy deptak Bogusława*, „Głos Szczeciński” <<https://gs24.pl/szczecin-miasto-bez-serca-ratujmy-deptak-boguslaw/a/5503412>> [dostęp: 17.02.2025].
- Sławek T., *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.
- Szalewska K., *Dzielnica jako miejsce afektywne. Cwaniary Sylwii Chutnik i Królowa Salwatora Emmy Popik*, [w:] *Poetyki doświadczenia przestrzennego*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2020.
- Wojas A., *To było prawdziwe czytelnicze obłężenie. Premiera książki autorów ze Szczecińskiej Kliki przyciągnęła tłumy mieszkańców*, wSzczecinie.pl, <<https://wszczecinie.pl/to-bylo-prawdziwe-czytelnicze-oblezenie-premiera-ksiazki-autorow-ze-szczecińskiej-kliki-przyciągnela-tlumy-mieszkancow/49231>> [dostęp: 21.03.2025].
- Wojda C., *Gdzie mamy centrum Szczecina? W poszukiwaniu środka miasta*, Szczecin. Nasze miasto <https://szczecin.nasze_miasto.pl/gdzie-mamy-centrum-szczecina-w-poszukiwaniu-srodka-miasta/ar/c7-3456105> [dostęp: 17.02.2025].
- <<https://kamienicawlesie.pl/sklep/ksiazki-kamienicy-w-lesie/kamienica-w-lesie-instagramowe-wedrowki-szczecinianki.html>> [dostęp: 28.03.2025].
- <<https://visitszczecin.eu/pl/inne/60-jasne-blonia-im-papieza-jana-pawla-ii-i-park-kaspro-wicza>> [dostęp: 16.02.2025].

Marta Sadurska – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, literaturoznawczyni. Zajmuje się przestrzenią w literaturze w kontekście relacji, jakie tworzą z nią bohaterowie utworów oraz ich odbiorcy. Obecnie pracuje nad zagadnieniem kształtowania się tożsamości Szczecina w literaturze współczesnej. ORCID: 0009-0007-6109-7271. E-mail: <mm.sadurska@uw.edu.pl>.

Marta Sadurska – PhD student, University of Warsaw, literary scholar. Deals with the concept of space in literature in the context of the relationships between the characters in works and their recipients. Currently working on the issue of shaping the identity of Szczecin in contemporary literature. ORCID: 0009-0007-6109-7271. E-mail: <mm.sadurska@uw.edu.pl>.

Doświadczenie przestrzenne postaci w filmie – rekonesans teoretyczny i propozycja terminologiczna¹

ABSTRACT. Jędrzej Sławnikowski, *Doświadczenie przestrzenne postaci w filmie – rekonesans teoretyczny i propozycja terminologiczna* [Spatial Experience of the Film Character – Theoretical Reconnaissance and Terminological Proposition]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 111–126. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.6>.

The article outlines a possibility of analyzing the spatial experience of the film character. The first part presents important theories of experienced space taken from philosophy, cultural geography and literature studies, while also noting a lack of such concepts in film theory. The second part aims to fill this gap and provide tools for the systematic analysis of spatial experience in film. Most importantly, the terms ‘widening world’ and ‘narrowed world’ are proposed and discussed using selected film examples.

KEYWORDS: space, character, film space, spatial experience, widening world, narrowed world

Pisząc o doświadczeniu bohatera filmowego², trzeba pamiętać o wpisaniu w każdą fikcyjną postać napięcia między podobieństwem do istot z rzeczywistego świata a nieprawdą. Jak pisze Mieke Bal:

Postacie przypominają ludzi. [...] Z drugiej strony ludzie pojawiający się w literaturze [także w kinie fabularnym – J.S.] i będący przedmiotem jej zainteresowania nie są prawdziwi. Są zmyślnymi konstruktami, powstałymi z fantazji, naśladownictwa, pamięci [...]. Prawdę powiedziawszy, postać nie istnieje. Mimo to narracja wytwarza „efekt postaci” [...]. Pojawia się on, gdy podobieństwo pomiędzy człowiekiem a zmyślnymi figurami jest tak uderzające, że zapominamy o tej podstawowej różnicy, a nawet zaczynamy się z postacią identyfikować, płacemy i śmiejemy się wraz z nią, podążamy z nią lub za nią [...]. Na tym polega atrakcyjność narracji³.

¹ Tekst jest zmienioną wersją pierwszego rozdziału pracy magisterskiej pt. *Przestrzeń filmowa jako świat postaci. Analiza wybranych filmów Satyajita Raya* (promotor: prof. UAM dr hab. Marek Kaźmierczak), obronionej w lipcu 2024 roku na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

² Jako filmoznawca koncentruję się na tym polu badawczym, jednak większość przedstawianych tu obserwacji można odnieść także do literatury i innych sztuk narracyjnych, zob. przyp. 55.

³ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zbiorowe, Kraków 2012, s. 115–116.

Celem tego tekstu będzie zarysowanie nieeksplorowanej dotychczas przez badaczy kina możliwości analizy filmu przez pryzmat doświadczenia przestrzeni przez postać. Zacznę od przeglądu propozycji teoretycznych pomocnych w takim przedsięwzięciu, by następnie w drugiej części tekstu doprecyzować założenia badawcze postulowanego podejścia oraz zaproponować własne kategorie opisowe.

*

Przez wieki w ludzkim myśleniu dominowała koncepcja przestrzeni absolutnej, obecna u filozofów starożytnych i nowożytnych, najsilniej zaś kojarzona z Izaakiem Newtonem⁴. Jego pojmowanie przestrzeni jako „jednego pomieszczenia dla wszystkich przedmiotów” odrzucił już choćby współczesny mu Gottfried Wilhelm Leibniz, rozumiejąc przestrzeń jako porządek znajdujących się w niej rzeczy⁵. W XX wieku pojęciem „relatywnego położenia względem siebie rzeczy” zastąpiono newtonowski pogląd w fizyce, za którą poszły inne dziedziny nauki. W filozofii zaś w zmianie myślenia kluczową rolę odegrała fenomenologia, zamiast koncepcji absolutystycznej proponując relacyjną, w ramach której rozwinąć się mogła refleksja dotycząca „konstituowania przestrzeni przez ludzkie bycie”, związku człowieka z otoczeniem, opisywanego przy użyciu takich pojęć jak miejsce, okolica czy zamieszkiwanie⁶. Ten prąd myślowy – reprezentowany m.in. przez Edmunda Husserla czy Martina Heideggera – ma dla moich rozważań szczególne znaczenie, odwołuje się bowiem do koncepcji przestrzeni doświadczonej, o której Hanna Buczyńska-Garewicz pisze:

Przestrzeń wytwarza się pierwotnie w doznaniach, przeżyciach, nastrojach, działaniach. Jej źródłem jest doświadczenie życia, dzięki któremu zostaje ukonstituowana. Jest ona pewną relacją egzystencjalną. Nie żyjemy wśród punktów, trójkątów czy linii prostych, ani nie żyjemy w nieskończonym ciągu homogenicznych miejsc. Żyjemy w domach, w miejscach znanych i przyswojonych, w okolicach nas otaczających, wybieramy się w drogę ku miejscom obcym, pozostajemy w nich zadomowieni lub wyobcowani, szukamy miejsc nowych lub ich się lękamy, marzymy o zmianie lub nieruchomości, poszukujemy miejsc doskonałych. Ta przestrzeń życia jest subiektywna, zrelatywizowana i zabarwiona emocjonalnie. Wypełniona zawsze określo-

⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 11–12. W przeglądzie „długiej historii” absolutystycznej wizji przestrzeni autorka wylicza poglądy m.in. pitagorejczyków, atomistów, stoików, Campanelli czy Kartezjusza.

⁵ Zob. tamże, s. 12; W. Toporow, *Przestrzeń i tekst*, [w:] tegoż, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 16–17.

⁶ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 10–11.

nyymi znaczeniami i treściami. [...] Jakościowa treść, subiektywna relatywność nie stanowią jednakże jej braku, nie są czymś, co ma zostać przezwyciężone. Przeciwnie, zadanie myślenia polega na tym, by całą tę swoistość przestrzeni życia, przestrzeni źródłowo doświadczonej, uchwycić i zrozumieć. Relacyjność pojęcia przestrzeni jest więc w fenomenologii realizowana przez odwołanie się do przeżyć podmiotowych, w jakich przestrzeń doświadczona się pojawia⁷.

Autorka doprecyzowuje rozumienie przestrzeni doświadczonej, odwołując się do koncepcji pokrewnych, jednak – jej zdaniem – redukcjonistycznych względem omawianej problematyki. Po pierwsze, przestrzeń doświadczona nie stanowi tematu psychologicznego, gdyż w takim ujęciu jawi się jedynie jako „przestrzeń geometryczna z pewnymi dodanymi do niej zabarwieniami emocjonalnymi i nastrojowymi”, co redukuje ją do „kwestii zmiennych doznań”. Dlatego Buczyńska-Garewicz postuluje odróżnienie „przeżycia związanego z jakąś konkretną przestrzenią” od przestrzeni doświadczonej, będącej „próbą włączenia subiektywnej relatywności jako czynnika konstytutywnego w wytwarzaniu przestrzenności świata”⁸. Po drugie, autorka zestawia omawiane pojęcie z koncepcją mitycznej świadomości przestrzeni Ernsta Cassirera, podobnie jak Husserl, proponującego wyrznięcie przed naukowe rozumienie przestrzeni, jednak traktującego ów jej pregeometryczny wymiar jako naiwny, „niedoskonały wstęp do przestrzeni zmatematyzowanej”⁹.

Kluczowe znaczenie dla omawianej problematyki ma kategoria miejsca, która przeszła podobną ewolucję, co rozumienie przestrzeni – utraciła sięgający Arystotelesa sens absolutny na rzecz relatywnego. W ujęciu fenomenologicznym

ze zbiornika fizycznego na ciała miejsce przekształca się w pewien indywidualny byt duchowy, intencjonalnie ukonstytuowany w procesie historycznego ludzkiego

⁷ Tamże, s. 13. Przykładem podmiotowego doświadczania przestrzeni może być epizod z życia filozofa Ludwiga Feuerbacha, przytaczany przez Siegfrieda Lenza w eseju poświęconym przeżyciu krajobrazu przez człowieka: „Moja podróż do Fichtelgebirge – pisał [Feuerbach – J.S.] w liście – była koniecznym antidotum na obcowanie z okolicą Heidelbergu. Na górze Ochsenkopf doszedłem do ładu z własnymi myślami... Tak, do tego miejsca przynależę, do tych ponurych, skąpo porośniętych, a jednak wspaniałych gór; nie do bogatej, pięknej i sławnej Doliny Renu” (cyt. za: S. Lenz, *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*, przeł. Z. Kadłubek, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 74).

⁸ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 13–15.

⁹ Tamże, s. 15–16, 76–82. W literaturze przedmiotu pojawiają się interesujące ujęcia wiążące przestrzeń z mitem (niekoniecznie w rozumieniu cassirerowskim), np. skupiony na przestrzeni mitopoetyckiej szkic Władimira Toporowa, zob. W. Toporow, dz. cyt. Istnieje także polskojęzyczna publikacja opisująca filmową przestrzeń przez pryzmat symboli, archetypów i mitologemów, której autor za cel obiera sobie „wydobycie i zinterpretowanie owych »mitycznych jąder« w historiach filmowych”, zob. A.S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000 (cytat ze s. 47).

współistnienia ze światem. [...] staje się kategorią jakości, a nie ilości, jest określone przez swą treść, a nie przez swą wielkość lub oddalenie od innych miejsc¹⁰.

Martin Heidegger wprowadził też pojęcie okolicy jako określenie miejsc otaczających człowieka: „Okolica to coś, co znajduje się wokół człowieka, co konstytuuje się ze względu na niego, co dobrze znane i bliskie, wobec czego występuje związek zażyłości”¹¹. Gaston Bachelard z kolei stworzył koncepcję przestrzeni intymnej, rozumianej jako „prywatne otoczenie w subiektywnym odczuciu” – autora *La poétique de l'espace* interesuje przede wszystkim przestrzeń szczęśliwa, dlatego wiele uwagi poświęca przeżyciu domu jako zinterioryzowanego miejsca schronienia¹². Innymi istotnymi terminami stosowanymi przez fenomenologów na opisanie stosunku człowieka i przestrzeni (choć często różnie rozumianymi w zależności od filozofa) są zamieszkiwanie oraz opozycja swojskości i obcości.

Pojęcie przestrzeni doświadczonej czy rozważania nad związkiem człowieka z miejscem znaleźć można nie tylko w tekstach filozoficznych. Podobny kierunek myślenia obrali autorzy z nurtu geografii humanistycznej (zwanej też geografą kulturową), którzy przeciwstawili się zdominowaniu nauk geograficznych przez analizę opartą na metodach ilościowych, uważając, że „pomija [ona – J.S.] istotne aspekty wiedzy i doświadczenia ludzkiego, przede wszystkim zaś nie wystarcza do analizy świata odczuwanego i postrzeganego przez ludzi”¹³. Geografów humanistów zajmowały zwłaszcza te „aspekty rzeczywistości (otoczenia, środowiska), które, odbierane zmysłami przez ludzi, są odczuwane i wartościowane indywidualnie, zależnie od indywidualnych cech psychiki odbiorcy, jego kulturowo ukształtowanej umysłowości”¹⁴. Zaproponowany zwrot dążył ku interdyscyplinarności i uwzględ-

¹⁰ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 21–27.

¹¹ Tamże, s. 27.

¹² Tamże, s. 216–228; G. Bachelard, *The Poetics of Space*, przeł. M. Jolas, Boston 1969, s. 38–66. Według Bachelarda „człowiek jest zdolny także do interioryzowania dali”, do ujawniającego się w marzeniu, przekraczającego horyzont przeżycia bezkresu. W wyniku tego wewnętrznego, duchowego działania powstaje „przebieg wielki, wykraczający poza otaczającą zamkniętą przestrzeń zamieszkiwania”, którą dopełnia i z którą współtworzy „ludzki sens przestrzeni” – H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 228–230; por: G. Bachelard, dz. cyt., s. 183–210.

¹³ K.H. Wojciechowski, *Koncepcje przestrzeni geografii humanistycznej*, [w:] *Przebieg w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuk, G. Nowak, Lublin 1998, s. 144.

¹⁴ Tamże. Nastąpiła też zmiana terminologiczna: „W publikacjach geograficznych zaczęły się wtedy pojawiać takie pojęcia jak: duch miejsca, nastrój, poczucie miejsca, więź uczuciowa z krajobrazem, symbolika krajobrazu, mapy uczuciowe i mentalne, mit i metafora” (tamże, s. 142).

nianiu socjologicznych, antropologicznych, politycznych czy historycznych aspektów badanego miejsca¹⁵.

Jednym z reprezentantów geografii humanistycznej był Yi-Fu Tuan¹⁶. W książce *Przestrzeń i miejsce* tak opisywał zawarte w jej tytule pojęcia:

W doświadczeniu znaczenie przestrzeni nakłada się często na znaczenie miejsca. „Przestrzeń” jest bardziej abstrakcyjna niż „miejsce”. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. [...] Dla definicji pojęcia „przestrzeń” i „miejsce” potrzebują siebie nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót. Co więcej, kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce¹⁷.

Tuana szczególnie interesuje kwestia doświadczania przestrzeni przez człowieka. Doświadczenie to w jego definicji pojęcie obejmujące wiele „różnorodnych sposobów poznawania i konstruowania rzeczywistości przez jednostkę [...] od bardziej bezpośrednich, biernych zmysłów zapachu, smaku i dotyku, po aktywną percepcję wizualną i pośredni sposób symbolizowania”¹⁸. We wszelkim ludzkim doświadczeniu łączy się działanie uczucia i myśli, stanowiących nie kategorie przeciwstawne, a bieguny kontinuum doświadczania¹⁹. W rozpoznawaniu przez człowieka przestrzeni największą rolę odgrywają ruch, wzrok i dotyk, umożliwiające orientację w świecie przedmiotów i miejsc²⁰. Przestrzeni można doświadczać „jako lokalizacji przedmiotów i miejsc, jako odległości i rozciągłości dzielącej lub łączącej miejsca i – bardziej abstrakcyjnie – jako obszaru określonego siatką miejsc”²¹. Doświadczenie miejsca może być różne w zależności od zakresu wiedzy: intymne (np. własny dom), ogólne (np. własny kraj), konceptualne (np. geograf studiujący miasto)²².

¹⁵ K.Z. Meller, *Kategoria krajobrazu kulturowego i jej przydatność w badaniach literackich (wstępne rozpoznanie)*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, t. 1, *Literatura, teatr, film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2016, s. 14–15.

¹⁶ Krzysztof H. Wojciechowski określa go jako „najwybitniejszego niewątpliwie przedstawiciela” tego nurtu (K.H. Wojciechowski, dz. cyt., s. 144).

¹⁷ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 19, 21.

²⁰ Tamże, s. 23–24. O miejscu wobec przedmiotów pisze Tuan: „jest obiektem szczególnego rodzaju. Jest konkretyzacją wartości, choć nie jest wartościową rzeczą, którą można by trzymać w ręku albo się z nią obnosić. Jest obiektem, w którym można przebywać” (tamże, s. 24).

²¹ Tamże, s. 24.

²² Tamże, s. 16–17.

Tuan zwraca również uwagę na trudności z wyrażeniem doświadczenia przestrzennego, często lekceważonego jako osobiste i nieważne, pomijanego przez zawodowych planistów czy opracowania dotyczące problematyki jakości otoczenia. Za sferę szczególnie pozytywnie się na tym tle wyróżniającą autor uznaje sztukę i literaturę, w której (obok dzieł psychologów, filozofów, antropologów i geografów) „zapisano zdumiewające światy ludzkiego doświadczenia”²³. Potwierdzać tę tezę zdają się choćby liczne odwołania do literatury (zwłaszcza Marcela Prousta), którymi – jako intersubiektywnymi ekspresjami omawianych problemów z kręgu przestrzeni doświadczonej – ilustruje swój wywód Hanna Buczyńska-Garewicz²⁴. Także Bachelard, tworząc swoją „poetykę przestrzeni”, odwołuje się do poezji, służącej mu za „literacki dokument określonego typu przeżycia, doświadczenia duchowego”²⁵.

Różne koncepcje związków literatury z przestrzenią, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu performatywnego i umiejętności tworzenia miejsca przez literaturę, przytacza Katarzyna Zofia Meller w artykule poświęconym krajobrazowi kulturowemu²⁶, zawierającym również obszerny przegląd teoretycznych ujęć tej kategorii, w tym wielu spod znaku geografii humanistycznej²⁷. Najbliższa dotychczas omówionym koncepcjom wydaje się propozycja Tima Ingolda, odwołującego się do heideggerowskiej okolicy i akcentującego subiektywność jej postrzegania. Krajobraz – w jego rozumieniu – „ma charakter procesualny, a jego granice wyznacza ludzka, jednostkowa świadomość”²⁸.

Meller podejmuje też próbę samodzielnego zdefiniowania krajobrazu kulturowego, w którym dostrzega trzy sfery: mapę realną („pewien materialny obszar mający konkretne położenie geograficzne, ukształtowanie terenu, toponomastykę”), mapę mentalną zewnętrzną („o wymiarze symbolicznym, historycznym, estetycznym, społecznym, którą człowiek uczy się odczytywać w procesie enkulturacji”) i mapę mentalną wewnętrzną, będącą „zbiorem indywidualnych dyspozycji emotywnych oraz jednostkowego doświadczenia”²⁹. Autorka szczególnie zaznacza istotność rozdzielenia mapy

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ Zob. m.in.: H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 18–19, 28–33, 147–149. Wskazane zakresy stron to przykładowe fragmenty, w których autorka wplata odniesienia w teoretyczny wywód. Literaturze poświęca też dwa ostatnie rozdziały swojej książki – jeden Proustowi (s. 253–289), jeden *Niewidzialnym miastom* Italo Calvino (s. 291–315).

²⁵ Tamże, s. 220. Por. uwagi Siegfrieda Lenza nt. świadectw literackich przeżycia krajobrazu w: S. Lenz, dz. cyt., s. 72, 76.

²⁶ K.Z. Meller, dz. cyt., s. 19–21.

²⁷ Tamże, s. 14–18.

²⁸ Tamże, s. 16–17.

²⁹ Tamże, s. 18–19. O mapach mentalnych z innej perspektywy pisze także historyk Karl Schlögel, zwracając uwagę na opozycję pluralistycznej przestrzeni krajobrazów mentalnych

mentalnej na zewnętrzną i wewnętrzną, co ma podkreślić rolę jednostkowych doświadczeń (a nie tylko przyjętych kodów kulturowych) w myśleniu o krajobrazie. Dopiero obie sfery razem pozwalają zrozumieć, jak „człowiek przez kompresję emocji, doświadczeń i wspomnień wytwarza między sobą a przestrzenią głęboką, nierozzerwalną więź”, a „jego [człowieka – J.S.] subiektywna perspektywa wyznacza jego [krajobrazu kulturowego – J.S.] granice”³⁰.

Ten, siłą rzeczy skrótowy, przegląd myśli dotyczącej związku człowieka z przestrzenią uwidacznia szeroki wachlarz dyscyplin, których przedstawiciele wyrazili potrzebę spojrzenia na przestrzeń przez pryzmat ludzkiego doświadczenia³¹. Podobny zwrot nie nastąpił w filmoznawczej teorii przestrzeni³², rozwijającej się już od momentu narodzin „ożywionych fotografii”. Jan Mukařovský, który stworzył „najbardziej szczegółową i wszechstronną koncepcję przestrzeni filmowej [...] w latach trzydziestych”³³, skupia się na porównaniach z innymi sztukami, środkach kreujących przestrzeń filmową, sposobach zmiany miejsca akcji czy relacji przestrzeni z fabułą³⁴. Wątki te rozwijane były w myśli późniejszej³⁵, pojawiły się także nowe: silniej niż dotychczas uwzględniono perspektywę odbiorcy, wskazując choćby na różnicę między percypowaną przestrzenią ekranową a wyobrażoną prze-

i „falszywego obiektywizmu” klasycznie rozumianej kartografii, zob. K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 241–246.

³⁰ K.Z. Meller, dz. cyt., s. 19. Por. uwagi Mieke Bal nt. przestrzeni postrzeganej w literaturze w: M. Bal, dz. cyt., s. 138–140; oraz komentarz Elżbiety Rybickiej nt. podejścia geopoetyki do postaci literackiej w: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 100. Problematykę spacialną w literaturze, z uwzględnieniem tematu doświadczenia przestrzennego, eksploruje także seria pięciu monografii wydanych na Uniwersytecie w Białymstoku, w tym: *Poetyki doświadczenia przestrzennego*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2020.

³¹ Oprócz filozofii, geografii czy literaturoznawstwa można wskazać również historię (Karl Schlögel – zob. przyp. 29) oraz psychologię społeczną, z perspektywy której relacje człowieka z miejscem opisuje Maria Lewicka, powołując się przy tym m.in. na koncepcje fenomenologiczne i geografii humanistyczną, zob. M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.

³² Bazuję na ustaleniach Tadeusza Miczki (*Przestrzeń*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 9, Katowice 1998, s. 95–136) oraz Elżbiety Ostrowskiej (*Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000, s. 11–40).

³³ T. Miczka, dz. cyt., s. 107.

³⁴ J. Mukařovský, *W stronę estetyki filmu*, przeł. C. Dondziłło, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 103–115.

³⁵ Por. np. rozróżnienie Elżbiety Ostrowskiej na przestrzeń znarratywizowaną i nieznarratywizowaną (E. Ostrowska, dz. cyt., s. 36–38) wobec rozważań Mukařovskiego nt. przestrzeni i fabuły. Wiele śladów myśli czeskiego estetyka można odnaleźć także w koncepcjach badaczy o orientacji neoformalno-kognitywnej, zob. omówienie ich poglądów w: T. Miczka, dz. cyt., s. 128–130; E. Ostrowska, dz. cyt., s. 19–32.

strzenią diegetyczną³⁶; szerzej opisano także przestrzeń pozaekranową³⁷ czy dźwiękową³⁸.

Stosunkowo rzadko pojawia się w pracach filmoznawców namysł nad związkiem przestrzeni z postacią – wyjątek stanowią tu mogą analizy zawarte w książce Elżbiety Ostrowskiej, która wskazuje na spojrzenie postaci jako jeden ze sposobów uzyskiwania ciągłości przestrzennej między ujęciami oraz rozważa znaczenie zabiegów subiektywizujących i fokalizujących dla narratywizacji przestrzeni³⁹. Autorka zwraca też uwagę na personalne schematy przestrzenne, objawiające się przypisaniem poszczególnych segmentów przestrzeni diegetycznej danym postaciom⁴⁰; analizując film *Kręte schody* (1945, reż. R. Siodmak), dokonuje nawet klasyfikacji postaci pod kątem ich powiązania z konkretnymi pomieszczeniami stanowiącego miejsce akcji domu⁴¹. Przyświeca jej przy tym cel inny niż piszącemu te słowa: badaczka skupia się bowiem na wskazówkach, jakie powiązanie postaci z przestrzenią daje widzowi dla ułatwienia orientacji w świecie przedstawionym, mnie zaś interesuje doświadczenie przestrzenne bohaterów.

Nie znaczy to jednak, że zupełnie brak prób spojrzenia na dzieła filmowe pod kątem doświadczenia postaci. W literaturze polskojęzycznej przykład stanowić może zbiorowa praca *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*. Redaktor tomu, Seweryn Kuśmierczyk, tak pisze o ukazywaniu świata wewnętrznego postaci w kinie: „Doświadczenie wewnętrzne to świat subtelnych przeżyć, przelotnych wrażeń, odczuć, które nie przekształciły się

³⁶ T. Miczka, dz. cyt., s. 112–113. Takie dwa rodzaje przestrzeni filmowej wskazał Etienne Souriau. Henri Wallon z kolei wyróżnił trzeci, jeszcze silniej związany z odbiorcą: przestrzeń realną sali kinowej. Warto przytoczyć też zaproponowane przez Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera rozumienie przejścia od kina wczesnego do klasycznego jako drogi „od kolektywnej recepcji w »fizycznej przestrzeni« [...] do zindywidualizowanego widza w wyobraźniowej przestrzeni (centralizującej diegesis)”, zob. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 111. Na polskim gruncie ciekawą, skrupulatną koncepcję „piętrowego” podziału (czasoprzestrzeni) przedstawionej (diegetycznej) zaproponował Łukasz A. Plesnar w: *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990, s. 154–169.

³⁷ Por. koncepcja Noëla Burcha, omówiona w: T. Miczka, dz. cyt., s. 120–121; E. Ostrowska, dz. cyt., s. 32–33.

³⁸ Tu np. prace Ricka Altmana czy Mary Ann Doane, zob.: T. Miczka, dz. cyt., s. 127.

³⁹ E. Ostrowska, dz. cyt., s. 146 i nn. Funkcjonowanie filmowej przestrzeni w ujęciach subiektywnych wyczerpująco opisał także Edward Branigan w: *The Spectator and Film Space – Two Theories*, „Screen” 1981, t. 22, nr 1, s. 55 i nn.

⁴⁰ E. Ostrowska, dz. cyt., s. 140–141.

⁴¹ Tamże, s. 175–176. Por. uwagi Jurija Łotmana nt. podziału przestrzeni dzieła (w tym wypadku literackiego) na podprzestrzenie, przypisania do nich określonych bohaterów oraz możliwości zaistnienia polifonii przestrzennej w przypadku powiązania z poszczególnymi bohaterami różnych odmian podziału przestrzeni, zob. J.M. Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, t. 67, nr 1, s. 225–226.

jeszcze w słowa. Ten ukryty wewnętrzny świat powinien zostać odzwierciedlony – uzewnętrzniający – w obrazie filmowym i stać się dostępny dla widza w stopniu zależnym od jego wrażliwości i uważności”⁴². Choć zebrane w publikacji teksty nie badają tylko kwestii przestrzeni, przyjęta przez autorów metoda analizy uznaje przestrzeń – obok czasu i postaci – za jedną z podstawowych kategorii świata przedstawionego⁴³.

*

Badanie przestrzennego doświadczenia bohaterów można nazwać próbą mentalnej kartografii. Jej założeniem jest przede wszystkim spojrzenie na kreowaną przez film rzeczywistość „oczami” zanurzonego w niej bohatera, potraktowanie postaci i doświadczanej przez nią przestrzeni jak ekranowego ekwiwalentu człowieka i jego przeżycia świata. Ta fikcyjna wersja rządzi się oczywiście własnymi prawami, przede wszystkim oferuje jedynie iluzję realności, czego nie należy tracić z pola widzenia, by nie narażać się na zarzut naiwnego zawierzania narracyjnym sztuczkom. Z drugiej jednak strony, sądzę, że zauważalna wśród dzisiejszych widzów rezerwa wobec filmowego realizmu i fetyszycacja środków deziluzyjnych czy autoreferencyjnych, choć przede wszystkim propaguje zdrową nieufność wobec filmowego obrazu, pomija też wartościowe elementy płynące z zanurzenia w narracyjnej iluzji. To przecież w jej ramach – by raz jeszcze zacytować Tuana – „zapisano zdumiewające światy ludzkiego doświadczenia”. Warto zatem zdjąć zeń odium naiwności, zawiesić niewiarę i próbować znaleźć w fikcyjnej rzeczywistości ślady przeżyć znanych z realnego świata⁴⁴.

⁴² S. Kuśmierczyk, *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym*, [w:] *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2017, s. 17.

⁴³ Tamże, s. 18.

⁴⁴ Bliskie mojemu stanowisku wyrażonemu w tym akapicie są uwagi rosyjskich literaturoznawców. Jurij Lotman zaczął swój szkic poświęcony przestrzeni artystycznej stwierdzeniem, że podjęcie tej problematyki „stanowi konsekwencję myślenia o dziele [nie tylko literackim; autor przywołuje dalej choćby przykład sztuki malarskiej – J.S.] jako o swoiście odgraniczonej przestrzeni, która przedmiot nieskończony – świat wobec dzieła zewnętrzny – oddaje za pomocą swojej skończoności” (J.M. Lotman, dz. cyt., s. 213). Michaił Bachtin z kolei podjął rozważania nad granicą między światem realnym a światem przedstawionym, wskazując na zagrożenia płynące z jej lekceważenia, by następnie za równie niestosowne uznać „pojmowanie owej zasadniczej granicy jako czegoś absolutnego i nieprzekraczalnego [...]”. Mimo całej odrębności świata przedstawionego w stosunku do świata przedstawiającego, [...] są one nierozzerwalnie ze sobą związane, nieustannie ze sobą współdziałają; zachodzi pomiędzy nimi nieprzerwana wymiana [...]. Utwór i przedstawiony w nim świat wchodzi w świat rzeczywisty i wzbogacają go, zaś świat rzeczywisty wchodzi do utworu i przedstawionego w nim świata zarówno w procesie tworzenia, jak i w procesie późniejszego jego życia będącego nieustannym

Terminologicznego doprecyzowania domagają się kluczowe pojęcia „przestrzeni” i „miejsca”, które pojawiły się we wcześniejszej części tego tekstu w rozmaitych znaczeniach w zależności od omawianego autora. Najbliższe są mi w tym względzie rozważania Yi-Fu Tuana i Hanny Buczyńskiej-Garewicz. Podobnie jak amerykański geograf, traktuję przestrzeń (w odniesieniu do człowieka) jako kategorię bardziej abstrakcyjną, a miejsce – jako bardziej konkretną, wyodrębniającą się z przestrzeni wraz z poznawaniem, nadawaniem znaczeń i wartości⁴⁵. Przydatna w uchwyceniu tego rozgraniczenia okazuje się również opozycja swojskości/obcości. Byłoby jednak uproszczeniem przyjąć, że miejsce jest swojskie, a przestrzeń niebędąca miejscem obce. Wyodrębnienie miejsca z przestrzeni nie wymaga bowiem jego oswojenia, miejsce może opierać się oswojeniu i pozostać obce⁴⁶; może także być miejscem niepoznanym bezpośrednio, jednak objętym swego rodzaju prywatną mitologią, nadającą mu określone znaczenia i czyniącą zeń miejsce ani całkiem swojskie, ani całkiem obce. Dla szkicowania takich mentalnych map niezbędne jest z kolei ujęcie przestrzeni i miejsc jako doświadczonych, tak jak czyni to Hanna Buczyńska-Garewicz w *Miejscach, stronach, okolicach*⁴⁷.

Przestrzeń ma dla mnie oczywiście także drugie znaczenie jako przestrzeń filmowa. Choć sądzę, że **przestrzeń doświadczoną postaci można uznać za jeden z rodzajów przestrzeni filmowej**, bez wątpienia nie jest możliwa jego analiza w oderwaniu od innych aspektów spacialnych filmu. Spośród wyróżnianych przez teoretyków typów przestrzeni filmowej w centrum moich zainteresowań znajduje się siłą rzeczy przestrzeń diegetyczna (czy też scenograficzna, przedstawiona). Diegetycznymi określamy elementy pochodzące z wewnątrz fikcyjnego świata filmowej opowieści, a zatem – jak wskazuje Edward Branigan – można odnieść tę kategorię do

odnawianiem utworu w twórczej percepcji słuchaczy-czytelników” (M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 482–483).

⁴⁵ Por. cytowany już fragment z *Przestrzeni i miejsca*: Y.-F. Tuan, dz. cyt., s. 16.

⁴⁶ Pokrewna takiemu sposobowi myślenia wydaje się kategoria nie-miejsca, które Marc Augé opisuje jako wytwarzaną przez nadnowoczesność przestrzeń niebędącą tożsamościową, znajomą ani historyczną, w opozycji do posiadającego te cechy miejsca, zob. M. Augé, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4 (112), s. 128–129. Spora część cytowanego tekstu jest też poświęcona rozważaniom nad definicją „przestrzeni” i „miejsca”. Augé przywołuje m.in. propozycję Michela de Certeau, którego rozumienie „miejsca jako zbioru elementów współistniejących w pewnym porządku i przestrzeni jako ożywienie miejsc przez przemieszczenie czegoś ruchomego” wyraźnie kontrastuje z omówionymi przeze mnie koncepcjami, w których to przestrzeń przekształca się w miejsce, a nie na odwrót. Porównanie to dowodzi pojemności omawianych terminów i różnorodności sposobów ich objaśniania.

⁴⁷ Por. cytowany już fragment dot. przestrzeni doświadczonej: H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 13.

bohaterów, uznając za diegetyczne wszystko to, co dostępne ich percepcji⁴⁸. W kontekście przestrzeni ciekawą propozycję terminologiczną wysunęła Elżbieta Ostrowska, wyróżniając miejsce diegetyczne, czyli „unaocznione w obrębie przestrzeni ekranowej segmenty przestrzeni”, i przestrzeń diegetyczną, będącą „konstruktem wyobrażonym przez widza w wyniku procesu przetwarzania danych dostarczanych przez »miejsca«”. Przekształceniu miejsc w przestrzeń służy zaś przede wszystkim „ustanowienie ciągłości pomiędzy poszczególnymi miejscami”⁴⁹.

Także proponowana przeze mnie mentalna kartografia wymaga uspojenienia przedstawionych w filmie miejsc, połączenia ich w kompletną przestrzeń przedstawioną. Jeśli zaś zgodzić się na to, że na prawach filmowej iluzji widoczne na ekranie postać i przestrzeń to człowiek i świat jego życia, adekwatne wobec ich opisu okazują się kategorie okolicy, zamieszkiwania, doświadczenia i inne opisane w tym tekście koncepcje. Związkom przestrzeni z postacią można się zatem przyglądać zarówno w mikroskali (na poziomie poszczególnych lokacji – miejsc), jak i makroskali poprzez analizę całościowej organizacji przestrzeni diegetycznej w danych utworach.

Dla ustrukturyzowania myślenia o doświadczeniu przestrzennym postaci proponuję rozróżnienie na **świat rozszerzający się** i **świat zwężony**⁵⁰. Reprezentowana na ekranie przestrzeń interesuje mnie przede wszystkim jako przestrzeń doświadczona, o której Hanna Buczyńska-Garewicz pisze: „To także przestrzeń zawsze skończona, niezbywalnie mająca swe granice. Skończoność jednakże nie znaczy jej zamknięcia. Przeciwnie, z istoty swej jest otwarta i zakresowo stale zmienna; jej **ruchomy horyzont** [podkr. J.S.] czerpie swą siłę rozszerzania z podmiotowej natury egzystencji”⁵¹. Oczywiście, tak jak w przypadku omawianych przez autorkę koncepcji filozoficznych, rozszerzanie przestrzeni doświadczonej rozumie ona nie tylko w sensie fizycznym: „Człowiek zamieszkuje przez rozumienie miejsc. Im więcej treści przestrzeni potrafi przyswoić sobie dzięki własnej otwartości i wrażliwości, tym szersza jego topografia duchowa i tym większy i bogatszy jego świat”⁵². Analiza doświadczenia przestrzennego z użyciem pojęć rozszerzania się

⁴⁸ E. Branigan, dz. cyt., s. 61.

⁴⁹ E. Ostrowska, dz. cyt., s. 35. Proponowane przez autorkę rozróżnienie stanowi rozwinięcie sposobu patrzenia na przestrzeń diegetyczną, który prezentował André Gardies. Kierując się ustaleniami semiotyki topologicznej Algirdasa Greimasa, badacz stwierdził, że w świecie diegetycznym filmu przestrzeń nie istnieje sama z siebie, a jest jedynie reprezentowana przez ukazane na ekranie miejsca i wyłania się dopiero za sprawą konstrukcji przez widza, por. T. Miczka, dz. cyt., s. 130–131; E. Ostrowska, dz. cyt., s. 33–34.

⁵⁰ Słowa „świat” używam tu w znaczeniu ogółu miejsc wyodrębnionych z przestrzeni przez doświadczenie danej jednostki, świata kreowanego przez doświadczenie człowieka.

⁵¹ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 21.

⁵² Tamże, s. 44.

i zwężenia zakłada zatem istnienie owych ruchomych granic jednostkowego świata, wyznaczanych – jak można powtórzyć za Timem Ingoldem – przez ludzką świadomość. Rozszerzanie świata dokonuje się poprzez poznawanie nowych miejsc lub nadawanie miejscom nowych znaczeń. Zwężenie go następuje wraz z zatrzymaniem się ruchomego horyzontu i tkwieniem (fizycznie i/lub mentalnie) wciąż w starych, znajomych miejscach.

Można zapytać, skąd rozbieżność gramatyczna między zaproponowanymi terminami, tzn. czemu światu „rozszerzającemu się” nie zostaje przeciwstawiony „zwężający się” (lub „zwężonemu” – „rozszerzony”). Wynika ona z przyjętego przeze mnie założenia, iż czynnikiem rozszerzającym świat jest przyrost ludzkiego doświadczenia – wraz z poznawaniem świata człowiek przesuwa jego subiektywne granice i dorysowuje nowe partie na własnej mentalnej mapie. To, co się na niej znalazło, już na niej pozostaje; może ulec zapomnieniu, przykryć się warstwą kurzu, ale raz zapisane w doświadczeniu będzie w nim tkwić. Dlatego zamiast procesu przeciwnego – zwężania się świata – proponuję wyróżnić jego zwężenie, będące wstrzymaniem owego rozszerzającego przyrostu doświadczenia, stanem stagnacji, w którym nie dochodzi do obejmowania mapą mentalną nowych obszarów czy – odwołując się do frazy Hanny Buczyńskiej-Garewicz – rozszerzania duchowej topografii.

Prowadzi to do jeszcze dwóch istotnych wniosków. Po pierwsze, przestrzeń doświadczana jako świat rozszerzający się lub zwężony istnieje w czasie i tylko uwzględniając ten aspekt temporalny, można ją właściwie zbadać⁵³. Po drugie, tak rozumiana przestrzeń jest zmienna, świat rozszerzający się może ulec zwężeniu, a zwężony zacząć na nowo się rozszerzać. Dlatego też proponowane rozróżnienie nie ma charakteru ostrej binarnej opozycji, lecz zakłada wskazanie dwóch skrajnych biegunów, między którymi zacho-

⁵³ Wśród filmoznawców można spotkać opinie, iż w procesie analizy filmu nie należy oddzielnie rozpatrywać czasu i przestrzeni. Alicja Helman pisze: „W filmie [...] nie dominuje ani czasowość, ani przestrzenność. Jest on czasoprzestrzenny i aby zbadać charakter tego fenomenu, nie należałoby w procesie analizy rozkładać owej czasoprzestrzenności [...]. Zjawiska, do których można odnieść kategorie czasu i przestrzeni, nie występują bowiem obok siebie czy w jakimś następstwie, lecz przenikają się tak dalece, że ich rozłączne traktowanie miast wyjaśnić – zaciemniałoby prawdziwy obraz zjawiska. Jednakże brak jest kategorii, z których pomocą można by analizować czasoprzestrzeń w dziele sztuki, stąd też musimy się uciec do czynności zastępczych, tj. wskazywania dróg, na jakich dochodzi do »uczasowienia« postaci wizualnych i »uprzestrzennienia« przebiegów czasowych” (A. Helman, *O dziele filmowym*, wyd. 2, Kraków 1981, s. 147–148). Łukasz A. Plesnar zgadza się z autorką, przyjmuje jednak, że rozbieżność czasoprzestrzeni przedstawionej na jej dwie składowe pozwala lepiej zrozumieć ich istotę, a następnie dokonać syntezy rozpoznania i powrotu do kategorii nadrzędnej (Ł.A. Plesnar, dz. cyt., s. 154–155). Por. wprowadzone do literaturoznawstwa przez Michaiła Bachtina pojęcie chronotopu (czasoprzestrzeni), akcentujące nierozzerwalność obydwu kategorii, zob. M. Bachtin, dz. cyt., s. 278.

dzi nieustanna dynamika. W niektórych przypadkach jeden z biegunów będzie wyraźnie dominować nad drugim, w innych – ruchomość horyzontu ulegać będzie zmianie.

Główne ograniczenie ujawniające się przy próbie zastosowania takiego myślenia wobec postaci fikcyjnej stanowi (sygnalizowany już przy okazji tekstu Kuśmierczyka) problem dostępu do jej wewnętrznego świata. Przede wszystkim, możliwość takiego wglądu zależy od sposobu konstrukcji bohaterów w danym dziele. Stosunek protagonistki filmu Chantal Akerman *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy 23, 1080 Bruksela* (1975) do własnego mieszkania, w którym spędza większą część czasu akcji (i którego adres figuruje nawet obok jej nazwiska w tytule), okazuje się właściwie niemożliwy do ustalenia. Reżyserka unika bowiem psychologicznego budowania postaci, przez co analiza ich związków z przestrzenią może ograniczyć się co najwyżej do aspektów fizycznych, a jakiegokolwiek wkroczenie w tematy doświadczenia czy subiektywnej perspektywy skazane jest na snucie niczym niepopartych domysłów. Inni twórcy, np. Satyajit Ray⁵⁴, prezentują jednak inne podejście, konstruując postaci w duchu psychologicznego prawdopodobieństwa i umożliwiając widzowi dostęp do ich wewnętrznych przeżyć za pomocą rozmaitych środków subiektywizacji czy fokalizacji. Mimo wszystko, nawet w takich przypadkach należy zachować ostrożność i nigdy nie uznawać stanu poinformowania widza za kompletny.

Rozszerzanie się świata to proces dość łatwo uchwytne w doświadczeniu takich popularnych bohaterów jak choćby tolkienowscy hobbici, opuszczający dom, by za przygodą wyruszyć w świat, czy Harry Potter, poznający nową rzeczywistość, o której istnieniu nie wiedział i w której znajduje swoje miejsce⁵⁵. W historiach tych współgra ze sobą poznawanie nowych przestrzeni w sensie fizycznym oraz mentalne otwieranie się na nowe doświadczenia. Zwężenie świata często będzie polegać na ograniczeniu tylko jednego z tych aspektów – fizycznego w każdej opowieści o zachowującej wewnętrzną wolność jednostce przebywającej w zamknięciu (np. *Lot nad kukułczym gniazdem* [1975, reż. M. Forman] czy wiele filmów więziennych), mentalnego, np. w przypadku znudzonego życiem protago-

⁵⁴ Filmy tego bengalskiego reżysera analizuję w pracy, której niniejszy tekst w swej pierwotnej wersji był częścią.

⁵⁵ Te przykładowe postaci – mogące odnosić się zarówno do bohaterów powieściowych, jak i protagonistów ich ekranizacji – wskazują na jeszcze jeden istotny aspekt mojej propozycji: nie ogranicza się ona bowiem tylko do filmu, umożliwiając analizę w tym duchu także dzieł z innych sztuk narracyjnych. Gdyby zastosować pojęcia literatury i medium w rozumieniu Wernera Faulsticha (zob. jego omówienie w: K. Kozłowski, *Feature Film as a Literary Work*, „Przestrzenie Teorii” 2024, nr specjalny, s. 205–221), należałoby uznać, że zaproponowane przeze mnie kategorie stosować można do analizy dzieł literackich niezależnie od medium.

nisty filmu *Broken Flowers* (2005, reż. J. Jarmusch). Już choćby po tych przykładach widać, że przyczyny zwężenia świata mogą być różne – wewnętrzne lub zewnętrzne, wynikające z woli własnej lub cudzej (złożony przypadek, w którym współlistnieją oba te aspekty, stanowi film *Co się zdarzyło Baby Jane?* [1962, reż. R. Aldrich]); może ono następować też po prostu wskutek utraty pędu przez proces rozszerzania – taką interpretację dopuszcza choćby sytuacja Mii z filmu *Fish Tank* (2009, reż. A. Arnold). Opowieści o świecie zwężonym często będą koncentrować się na próbach jego ponownego rozszerzenia, czy to z własnej potrzeby (*Fish Tank*), czy cudzej inicjatywy (*Broken Flowers*).

W przywołanych dotychczas przykładach rozszerzanie się świata i jego zwężenie, rozumiane w podwójnym fizyczno-mentalnym sensie, istnieją zazwyczaj we wzajemnym napięciu. Pojemnego materiału do badania dynamiki między tymi biegunami dostarczają długie fabuły, zwłaszcza serialowe. Można zatem np. zaobserwować, że dla Sansy Stark z serialu *Graco tron* (2011–2019, twórcy: D. Benioff, D.B. Weiss) wyjazd z Winterfell do Królewskiej Przystani stanowi wzorcowy przykład rozszerzania świata w obu wymiarach (poznawanie nowego miejsca, wejście w wymarzony świat dworski), które z czasem zmienia się jednak w jego zwężenie, gdy bohaterka zostaje zakładniczką w królewskim pałacu. Czasem nawet jedno działanie może łączyć w sobie odcienie rozszerzania i zwężenia, np. podróż Jona Snowa z tego samego serialu na daleką północ i dołączenie do Nocnej Straży stanowi otwarcie nowego rozdziału w jego życiu i przynosi eksplorację nieznanych dotąd obszarów, jednak równocześnie wiąże go na zawsze z jednym miejscem, zamykając wszystkie inne drzwi. Wymownym wizualnym symbolem tej dynamiki rozszerzania/zwężenia przestrzeni może być Mur, dosłownie ograniczający jej widoczność, ale też stanowiący punkt obserwacyjny, z którego widać nieznane horyzonty.

Zaproponowana terminologia nie jest jedyną, wokół której można zbudować teorię doświadczenia przestrzennego postaci filmowej. W zależności od specyfiki badanego utworu równie (lub bardziej) istotne mogą się okazać takie pary pojęciowe, jak: wewnątrz i zewnątrz, przestrzeń prywatna i publiczna, doświadczenie samotnicze i współdzielone itp. Nie należy też lekceważyć powiązania doświadczenia przestrzennego z realiami społecznymi i tożsamością podmiotu doświadczającego, trafnie wyrażonego przez Katarzynę Meller poprzez podział na zewnętrzną i wewnętrzną mapę mentalną. Wszystkie te czynniki dodatkowo dowodzą pojemności proponowanego tu modelu analizy, pozwalającego zadawać filmowi nowe pytania i rysować precyzyjne mapy artystycznych „światów ludzkiego doświadczenia”.

BIBLIOGRAFIA

- Augé M., *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4 (112), s. 127–140.
- Bachelard G., *The Poetics of Space*, przeł. M. Jolas, Boston 1969.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Kraków 2012.
- Branigan E., *The Spectator and Film Space – Two Theories*, „Screen” 1981, t. 22, nr 1, s. 55–78.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Dudziak A.S., *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000.
- Elsaesser T., Malte H., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015.
- Helman A., *O dziele filmowym*, wyd. 2, Kraków 1981.
- Kozłowski K., *Feature Film as a Literary Work*, „Przestrzenie Teorii” 2024, nr specjalny, s. 205–221.
- Kuśmierczyk S., *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym*, [w:] *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2017, s. 11–23.
- Lenz S., *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*, tłum. Z. Kadłubek, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 71–86.
- Lewicka M., *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.
- Lotman J.M., *Problem przestrzeni artystycznej*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, t. 67, nr 1, s. 213–226.
- Meller K.Z., *Kategoria krajobrazu kulturowego i jej przydatność w badaniach literackich (wstępne rozpoznanie)*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, t. 1, *Literatura, teatr, film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzonek, Bydgoszcz 2016, s. 13–22.
- Miczka T., *Przestrzeń*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 9, Katowice 1998, s. 95–143.
- Mukařovský J., *W stronę estetyki filmu*, tłum. C. Dondziłło, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 103–117.
- Ostrowska E., *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000.
- Plesnar Ł.A., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.
- Poetyki doświadczenia przestrzennego*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2020.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Schlögel K., *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009.
- Toporow W., *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Wojciechowski K.H., *Koncepcje przestrzeni geografii humanistycznej*, [w:] *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuk, G. Nowak, Lublin 1998, s. 141–154.

Jędrzej Sławnikowski – doktorant w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM, absolwent poznańskiego filmoznawstwa (2024). Zajmuje się subiektywizacją w filmie, kinem modernistycznym, przestrzenią filmową oraz związkami filmu z literaturą. Badał twórczość Satyajita Raya, Tadeusza Konwickiego i Luchina Viscontiego. ORCID: 0009-0008-5696-9626. E-mail: <jedrzej.slawnikowski@amu.edu.pl>.

Jędrzej Sławnikowski – PhD candidate in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts (Adam Mickiewicz University, Poznań), graduate of film studies at AMU (2024). Research interests: subjectivity in film, modern cinema, film space, film-literature connections, works of Satyajit Ray, Tadeusz Konwicki and Luchino Visconti. ORCID: 0009-0008-5696-9626. E-mail: <jedrzej.slawnikowski@amu.edu.pl>.

Uberlandschaft bólu oczu. Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni (2020) Filipa Springera

ABSTRACT. Irmina Bloch, *Uberlandschaft bólu oczu. Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni (2020)* Filipa Springera [Uberlandschaft of eye pain. Filip Springer's *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni (Bath tub with a colonnade. Reportages on Polish space)* (2020)]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 127–143. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.7>.

The author discusses the second edition of Filip Springer's collection of reportage-essays *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni* [Bath tub with a colonnade. Reportages on Polish space] from the perspective of the poetics of photographic experience. Springer's work (the author of *Miedzianka*) is often reduced to the statement that he points out the paradoxes of space. However, in the case of *Wanna z kolumnadą*, the landscape turns out to be a multi-level, palimpsest experience, discovered and described by means of photographs and statistics, legal texts and residents' accounts. As a result, space becomes not so much an object of analysis, but rather evidence in a case against Polish law and Polish reality.

KEYWORDS: Filip Springer, photography, poetics of experience, polish contemporary literature

Filip Springer w wywiadzie dla Muzeum Literatury podkreśla wagę zdjęcia otwarcia, które – jak podaje zgodnie z wytycznymi dotyczącymi dobrego fotoreportażu, ustanowionymi przez magazyn „Life” – powinno „wywołać efekt »wow«”¹. Ma zadziałać afektywnie, zaskoczyć, zszokować, przyciągnąć uwagę odbiorcy. Zdjęcie otwarcia drugiego wydania *Wanny z kolumnadą. Reportaży o polskiej przestrzeni*² pojawia się dopiero na siódmej stronie i przedstawia opisywany we wstępie budynek z odpadającym tynkiem, anteną satelitarną i żółtym szyldem „ZIGARETTEN”, odgradzony z jednej strony prowizorycznym płotem, jaki stosuje się podczas remontów w przestrzeniach publicznych. Na pierwszym planie wyróżnia się słupek

¹ F. Springer, *Filip Springer o fotografii i reportażu na wystawie „Rolke. Historie literatury”*, [Muzeum Literatury – online], rozm. przepr. J. Borowiec, <<https://tinyurl.com/2p949bd8>> [dostęp: 31.03.2025]. Wszystkie cytaty oznaczone skrótem „FS” pochodzą z tego wydania.

² F. Springer, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, wyd. 2, Kraków 2020. Wszystkie cytaty oznaczone skrótem „WzK” pochodzą z tego wydania.

graniczny. Możemy założyć, że w kompozycji widzimy jeden z obiektów, który ma nas przyprawić o – kluczowy w omawianym zbiorze reportaży-esejów – ból oczu zaraz po wjeździe do Polski. Natomiast na ostatnim zdjęciu w książce widzimy pejzaż – zdawałoby się uniwersalny, ponieważ nie zawiera żadnych napisów czy symboliki ściśle narodowej – niemniej jest on z całą pewnością rozpoznawalny dla przeciętnego, polskiego czytelnika, jako że przedstawia: pole, hałdy, ławkę, a przed nią krzyż przyozdobiony sztucznymi kwiatami i ściśle otoczony niskim płotem. Springer nie tworzy kłamry kompozycyjnej, zamiast tego zostawia czytelników w punkcie wyjścia, a raczej w samym środku nadchodzących zdarzeń. Epilog prowadzi nas do doświadczenia uberlandszaftu, który jest przytłaczającym, wszechogarniającym przeżyciem przyszłości w teraźniejszości. Nie dotyczy już tego, co boli oczy, a dosłownie wszystkiego – krajobrazu, architektury, polityki, gospodarki, przyrody, klimatu, inaczej: kondycji ludzkiej i nie-ludzkiej. O tym zresztą jest właśnie cały omawiany zbiór.

Wydaje się, że twórczość Springera często zostaje sprowadzona do określenia, że autor *Miedzianki* wytyka paradoksy przestrzeni. Jednakże w przypadku *Wanny z kolumnadą* krajobraz okazuje się wielopoziomowym, palimpsestowym doświadczeniem, odkrywaniem oraz opisywaniem za pomocą zarówno fotografii, jak i statystyk, tekstów prawnych, relacji mieszkańców. W efekcie przestrzeń staje się nie tyle obiektem analizy, ale raczej materiałem dowodowym w sprawie przeciwko polskiemu prawu i polskiej rzeczywistości.

Fotograficzny przedtekst

Springer sam przyznaje, że robienie zdjęć „służy [mu] do pisania – czy inaczej – procesowi pisarskiemu” (FS). W rozmowie z Jarosławem Borowcem wskazuje ten etap jako konieczny wstęp do doświadczenia – początek przeżycia i „rodzaj wglądu w rzeczywistość” (FS), który jest możliwy tylko dzięki fotografii. Postrzega ją jako szansę na odwiedzanie różnych miejsc oraz – przede wszystkim – poznawania ich (zob. FS), tym bardziej, że wymaga ona szczególnego rodzaju zaangażowania w pracę empiryczną podmiotu. Żeby zrobić zdjęcie i żeby „wypowiedzieć” prawdziwe zdanie w języku fotograficznym, nie wystarczy być w wybranej przestrzeni. Jak tłumaczy Springer, jeśli autor chce napisać, że jakiś budynek jest biały, może tę informację zweryfikować na różne sposoby, np. zrobić wywiad środowiskowy, sprawdzić aktualne i archiwalne dokumenty lub bazę Google Street View. Natomiast weryfikacja w wykonaniu fotografa wymaga od niego nie dość, że fizycznego znalezienia się w okolicy owego białego budynku, to również

zadbania o odpowiednie (w rozumieniu: najlepiej oddające rzeczywistość) stworzenie jego reprezentacji.

Springer w wywiadzie akcentuje, że to „sprawdzanie” (zarówno zasłyszanych informacji, jak i swoich przekonań, podejrzeń, obaw) konieczne odbywa się przez analogon oka, czyli przez aparat. Autor *Wanny z kolumnadą* zaznacza: „czasem celowo wyjmuję aparat [...] i wchodzę w sytuację czysto fotoreporterską, bo to, że [tak] oglądam tę sytuację [...], daje mi później [...] o wiele inny wgląd, ale też [zupełnie inną] możliwość pisania” (FS). Jak można wnioskować, spojrzenie oraz fotografia występują u niego przed tekstem, są częścią przygotowania do opowieści. Tym samym Springer twierdzi, że nie próbuje zilustrować swoich myśli czy słów – opowieść to dopiero drugi krok w jego kreatywnym procesie.

Kiedy jednak przychodzi do reprezentacji owego doświadczenia, autor *Źle urodzonych*, kładzie nacisk na nieistotność produktu, jakim jest zdjęcie, które w jego rozumieniu pozostaje wyłącznie „punktem wybicia się do tekstu lub pewnego rodzaju uzupełnieniem” (FS) (ale nie ilustracją!). Fotografie stanowią „pretekst do zaistnienia pewnej opowieści literackiej” lub budują „emocjonalny czy nastrojowy kontekst tej opowieści – w żadnym stopniu informacyjny” (FS). Według reportera nie mamy do czynienia ani z dwugłosową narracją unisono, która komunikuje doświadczenie na równych zasadach, ani z narracją jednogłosową, w której wrażenia przedstawiane obrazem zostałyby uciszone, usunięte. Szczególnie, że uznaje słowo za medium, które „najszybciej może się dostać do głowy odbiorcy” (FS), ponieważ w głowie i tak zawsze interpretujemy obraz, a „interpretacja przebiega poprzez słowa” (FS).

Różnice w wydaniach

Zanim przejdę do omówienia, należałoby wyjaśnić decyzję o skupieniu rozważań na drugim wydaniu *Wanny z kolumnadą*. Jest ona podyktowana nie tylko nowością czy wrażeniem aktualności, ale kilkoma kluczowymi zmianami, które nastąpiły w treści i zawartości bloku. W edycji z 2020 roku pojawiają się chociażby nowe eseje: *Wielka Przemiana* (skupiający się na Katowicach), *Największa bitwa* (dotyczący walki z billboardami i reklamami), *Wycinanka* (o miejskich wyspach ciepła) oraz *Najciszej* (czyli o poszukiwaniu ciszy w Polsce). Dwa pierwsze z nich rozwijają tematy już omówione wcześniej, a zatem kwestie architektury, urbanistyki, bezplanowości, egoizmu, wizualności w przestrzeniach publicznych. Dwa ostatnie natomiast wprowadzają nowe wątki powiązane z przesunięciem zainteresowań Springera w stronę świadomości ekologicznej i klimatycznej. Problematyka ta

towarzyszyła twórczości fotoreportera od samego początku, tutaj jednak stanowi ona *punctum* esejów. Egoizm człowieka nie wpływa już wyłącznie na estetykę przestrzeni lub jej użytkowanie, które boli ludzkie oko, a na jakość czy istnienie życia na planecie w ogóle. Co ciekawe jednak, to nowe spojrzenie, którego pierwsze sygnały pojawiają się już we wstępie, mimo zmiany perspektywy na szerszą, uwzględniającą świat nie-ludzki i o konsekwencjach często dotkliwszych i nieodwracalnych w makroskali, jest okraszone większą dawką nadziei.

Springer dopisuje:

Prawdopodobnie nie będziemy mieli już szansy żyć w estetycznych, zadbanych miastach. Czego nie udało nam się załatwić w ciągu tych ostatnich lat rosnącego dostatku, już pewnie załatwić się nie uda. Będą o wiele pilniejsze sprawy i wydatki. Ale nie znaczy to, że zaprzepaściliśmy szansę życia w miastach w jakimś sensie lepszych [...]. O te sprawy cały czas warto walczyć, konieczność adaptacji do galopujących zmian klimatu stwarza szansę na wprowadzenie progresywnych rozwiązań w polskich miastach. Możemy to jeszcze zrobić, choć błędy, które popełniliśmy w ciągu ostatnich trzech dekad, sprawiają, że nie będzie to proste zadanie (WzK, 8).

Nawet jeżeli ów optymizm jest sztuczny i wymuszony przez okoliczności, to zmienia horyzont wszystkich esejów. Jak Springer sam podkreśla, temat *Wanny z kolumnadą* nadal nie jest ważny (zob. WzK, 6), ale wydaje się, że w 2013 roku była to konkluzja wynikająca z irytacji i bezsilności, a w 2020 roku wynikałaby z przeniesienia uwagi na istotniejsze problemy³.

Najwyraźniejszą zmianą między wydaniem jest zmniejszenie liczby zdjęć i inna ich ekspozycja. W pierwszym wydaniu niektóre fotografie zajmują obie strony rozkładówki, a nawet pojawiają się kilkustronicowe serie. Całość przypomina album wzbogacony esejami. Czytelnik zostaje przytłoczony dziewięćdziesięcioma siedmioma obrazami, które zajmują prawie połowę stron (dokładnie 43%). W nowym wydaniu znajdziemy tylko czterdzieści sześć zdjęć, które zajmują ledwie 13% stron, z czego prawie połowa z nich (46%) jest nowa, powstała już po 2013 roku. Wydaje się, że zmniejszenie liczby przedstawień wizualnych wynika z zaznaczonego wcześniej przeniesienia

³ Wydanie drugie odróżnia się również od pierwszego brakiem posłowania Andrzeja Stasiuka o tytule *Badziew z betonu*. Autor *Jadąc do Babadag* – w przeciwieństwie do Springera – przyznawał tam, że lubi brzydotę, kicz i „dzikość serca” polskich przestrzeni. Widział w niej wyraz oryginalnego, charakterystycznego dla przedstawicieli naszego narodu ekstremizmu i rewolucjonizmu. Imponowała mu „ta sobiepańskość, to warcholstwo, ta wolność od reguł, od estetycznej poprawności, od napomnień znawców, czasami wręcz od rozumu” (F. Springer, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Wołowiec 2013, s. 245). Zniknięcie posłowania może, rzecz jasna, wynikać z umów wydawniczych, ale – ponownie – zmienia horyzont interpretacyjny esejów, ponieważ pogłębia ostateczne poczucie beznadziei, mimo że stara się odnaleźć nową, akceptującą perspektywę.

uwagi z przeszłości i teraźniejszości w przyszłość – w dążenie do transformacji, którego w obrazach z noematem „tak było”⁴ nie można przedstawić, oraz do potrzeby swoistego „uprawdziwienia” opowieści.

Ból oczu

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Springer pisze z tezą, jako że „ból oczu” realizuje się zazwyczaj w taki sam sposób. Najpierw fotoreporter dowiadyuje się, że coś może go zboleć lub widzi coś, co go boli – to jest krok pierwszy. W wywiadzie dla „Culture.pl” tłumaczył:

mam w tym komputerze taki folder, który się nazywa „przestrzeń niesprzyjająca” i ja do [niego] [...] wrzucałem różne rzeczy: artykuły prasowe, swoje [...] notatki, jakieś tam zdjęcia, różnego typu materiały, które dotyczą tego, że w Polsce jest brzydko, bo miałem takie poczucie od lat [...] i nie wiedziałem dlaczego⁵.

Krok drugi to doświadczenie fotograficzne, które wymaga czasoprzestrzennego zaangażowania. Springer musi odwiedzić dane miejsce, żeby zweryfikować, czy zastany widok faktycznie sprawia mu ból. Szuka przez spojrzenie fotograficzne, co i w jaki sposób go rani. Co jednak ważne, nie akomoduje wzroku, a za pomocą analogonu raczej kadruje i konfrontuje obrazy, które powstają w jego oku z tymi, które rejestruje aparat.

W kroku trzecim stara się dowiedzieć, dlaczego go boli – w rozumieniu „dlaczego czuję, że ktoś zadaje mi krzywdę” – oraz zweryfikować, czy jest jedyną osobą zmagającą się z danym problemem. Raz, że sam proces wykonywania zdjęć umożliwia mu rozmawianie z mieszkańcami i przechodniami, którzy doświadczenia sytuacji bezpośrednio. Dwa, że Springer zazwyczaj próbuje dotrzeć do projektantów, urzędników i dyrektorów – a zatem do tych osób, które uznaje za odpowiedzialne za zaistniałe okoliczności, a następnie konfrontuje z nimi swoje spojrzenie. Co jednak ważne, owe rozmowy nie mają na celu odkrycia przed nim nowej perspektywy. Springer jej nie poszukuje i nie potrzebuje, ponieważ (jak wynika z treści reportaży) już znalazł w swoim uzbrojonym oku tę jedyną poprawną. W jego spojrzeniu objawiła się prawda doświadczenia – użytkowania i widzenia.

„Eksperyment z bólem oczu” jest tym, co odróżnia omawiany zbiór od innych reportaży Springera. Jest on raczej poszukiwaniem i badaniem

⁴ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 138.

⁵ F. Springer, *Filip Springer o „Wannie z kolumnadą”*, [„Culture.pl” – online], <<https://tinyurl.com/4vbu94kr>>, [dostęp: 31.03.2025].

(w pierwszej kolejności) przez analogon oka (WzK, 6) bolesnych przestrzeni, a nie narracją mającą na celu przybliżenie czytelnikom konkretnych miejsc czy ludzi i ich projektów. *Wanna z kolumnadą* rozpoczyna się od afektu, rozwija w empirii i kończy w opowieści foto-słownej rekonstruującej oba poprzednie etapy. We wszystkich jego innych książkach znajdziemy zdjęcia, w większości jednak są one weryfikacją, czy „budynek jest biały”, a nie rozważaniem, „dlaczego biel budynku mnie boli”. Springer we wstępie *Wanny* pisze: „Eksperyment z bólem oczu będzie można powtarzać u nas jeszcze przez lata. [...] Po minięciu niewidzialnej granicy poczujemy lekkie ukłucie, lecz pojedziemy dalej. Ból będzie narastał, ale przecież wiemy, że w końcu minie. Jakoś go oswoimy” (WzK, 6). Wydaje się, że jego celem jest przypominanie o niebezpieczeństwie oswojenia, opisanie bólu oka – które boli nie dlatego, że coś jest paradoksalne, ale dlatego, że jest brzydkie, szkodliwe lub – co prawdopodobnie najważniejsze – nieużyteczne. Wiąże się to z ważnym tematem, jakim jest przedstawiony w reportażu *Wielka Przemiana* rozróżnienie: makieta vs. użytkowanie. Ten kontrast uwidacznia pytanie o myślenie przez pryzmat ludzkiej skali – zarówno w kwestii estetyki, jak i fotografii czy projektowania miasta. Jak czytamy w eseju:

Wytyczone za pomocą żywoplotów ulice i place są wyrazem tęsknoty za miastem, takim prawdziwym – skupiającym ludzi i tętniącym życiem. Takim, jakiego w Katowicach nikt przez wiele lat nie widział. Labirynt jest właśnie tym miastem – w miniaturze. Albo wielkim marzeniem o nim (WzK, 43).

Owe makiety wydają się być stworzone, żeby doświadczać je przez analogon oka, żeby być marzeniami o skali ludzkiej, badanymi medium skrojonym idealnie na ludzką miarę.

Kolejnym kontrastem, który według reportera prześladowe Katowice i łączy się z powyższym jest rozróżnienie między wizualizacją a spojrzeniem, rozróżnienie definiujące kondycję miasta, a przede wszystkim tzw. Strefy Kultury. To doświadczenie wizji, która zostaje przetłumaczona na performatyw niezdolny do realizacji. Springer pisze, że to, co widzi podczas zwiedzania miasta „przypomina raczej przesadnie optymistyczną komputerową wizualizację niż rzeczywistość” (WzK, 65), a zatem jest reprezentacją, niepełną prawdą. W tym przypadku diagnoza głosi, że oczy boją, ponieważ mają do czynienia z ufizycznioną wizją, a nie z widokiem. Wizualizacja ma również to do siebie, że jest niezwykle wybiórcza, wykadrowana, nie uwzględnia wszystkich czynników i okoliczności, w jakich zostanie zrealizowana. Wizualizacja unieważnia widok, tak jak w fotografii reprezentacja neguje pełne doświadczenie.

Co ważne, ból oczu – według relacji Springera – zostaje wywołany przede wszystkim w reakcji na kicz i (w mniejszym stopniu) brzydotę,

a zatem w reakcji na zaburzenia, problemy z kategorii estetyki, nie etyki. Ponadto autor *Wanny z kolumnadą* w swoich omówieniach ściśle łączy widok z ergonomią, a następnie ocenia je w swoistym „kalokagatycznym” połączeniu – a mianowicie przemienia piękne i dobre w ładne i użytkowe. W ogniwie skupiającym się właśnie na tej kwestii, czyli w *Słownik: ładnie*, Springer powołuje się na raport *Polacy o architekturze* stworzony w 2010 roku przez CBOS, w którym czytamy, że aż 98% Polaków zgadza się ze stwierdzeniem, że ładne otoczenie wpływa pozytywnie na ich samopoczucie oraz pracę⁶.

Autor *Księgi zachwytów* zauważa też, że między latami 2003 a 2010 spadło zainteresowanie wyglądem budynków i ogólnej infrastruktury oraz sposobów jej urządzenia⁷, co komentuje w taki sposób: „Uspokojeni stanem swojej przestrzeni Polacy przestają się o nią martwić” (WzK, 91). Jednakże warto zauważyć, że według raportu w 2003 roku pozytywnie na to pytanie odpowiedziało 85% procent badanych, w 2005 roku 86% badanych, a w 2010 zainteresowanie spadło do 83%, co nadal wydaje się bardzo wysokim odsetkiem.

Ponadto, warto zastanowić się nad samym hasłem *ładny*, które słowniki tłumaczą w kategoriach subiektywnych, np. w *Wielkim słowniku języka polskiego* czytamy, że ładny to „1) taki, który się podoba, bo miło na niego patrzeć lub go słuchać; 2) taki, który budzi przyjemne uczucia i jest w czyjejś ocenie bardzo dobry”⁸. Zdaje się, że problem kalokagatii w rozumieniu Springera tkwi w jej niewystarczającej uniwersalizacji, dlatego też fotoreporter bada przestrzeń najpierw za pomocą „obiektywu”, poszukując swoistego aksjomatu, który później dopiero interpretuje przez swoje własne, subiektywne przekonania za pomocą słów. Ból oczu potrzebuje translacji, potwierdzenia w tekście – fotografia nie jest w stanie go usankcjonować.

Ból oczu to też zinternalizowany objaw choroby przestrzeni, która dotyka budynki, infrastrukturę, czasem całe dzielnice, miasta, krajobraz. Idealne warunki dla rozwoju zaburzenia estetyki to: „dużo budynków, proste elewacje i niczym nieskrępowana fantazja zarządców. Czyli Wielka Płyta. [...] Bo na osiedlach pastelozą ma najostrzejszy przebieg” (WzK, 94). Jednakże problem choroby ponownie porusza pytanie dotyczące granicy doświadczenia osobistego i uniwersalnego, gdyż jej objawy, tak samo jak w przypadku obrazów w świecie, powstają dopiero w oku użytkownika. Fo-

⁶ Zob. Centrum Badania Opinii Społecznej, *Polacy o architekturze*, BS/134/2010, Warszawa 2010, s. 2.

⁷ Zob. tamże, s. 1.

⁸ *Wielki słownik języka polskiego*, hasło: „Ładny”, <<https://tinyurl.com/4dzbhkku>> [dostęp: 31.03.2025].

tografia, ze względu na swój fenomenologiczny aspekt, potwierdza, że „tak było”, ale dyskomfort pozostaje po stronie *Operatora* i *Spectatora*⁹.

Ostatnim aspektem doświadczenia bólu oczu, który warto poruszyć to niejasny status aksjologiczny kadrowania. Z jednej strony, Springer wyraźnie krytykuje fragmentaryczne planowanie przestrzenne – przede wszystkim w *Wielkiej Przemianie*, *Klejnocie w koronie* i *Płocie naszym powszednim*, ale właściwie każdy esej w jakimś stopniu dotyka kwestii wybiórczego, egoistycznego projektowania oraz egocentrycznego użytkowania. Z drugiej strony, jego praca pisarska każdorazowo wymaga od niego rozporządzenia w wykadrowanym spojrzeniu. Springer czasem nie wykonuje nawet zdjęcia, ale przynajmniej zawsze patrzy przez aparat, a więc fragmentaryzuje widok w ramach poznania. W wywiadzie dla „Czasukultury.pl” przyznaje, że: „Kadr zmienia perspektywę”¹⁰, ale nie twierdzi, że na pełniejszą lub bardziej całościową. W tej samej rozmowie podkreśla: „reportaż jest o tyle prawdziwy, że ma się trzymać faktów. Nie można sobie nic wymyślić, ale fakty zawsze wybierasz ty”¹¹. Zatem można wnioskować, że – według Springera – kadrowanie jest dozwolone dopiero w empirii, w użytkowaniu, a następnie w reprezentacji i narracji, natomiast projekt musi zawsze uwzględniać mnogość spojrzeń.

Doświadczenie bólu oczu (związane z widzeniem efektów ludzkiej ingerencji w świat) i jego relację z doświadczeniem fotograficznym prawdopodobnie można by było podsumować słowami Marty Koszowy, która w swojej monografii *Poszukiwanie rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej* pisze tak:

Działanie człowieka, mimo to, a może właśnie dlatego, jest możliwe jako nieteleologiczna obrona. Wynika z utracenia pozycji w świecie, lęku i decentracji podmiotu. Człowiek funkcjonuje zatem w świecie niemożliwym, świecie rozpadu, Lacanowskiego realnego, a myśli w porządku wyobrażeniowym – tworząc schematy dające uludę stabilizacji i zakorzenienia w świecie, pozwalające mu istnieć i być aktywnym. [...] Próbuje je [narzędzia pomagające zapanować nad sytuacją] zastosować, stworzyć za ich pomocą wyobrażeniowy porządek panowania nad światem. Poprzez substancjalny przedmiot-obraz, podmiot próbuje okiełznać świat – zamknąć go i poukładać choćby w dwuwymiarowej fotografii¹².

⁹ Pojęć *Operator*, *Spectator* i *Spektrum* używam za Barthes'em, który tłumaczy je kolejno jako: tego, który wykonuje zdjęcie, tego, który ogląda zdjęcie i to lub tego, który jest na zdjęciu (zob. R. Barthes, dz. cyt.).

¹⁰ F. Springer, *Muszę się wkurzyć*, rozm. przepr. S. Wryk, „Czasukultury.pl” [online], <<https://tinyurl.com/mr3nz8wb>> [dostęp: 31.03.2025].

¹¹ Tamże.

¹² M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013, s. 165.

Springer próbuje dotrzeć właśnie do owego bólu, ale jest świadom, że nie ma władzy nad widokiem i światem, dlatego też próbuje zapanować przynajmniej nad narracją realizowaną za pomocą słów.

Słownik: opowieść

Autor *Wanny z kolumnadą* wielokrotnie powołuje się na literę prawa, która – według niego – albo szkodzi, albo nie spełnia swojej funkcji. Foto-reporter zaczyna wykazywać się podejrzliwością wobec języka legislacyjnego (zwłaszcza w eseju *Klejnot w koronie*) i w związku z tym wydaje się, że cały proces zawiera w sobie etap dekonstrukcji przeżycia na poziomie słów. Powiązania między myślą Jacques’a Derridy a porządkiem legislacyjnym zauważa Kamil Basicz, który pisze: „Dekonstrukcja [...] jest ukazaniem ludzkiego poznania, które możemy wywnioskować z tekstu. Jest poszukiwaniem prawdy, uzyskaniem prawdziwej wiedzy – konstruowaniem”¹³. Mogłoby się wydawać, że fotografowanie, charakteryzujące się fragmentaryzacją i „obiektywnością”, byłoby idealnym narzędziem do odkrywania prawdy o samym poznaniu. Springer jednakże w literze prawa poszukuje człowieka i jego kondycji.

Basicz zauważa dalej: „naukę gramatologii cechuje raczej pytanie: o »gdzie i kiedy«, niż o »źródło«, gdyż z pojęciem »źródła« związana jest niepotrzebna metafizyka, »gdzie« i »kiedy« zaś to narzędzia czystej empirii”¹⁴. To stwierdzenie wydaje się niezwykle ważne w próbie nakreślenia perspektywy *Wanny z kolumnadą*, w której Springer szuka ukrytego powodu każdej urbanistycznej zbrodni oraz odpowiedzi na pytania „kto”, „jak”, „gdzie” i „kiedy”, które nie mają na celu dotarcia do źródła bólu, ponieważ – jak się okazuje w analizach fotoreportera – źródło jest zewnętrzne względem problemu. Dekonstrukcja nie tylko pozwala pozbyć się „naleciałości i form w języku prawnym w odniesieniu do jego praźródła – mowy”¹⁵, ale – w przypadku omawianych esejów – pozwala narracji słownej wykazać, jak suplement empirii, czyli porządek legislacyjny, próbuje uzasadnić porządek doświadczenia.

Springer dekonstruuje doświadczenie za pomocą języka, a konkretnie poprzez opowieść. Widzi w języku siłę zdolną do konkretyzacji (w przeciwieństwie do fotografii), a w słowie skuteczniejsze medium, które nie wymaga interpretacji. Dlatego ciekawe jest, że Springer oczekuje nieinterpretował-

¹³ K. Basicz, *Jacques Derrida – prawniczy punkt widzenia*, [w:] „Prace z myśli polityczno-prawnej oraz prawa publicznego”, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Acta Erasmiana, t. II, 2012, s. 175.

¹⁴ Tamże, s. 176.

¹⁵ Tamże, s. 180.

nej opowieści od przestrzeni – zarówno na poziomie definicji, jak i nazwy humanizacji otoczenia. Słownictwo, jakim się posługuje, jest niezwykle wizualne. Wynika to prawdopodobnie z opisanego wcześniej drugiego kroku procesu, czyli z medium, za pomocą którego przeżywa rzeczywistość. Potwierdza się to w wywiadzie dla Muzeum Literatury, w którym przyznaje, że kiedy jeździł i nagrywał dźwięki w kopalniach (w ramach zbierania materiału do innego reportażu), to „wchodziły [mu] do języka słowa z obszaru audialnego”, np., że „coś zgrzyta”, „coś wyje”, „coś trzeszczy” (FS). Oznaczałoby to, że używa fotografii bardzo świadomie w procesie pisarskim, jakby właśnie chciał „zarażać” narrację wizualnym – a więc rozpiętym między indywidualnym a „obiektywnym” – doświadczeniem.

Springer niejednokrotnie oczekuje od przestrzeni używania słów lub sprowadza ją do kategorii językowych. W eseju *Ucieczka z ulicy Urbanistów* irytacja związana z ironią toponimów ujawnia wymaganie od przestrzeni odpowiedniego przedstawiania się. Czytamy:

Na Dębowej nie ma dębów, tylko mizerniutkie klony, które nie wyszły z wieku sadzonki. Na Cichej jest głośno, na Spokojnej jest niespokojnie, bo to akurat objazd korków do miasta. Ulica Enklawy nie ma nic wspólnego z enklawą, na Świetlistej nie ma latarni, na Uroczej jest raczej okropnie (WzK, 19).

Innym przykładem byłby problem Katowic, który Springer określa w taki sposób: „centrum tego miasta było przestrzenią odpychającą, ponurą i, zdaniem wielu, bez przyszłości. Wielka Przemiana miała tę przyszłość zdefiniować na nowo” (WzK, 45). A zatem niejednorodność Katowic to nie wina zmaconej i sfragmentaryzowanej tożsamości (kategorii psychologicznej, antropomorfizującej przestrzeń), a definicji (czyli kategorii lingwistycznej, semantycznej, utekstualniającej obiekt). Wiąże się to także z fotograficzną kategorią prawdziwego wizerunku, *vera eicon*, który oscyluje między postrzeganiem a istotą obiektu. W przypadku Katowic to, co jest widzialne, nie świadczy o esencji, treści miasta, jednakże formułuje jego definicję i podsuwa użytkownikowi jedyne, wiarygodne wyjaśnienie. Fotografia dokumentująca widoki kłamie, ale rzeczywistość, która jawi się w doświadczeniu, musi pozostać wiarygodna i być definiowana przez twórców zgodnie z jakością użytkową i estetyczną, nie wizualizacją. Spojrzenie ma być prawdziwe, mimo że zdjęcie nigdy nie będzie.

Springer porządkuje zbiór esejów za pomocą wyróżnionych graficznie wtrąceń, zatytułowanych *Słownik*, w których samodzielnie tłumaczy pojęcia o charakterze estetyczno-kulturowym na język legislacji i statystyki. W definicji *ładu przestrzennego* czytamy skrót z różnych aktów prawnych próbujących (nieskutecznie) zdefiniować omawiany termin. Pojęcie *historia*

to krótki przegląd „typologicznych komplikacji” (WzK, 78), skupiający się na stylistyce, w jakiej dane obiekty się wypowiadają. Definicja *ładnie* opiera się na raporcie dotyczącym zadowolenia Polaków z wyglądu przestrzeni, w której żyją. *Krajobraz* Springer tłumaczy w perspektywie Konwencji Krajobrazowej uchwalonej w 2000 roku przez państwa Unii Europejskiej. Hasło *odpowiedzialność* zostaje opisane za pomocą przywołania statystyk z ankiety CBOS o tytule *Zabudowa w Polsce – oceny i opinie* z 2008 roku. Natomiast definicja *lekcji plastyki* opiera się na raporcie *Edukacja artystyczna i kulturalna w szkołach w Europie* sformułowanym przez Agencję Wykonawczą ds. Edukacji, Kultury i Sektora Audiowizualnego Unii Europejskiej.

Jak widać, *Wanna z kolumnadą* jest nicowana perspektywą leksykalno-legislacyjną, którą motywuje potrzeba dekonstrukcji jednoznacznej opowieści o kiczu i brzydocie, którą wypowiada – według Springera – polska przestrzeń. Za pomocą takiego zestawienia fotoreporter zakreśla rozszczępienie wytwarzające się w doświadczeniu. Świat, który jawi się Springerowi i wielu jego rozmówcom jako nieprzystający do potrzeb użytkowników, według cytowanych raportów, wcale nie jest brzydki i trudny do okiełznania. Mimo wszystko autor *Księgi zachwyków* nie stosuje statystyk jako konkurencyjnej tezy, kontrpunktu czy chociaż w ramach poszerzenia horyzontu swojego reportażu, a właśnie w ramach dekonstrukcji pytania „dlaczego bolą mnie oczy”.

Prawdopodobnie najciekawszą definicją jest ta, która nie została wyodrębniona w ogniwach *Słownika*, tylko stała się węzłem eseju *Jesteś tylko spojrzeniem* – mianowicie definicja widoczności. Jest ona łączona już nie z ustawami, raportami czy ankietami, a czytana w perspektywie merkantylnej. Springer pisze o niej tak:

Cały ten świat podporządkowany jest widoczności. Nie ma domów, fabryk, drzew, pól, wzgórz i dolin. Są przeszkody – wszystko, co staje na drodze między odbiorcą a nośnikiem, i wszystko, co skraca tor ruchu, z którego mogą być widoczne nośniki. Definicja widoczności to świętość. Brzmi tak (uwaga, trochę zaboli): „Iloczyn maksymalnej odległości widoczności na wprost i cosinusa kąta, pod jakim obserwator (w stosunku do kierunku na wprost) patrzy na nośnik. Parametry te definiują jako obszar widoczności sferę styczną do powierzchni ekspozycyjnej o średnicy równej maksymalnej odległości na wprost”.

Widoczność się kapitalizuje. [...] Można sobie policzyć, że to dwa i sześć dziesiątych grosza za spojrzenie. To właśnie dlatego tylko tyle jesteś wart (WzK, 205).

Fakt, że przestrzeń wymaga zaistnienia spojrzenia oraz „wypowiadania się” w trybie rozkazującym („patrz i kup”), Springer rozumie jako jej dehumanizację. Rzecz jasna, zmysł wzroku nie jest dostępny wyłącznie ludziom, dlatego to nie *stricte* wizualność byłaby tu problemem, w końcu to nie ona

decyduje o użytkowości dostosowanej do człowieka. Problem pojawia się na poziomie usunięcia człowieka jako podmiotu rozumiejącego opowieść, mimo że to właśnie zdolność interpretacji abstrakcyjnych indeksów była przez długi czas uważana za umiejętność odróżniającą ludzi od pozostałych żywych istot. Fotoreporter pisze dalej: „Ten świat rozumieją tylko jego twórcy. Nie ma w nim ludzi. Są odbiorcy albo użytkownicy – źródło kontaktów albo spojrzeń. [...] Nieużytkownik to osobnik bezwartościowy, sens jego istnienia jest wątpliwy” (WzK, 204). To, czego Springer nie zauważa lub nie uwzględnia w eseju *Jesteś tylko spojrzeniem* to to, że w przestrzeni zdominowanej przez reklamy mamy do czynienia nie z merkantylną hegemonią aktywnego spojrzenia, a raczej z hegemonią fikcyjnego wzroku i fikcyjnego użytkowania.

Badanie takiego otoczenia poprzez jedną z najbardziej ludzkich technik sztuk wizualnych, czyli fotografię, jest tym bardziej wartościowe, że ona również wymusza odsunięcie podmiotowego pojęcia człowieka na rzecz przedmiotowej funkcji, jaką sprawuje, a zatem funkcji *Operatora*, *Spectatora* i *Spektrum*, czyli – kolejno – na działaniu, postrzeganiu i przekazywaniu swojego wizerunku. Robienie zdjęcia pozwala wykadrować i odsunąć spojrzenie od jego podmiotu.

Jednakże wydaje się, że według Springera istnieją też przestrzenie, które powinny być zdehumanizowane, pozbawione wszelkiej ludzkiej aktywności. Tyczy się to kategorii krajobrazu, który jawi się autorowi *Wanny z kolumnadą* równocześnie jako widok oraz jako panorama zwizualizowanych grzechów myślenia czy planowania przestrzennego. W *Płocie naszym powszednim* czytamy: „Powstało tam osiedle z widokiem na rzekę. Płot stał się takim samym elementem polskiego pejzażu jak bocian, wierzba płacząca, łąn zboża, koślawy billboard i ogrodowy krasnal” (WzK, 170). Podobne stanowisko pojawia się jeszcze w epilogu:

Gdy odkrywki zostaną zalane, powstanie tu jedno z największych jezior w tej części Polski. Odprysk naszej chciwości, krajobrazowa próba wyparcia zbrodni. Jak to nazwać? Co to będzie? Superkrajobraz? Krajsuperobraz? Hiperpejzaż? Uberland-szaft? (WzK, 309).

Pytanie tylko, co konkretnie jest problemem, który wyraża się w krajobrazie? Czy będzie to widok śladów człowieka (np. płotu), czy ich istnienie w ogóle (np. odkrywki ukryte pod wodą)? A może będzie to już nawet samo spojrzenie? Springer powołuje się na słowa Josifa Brodskiego o pejzażu, „skłonny być bez niego” (WzK, 90), które sugerowałyby, że zbrodnią może być już samo tworzenie obrazów w świecie przez podmiot. Jednakże wydaje się, że problem ponownie leży w dekonstrukcji przeprowadzanej przez język. Jak pisze Tadeusz Sławek (w kontekście geopoetyki u Elizy

Orzeszkowej): „Kraj-obraz umożliwia refleksję i narrację o danej przestrzeni, jest to »narracja przestrzeni«, nie »narracja o przestrzeni«”¹⁶. Człowiek zdobywając władzę nad obszarem, staje się jednym z podmiotów mówiących, co więcej – jego głos zagłusza wszystkie inne, niezależnie, czy będzie to głos natury, czy innych ludzi, którzy stoją niżej w hierarchii. Kraj-obraz to o wiele bardziej adekwatna kategoria, zwłaszcza jeśli uwzględnimy technikę pracy Springera wprowadzającą w doświadczenie swoisty aspekt wirtualny, jakoby jawiąca się w spojrzeniu przestrzeń była tylko potencjalnie rzeczywista, ponieważ opowieść o niej zależałaby od interpretacji tworzącej się w umyśle odbiorcy, świadka.

Wrażliwość i egoizm spojrzenia

Esej *Najciszej* dodany do wydania drugiego wprowadza nową perspektywę – inny zmysł. Springer nadal bada temat przez obiektyw, jednakże obiektem owego badania nie jest już widok, a dźwięk. Co więcej, Springer zaskakująco przedstawia słuch jako trudniejszy do oszukania i przytłumienia – jak pisze: „Gdy nie chcemy na coś patrzeć, to po prostu nie patrzymy. [...] Z uszami tak się nie da” (WzK, 270)¹⁷.

Spojrzenie nie jest jedynie prywatne i jednostkowe, przeciwnie, ma wpływ na całość społeczeństwa. Włodzimierz Anioł zauważa:

Punktem wyjścia rozważań jest założenie, że diagnozowany i charakteryzowany tu nieład przestrzenny w Polsce odzwierciedla, ale też przekłada się na relacje społeczne. Spektakularnie wyraża, ale i utrwała różne deficyty życia zbiorowego i narodowej wspólnoty – np. brak wzajemnego zaufania, współpracy i współodpowiedzialności, niedostatek racjonalnego i profesjonalnego myślenia strategicznego¹⁸.

Innymi słowy, planowanie i projektowanie powinno uwzględniać mnogość spojrzeń, ale w związku z tym, musi również akceptować mnogość interpretacji i opowieści. Niemniej, Springer nie akceptuje takiego stanu rzeczy, nie zgadza się ze stwierdzeniem, że komuś może podobać się coś innego niż jemu. Koszowy, pisząc o Tadeuszu Różewiczu rozmawiającym

¹⁶ T. Sławek, *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi i fragment z Horacego*, [w:] *Genius Loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 71.

¹⁷ Może warto zaznaczyć na marginesie, że to stwierdzenie wydaje się niespójne z napisanymi wcześniej esejami, w których chociażby pojawia się refleksja: „Tłumaczył, że z daleka nic nie będzie widać. Nie mówił, co zrobić z oczami, gdy podesjdzie się bliżej” (WzK, 98), a przecież odpowiedź wydaje się oczywista z perspektywy *Najciszej*: „można po prostu nie patrzeć”.

¹⁸ W. Anioł, *Bezplanowość i nieład w polskiej przestrzeni – uwarunkowania polityczno-prawne, historyczne i kulturowe*, „Studia z Polityki Publicznej” 2019, nr 1 (21), s. 11.

ze zdjęciem swojej matki, notuje, że jego „spojrzenie działa jak egzekutor praw superego”¹⁹ i wydaje się, że w przypadku autora *Miedziarki* również owa diagnoza ma zastosowanie – z kilku względów. Po pierwsze, Springer jako fotoreporter, który obrał sobie za technikę pisarską doświadczenie fotograficzne, jest obciążony imperatywem patrzenia. Po drugie, musi to być widzenie znaczące, świadome bólu oczu, przekładające afekty na opowieść. Musi ono być zarówno wrażliwe, jak i egoistyczne, gdyż utrwalane w fotografii niezależnie od woli otoczenia i w imię korzyści samego reportera.

Pytanie o moral

Nowe wydanie *Wanny z kolumnadą* zawiera o wiele mniej zdjęć, co, jak się wydaje, ma na celu uwiarygodnienie samego tekstu i całości zbioru w ogóle. Co więcej, przez brak podpisów oraz odnoszenia się bezpośrednio do treści (z kilkoma wyjątkami, np. w eseju *Klejnot w koronie*) fotografia wydaje się zawieszona między słowami jako osobna opowieść. Mimo wpisanej w nią i doświadczenie swoistej konkretności, jest w kontrolowanym stopniu uniwersalna czasowo i przestrzennie. Podmiot nie zdradza, gdzie i w którym roku wykonał dane zdjęcie – wydaje się nawet, że dla niego samego i dla narracji słownej nie ma to żadnego znaczenia. Pozwala to czytelnikowi samodzielnie odkrywać w niej własne konkretne doświadczenie. To, co pozostaje w zdjęciach z narracji Springera to kadr, który sugeruje wnioski, jakie powinno się wyciągnąć po obejrzeniu jako zapisanego spojrzenia, czyli potwierdzenie, że coś rzeczywiście jest nieużyteczne, absurdalne, kiczowate, monstrialne, brzydkie, niepotrzebne lub nieprzystające. Rozpoznajemy intencję, mimo że nie musimy znać szczegółów kontekstu wykonania zdjęcia.

Dlatego też owa uniwersalizacja doświadczenia pozwala skojarzyć fotografię umieszczone w *Wannie z kolumnadą* z narracją baśniową. Posługując się tutaj najczęściej stosowaną definicją, baśń to utwór

ukazujący dzieje ludzkich bohaterów swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywacjom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych. Baśń utrwaliła w sobie zasadnicze elementy ludowego światopoglądu: wiarę w nieustającą ingerencję mocy pozaziemskich, antropomorficzną wizję przyrody, niepisane normy moralne, ideały więzi społecznych i sprawiedliwych zachowań²⁰.

¹⁹ M. Koszowy, dz. cyt., s. 71.

²⁰ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 47.

Rzecz jasna, w zdjęciach jest na pierwszy rzut oka niewiele mówiących zwierząt czy pozaziemskiej ingerencji – przecież podmiot przedstawia fragmenty rzeczywistości, którą rozpoznajemy z życia codziennego. Jednakże, fotografie Springera i baśń łączy, po pierwsze – relacja ludzkich bohaterów i nadnaturalnego, abstrakcyjnego absolutu, czyli w tym przypadku – egoizmu; po drugie – antropomorficzna wizja przyrody, która w esejach przeradza się w faktyczną dominację ludzkiej ingerencji w kraj-obraz; po trzecie – odwołanie się do swoistego morału za pomocą reprezentacji zaburzenia norm moralnych, ideałów i sprawiedliwości. Zdjęcia w *Wannie z kolumnadą* nie mówią wyłącznie „tak było”, ale przede wszystkim „tak nie powinno być”. Ośmieszają lub krytykują *Spectrum*, zadając pytanie o zasadność jego istnienia.

Springer w wywiadzie dla Muzeum Literatury podkreślał, że jego zdaniem dobra fotografia reporterska to taka, która go porusza, komunikuje coś ponad przekazem informacyjnym, ograniczonym do minimum wynikającego ze specyfiki samego medium. Co więcej, dobre zdjęcie musi zadawać pytania, a nie stawiać odpowiedzi i wydaje się, że obrazy w *Wannie z kolumnadą* spełniają właśnie to kryterium, można powiedzieć, że przeprowadzają egzamin z wiadomości, które czytelnik nabył podczas lektury. Zmuszają do zatrzymania się i zastanowienia: „Co jest nie tak? Co nie powinno się tutaj znaleźć lub czego brakuje? Co mnie porusza swoją brzydotą lub kiczem?”. Nie mówią wprost, w przeciwieństwie do tekstu, że dana budowa była niezgodna z prawem, albo że właśnie według rozmówców jakieś zjawisko jest niepożądane w przestrzeni miejskiej.

Springer nie zbiera dowodów przeciwko widokom, krajobrazowi, rzeczywistości za pomocą fotografii, do tego potrzebne mu są słowa, które pozwalają użyć konkretnych narzędzi, żeby przedstawić wielowarstwowość problemów i poglądów samego podmiotu. Zdjęcia umożliwiają samodzielne wnioskowanie i utożsamianie się z uniwersalnym doświadczeniem dzięki temu, że mają w sobie zakodowany moral.

Dekonstrukcja języka, scalenie w fotografii

Posługując się teorią poetyki doświadczenia Ryszarda Nycza, tekst w *Wannie z kolumnadą* stanie się przewodnikiem, mediatorem²¹. Byłby to w pierwotnym zamyśle bedeker irytacji, próbujący działać afektywnie w bimedialnej narracji – czego skuteczność miała zagwarantować fotografia, która jako medium zakłada zdolność widza do animowania utrwalo-

²¹ Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 72.

nego spojrzenia²². Wydaje się jednak, że rola przewodnika zostaje nadana fotografii. To ona prowadzi czytelnika przez doświadczenie zarówno jego własne, jak i podmiotu – natomiast sam tekst to doświadczenie komplikuje.

Rekonstrukcja procesu foto-literackiego doświadczenia krajobrazu w *Wannie z kolumnadą* przebiegałaby w oscylacji między całością a dekonstrukcją. Krok pierwszy, czyli ból oczu jest odczuwany całościowo – to empiria bez analizy, czysty afekt. Krokiem drugim byłoby wykadrowanie, a zatem przeżycie spojrzenia fotograficznego, które dekonstruuje i poszukuje przyczyny dyskomfortu. Wykonanie zdjęcia, krok trzeci, ponownie scala doświadczenie poprzez utrwalenie indywidualnej perspektywy i pozbawienie go w ten sposób pierwszoosobowej narracji oraz stworzenie swoistego symulakrum, które czytelnicy lub raczej widzowie mogą samodzielnie animować, traktować jako całość. Krok czwarty to opowieść kadrująca literę prawa, statystyki – ponownie analizująca i dekonstruuująca, poszukująca odpowiedzi na pytanie o jakość empirii, „gdzie i kiedy” zostały popełnione błędy. Następuje tłumaczenie rozpraszające, fragmentaryzujące doświadczenie na różne spojrzenia, zarówno te zmysłowe, jak i te abstrakcyjne. Gdzie, zatem, kończymy? W bimedialnej narracji oscylującej między indywidualizmem spojrzenia i fotografią baśniowo uniwersalizującą a uberlandszafem doświadczenia, rozbijanym na kawałki przez wielogłosowość opowieści.

BIBLIOGRAFIA

- Anioł W., *Bezplanowość i nieład w polskiej przestrzeni – uwarunkowania polityczno-prawne, historyczne i kulturowe*, „Studia z Polityki Publicznej” 2019, nr 1 (21).
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Basicz K., *Jacques Derrida – prawniczy punkt widzenia*, [w:] *Prace z myśli polityczno-prawnej oraz prawa publicznego*, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Acta Erasmiana t. II, 2012.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.
- Centrum Badania Opinii Społecznej, *Polacy o architekturze*, BS/134/2010, Warszawa 2010.
- Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Sławek T., *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi i fragment z Horacego*, [w:] *Genius Loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007.
- Springer F., *Filip Springer o „Wannie z kolumnadą”*, „Culture.pl” [online], <<https://tinyurl.com/4vbu94kr>> [dostęp: 31.03.2025].

²² Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 261.

Springer F., *Filip Springer o fotografii i reportażu na wystawie „Rolke. Historie literatury”*, [Muzeum Literatury – online], rozm. przepr. J. Borowiec, <<https://tinyurl.com/2p949bd8>> [dostęp: 31.03.2025].
Springer F., *Muszę się wkurzyć*, rozm. przepr. S. Wryk, „Czaskultury.pl” [online], <<https://tinyurl.com/mr3nz8wb>> [dostęp: 31.03.2025].
Springer F., *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Wołowiec 2013.
Springer F., *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, wyd. 2, Kraków 2020.

Irmina Bloch – mgr, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni, zajmuje się korespondencją sztuk wizualnych z polską literaturą najnowszą, a w szczególności poetyką doświadczenia fotograficznego oraz materialnością dzieł logowizualnych. ORCID: 0000-0002-0882-2549. E-mail: <irmina.bloch@amu.edu.pl>.

Irmina Bloch – MA, Adam Mickiewicz University in Poznań, literary scholar. Deals with the connection between visual arts and contemporary Polish literature, in particular, the poetics of photographic experience and the materiality of logo-visual works. ORCID: 0000-0002-0882-2549. E-mail: <irmina.bloch@amu.edu.pl>.

Nieunikniona przełomowość wędrowania. Stawanie się przybyszem według Hermanna Hessego

ABSTRACT. Mieszko Dobek, *Nieunikniona przełomowość wędrowania. Stawanie się przybyszem według Hermanna Hessego* [The Inevitable Breakthrough of Wandering. Becoming a Newcomer According to Hermann Hesse]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 145–158. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.8>.

The article is dedicated the work of Hermann Hesse, with a particular focus on the representations of the newcomer figure within them. By analyzing two of his novels – *Peter Camenzind* (1904) and *Siddhartha* (1922) – the author seeks to define the specificity of this figure and the narrative-philosophical similarities between the two works. A particularly important issue is the broadly understood problem of wandering and how it is implemented by individual characters in the novel. The author also juxtaposes the German prose writer's viewpoint with the thought of European philosophers, such as Emmanuel Lévinas or Bernhard Waldenfels, as their inquiries also focus on the problem of meeting *the other* and the possible interactions that an individual can adopt to make the titular stranger part of a given community without giving up their own identity.

KEYWORDS: newcomer, Hermann Hesse, other, stranger, wandering, boundaries, literary comparative studies

Gdzie ulokować przybysza? Czy wędrowiec, który dotarł do określonej krainy, zamieszkałej już przez jakąś społeczność, może automatycznie stać się jej częścią? Czy wręcz przeciwnie, wciąż jest nowicjuszem i, aby przynależeć do danej grupy, musi spełnić konkretne warunki ustalone przez tych, którzy już wcześniej zasłużyli na miano członków? W końcu, czy potrzebuje my tego rodzaju kategoryzacji, która prędzej czy później może prowadzić do zbędnej hierarchizacji społecznej? Bez względu na to, jaki punkt widzenia przyjmiemy, w każdym z powyższych wypadków, przybysz występuje w roli niepełnoprawnego reprezentanta obcej rzeczywistości, dlatego przystępując do jakiegokolwiek analizy interpretacyjnej tej figury, warto wyposażać się w dodatkowe pokłady empatii. Po pierwsze, ze względu na wspomnianą już dysfunkcyjność, po drugie dlatego, że mamy do czynienia z formacją nieznaną – a jaką wartość ma opisywanie rzeczywistości wsparte niewiedzą?

Powyżej zawarte pytania – bo to właśnie one znacznie częściej prowadzą do istoty poznania, aniżeli klarowne i proste odpowiedzi – jesteśmy w stanie odnaleźć w twórczości Hermanna Hessego. Ze względu na fakt,

że uniwersum stworzone przez niemieckiego pisarza jest niezwykle obfitą matrycą wędrowców, wiecznych tułaczy czy pielgrzymów, którzy zbierając różnorakie mądrości, próbują przybliżyć się do coraz to pełniejszego poznania otaczającej ich rzeczywistości, w niniejszym tekście skupię się na dwóch personach odpowiadających charakterystyce przybysza oraz które wykazują między sobą wyjątkowo klarowne podobieństwa. Będą to tytułowi bohaterowie powieści: *Peter Camenzind* (1904) oraz *Siddhartha* (1922). Obie postaci, pobudzane różnymi powodami, zanurzają się w nieznanym im wcześniej przestrzeniach, stając się nowicjuszami oraz nieznanymi osobnikami dla nowo poznanych społeczności i *vice versa* – bywają i takie momenty w prowadzonych narracjach, kiedy reprezentanci tych nowych społeczności stają się przybyszami dla tytułowych bohaterów. Główny bohater powieści *Peter Camenzind* również wyrusza w pozornie bezcelową wędrówkę, która prowadzi go do poznania Boppiego. Niespodziewane spotkanie błyskawicznie staje się punktem zwrotnym dla tytułowego Petera, a szczerza relacja z niepełnosprawnym synem stolarza podważa dotychczasowe prawdy poznawane przez młodego Camenzinda za sprawą ksiąg i uniwersytetów oraz uświadamia go, że teoretyzowanie życia ma się nijak do praktycznego poznawania jego esencji. Natomiast w *Siddharcie*, powieści wzorowanej na motywach życiorysu Buddy, tułaczkę tytułowego bohatera kończy poznanie Rzeki, dzięki której objaśniona zostaje mu tajemnica szeroko pojętej racji bytu.

Spotkanie społecznych odludków

W swojej debiutanckiej powieści Hermann Hesse wciela się w postać Petera Camenzinda – przyszłego poety, który opuszcza swoją rodzinną wioskę Nimikon, po to, aby zdobyć mądrość, która pozwoli mu stworzyć swoje *opus magnum* – dzieło przełomowe, które miałoby za zadanie „szerzyć sztukę patrzenia, wędrowania i upajania się teraźniejszością”¹. Wiedzę przyswaja w murach europejskich uniwersytetów, na literackich salonach oraz w trakcie licznych podróży, odbywanych po krajach południowo-zachodniej Europy. Wszystko to jednak prowadzi do poznania członka pewnej rodziny znajomego stolarza z Bazylei. To właśnie w tym momencie następuje radykalny punkt zwrotny w życiu, spragnionego poznania esencji ludzkiej natury, Petera.

Rodzinę stolarza Peter Camenzind poznaje przypadkiem, w trakcie wizyty w podmiejskim warsztacie rzemieślnika. Camenzind staje się dla całej rodziny kimś w rodzaju czarodzieja, który swoją aparycją i opowiadanymi historiami z odległych podróży skutecznie urozmaica koloryt rzemieślniczego

¹ H. Hesse, *Peter Camenzind*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, Poznań 2021, s. 169.

domu. Mimowolnie Camenzind spostrzega, że dowiaduje się czegoś istotnego o sobie samym – jego mieszczańska natura – powłoka nabyta w trakcie odbywanych studiów – jest jedynie krótkoterminowym kamuflażem. To właśnie prostota wiejskiego życia (rozumiana jako wyzbycie się nadmiaru dóbr materialnych oraz rezygnacja z akademickiej ścieżki edukacji) jest tym, co tytułowy bohater określa pojęciem swojskości. Cała inteligencka powłoka, jaką dotychczas budował, okazała się jedynie kruchą skorupą, pod którą cały czas gnieździło się chłopskie usposobienie. Jak sam przyznaje: „[...] bo tak jak oni rozpoznali we mnie kogoś równego im pochodzeniem, tak też ja odnalazłem w tym biednym domostwie rodzinną atmosferę skromnych ludzi”². Młody literat znalazł semantyczny rejestr komunikacyjny (opierający się na wspólnej empirii) umożliwiający mu sprawne i owocne porozumiewanie się z rodziną stolarza.

Kiedy po jakimś czasie wraca do Bazylei z dalekiej podróży, zastaje w domu stolarza pewną zmianę. Pojawia się nowa figura, która, jak się okaże w niedalekiej przyszłości, znacząco wpłynie na losy tytułowego bohatera powieści Hessego. Mowa o szwagrze stolarza, który ze względu na swoją niesamodzielność (spowodowaną fizyczną niepełnosprawnością) zamieszkał z rodziną swojej siostry pod jednym dachem. Boppi, bo tak ma na imię brat majstrowej, jest postacią nader tajemniczą. Oprócz kilku informacji opisujących jego fizjonomię, wiemy tylko tyle, że „dawniej dużo i ładnie śpiewał”³. Dla Camenzinda (podobnie jak i dla samego stolarza) jest to osoba, która z niewytłumaczalnych przyczyn zakłóca dotychczasową sielankowość domu oraz stanowi pewnego rodzaju element niekompatybilny z wcześniej zapamiętanym obrazem swojskości. Swoją reakcję w trakcie pierwszego zetknięcia z Boppim opisuje następująco: „[...] do cierpiących, a zwłaszcza do kalek, podchodziłem z litością, ale także z lekką pogardą. Toteż zupełnie mi to nie odpowiadało, że moje przyjemne, pogodne relacje z rzemieślniczą rodziną zostały zakłócone niemiłym balastem tej nędznej egzystencji”⁴. Diamentralna transformacja zdania na temat Boppiego nastąpiła przy okazji jednego z wieczorów spędzonych z rodziną stolarza. W trakcie wspólnego posiłku w pobliskiej karczmie (wyjście to miało być chwilową możliwością odpoczynku od przygnębiającej atmosfery panującej w domu, spowodowanej obecnością Boppiego) Camenzind doznaje formy przebudzenia. Wieczór upływa w szczerze przyjemnym nastroju do czasu, gdy w jednej chwili uzmysławia sobie, że fakt pozostawienia w domu samotnego kaleki ma się nijak do nauk Franciszka z Asyżu, które to uważał za swoje życiowe kierunkowskazy. Dopiero w momencie wizualizacji beznadziejnej sytuacji Bop-

² Tamże, s. 177.

³ Tamże, s. 188.

⁴ Tamże.

piego – zakluczonego w ciemnym pokoju samotnika – Camenzind zauważa, jak bardzo powyżej wspomniany inteligencki kamuflaż zdaje się nie mieć żadnego przełożenia na praktykę. Camenzind zrywa się z karczmy i rusza do domu stolarza. Zorientowawszy się, że z braku kluczy i tak nie wejdzie do środka, przystaje przy drzwiach. Z wewnątrz dobiega do jego uszu cichy śpiew Boppiego.

Fakt, że Camenzind w momencie autorefleksji poznaje kawałek prywatności Boppiego (szwagier stolarza jedynie w samotności pozwalał sobie na śpiew) łączy się z terminem spotkania *twarzą w twarz*, stworzonym i szeroko opisanym przez Emmanuela Lévinasa. Według francuskiego filozofa to właśnie twarz jest kluczowym elementem w spotkaniu z *innym*; jest bezpośrednią ścieżką do sensu eksplikującego tożsamość drugiego człowieka. Twarz ma dwoistą naturę – z jednej strony jest źródłem zakazu (nie zabijaj; twarz staje się więc barykadą chroniącą jednostkę przed destrukcyjnym imperializmem rąk nowo przybyłych), jak i nakazu (nakaz bycia dobrym narzucony na nowo przybyłych, nakaz niesienia pomocy). Jak trafnie zauważa Magdalena Kozak: „Napotkana twarz nabiera w ujęciu Lévinasa głębszego wymiaru, gdyż niesie ze sobą (w sobie?) wyższy sens. Jest manifestacją porządku *meta-*, który obliuguje człowieka do przyjęcia konkretnej postawy”⁵.

Według Lévinasa spotkanie z *innym* często może przybierać iście przełomowy wymiar. Uświadomienie sobie jego obecności oraz zaistnienia relacji między mną a *innym* jest w stanie, w znaczącym stopniu, zaburzyć dotychczasowy porządek struktury *ja*, która, w samodzielny rozumowaniu, była konstrukcją klarowną i nieomylną. Dopiero poznanie innej wrażliwości jest w stanie zlokalizować pomyłki, jakie znalazły miejsce w tej budowli, i tym samym przyczynić się do wartościowego jej przebudowania. Będąc wierni lévinasowskiemu założeniu, że twarz *innego* jest reprezentacją ukrytego w nim dobra, to odrzucenie mądrości *innego* byłoby formą kapitulacji i ucieczki w obojętność. Moment tego uświadomienia jest dotkliwy chociażby z tego powodu, że ogalała ego jednostki z wcześniej poważanych przez nią atrybutów. Jak sam przyznaje Camenzind: „Poczułem się tak, jakbym stanął przed nieskazitelnie czystym, nieomylnym lustrem, w którym ujrzałem siebie jako kłamcę, fanfaroną i wiarołomnego tchórza”⁶. *Inny* staje się w oczach jednostki oskarżycielem przyczyniającym się do rozbicia świata dotychczasowego i wybicia *ja* z dotychczasowej orbity tożsamościowej⁷.

⁵ M. Kozak, *Lévinasowskie przekraczanie granic*, „Sztuka i Filozofia” 2011, nr 38–39, s. 78.

⁶ H. Hesse, *Peter Camenzind*, s. 191.

⁷ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 155.

Jednostka, w tym przypadku Peter Camenzind, znajduje się poza sobą i poza czasem.

Camenzind próbując początkowo odkupić swoje egoistyczne zachowanie, stara się zostać współwłaścicielem cierpienia Boppiego i stać się za niego, chociażby częściowo, odpowiedzialnym. Słyszac zza zakluczonych drzwi cichy śpiew Boppiego, poznaje jego prywatność, zapoznaje się z częścią jego oblicza i stopniowo odkrywa jego twarz. W ślad za myślą Susan Sontag, Boppi jest „szyfrem czekającym na odczytanie”⁸.

Od tego momentu powstaje rozwijająca się więź między wiecznym tułaczem Camenzindem a zniewolonym przez warunki fizyczne i brak empatii ze strony rodziny Boppim. Szwagier stolarza nie jest już dla młodego poety nędzarzem, na którego patrzy z litością i pogardą, ale niezwykle wartościowym kandydatem na miano przyjaciela. Powstaje swoista więź, którą Lévinas opisuje w następujący sposób:

Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo. Twarz w swym оголоczeniu ukazuje mi nagość biedaka i obcego, ale to ubóstwo i to wygnanie, [...] pozostają ekspresją twarzy. Biedak, obcy, ukazuje się jako równy. Jego równość w tym istotowym ubóstwie polega na odnoszeniu się do *trzeciego*, który w ten sposób obecny jest na spotkaniu i któremu mimo całej swej nędzy drugi człowiek już służy. *Przyłącza się do mnie*⁹.

Oczywiście owo „przyłączenie się” nie jest tylko reakcją jednostronną. Camenzind i Boppi tworzą związek symbiotyczny – obaj są od siebie zależni. Przybywający do Bazylei Camenzind napotyka Boppiego – *outsidera*; Boppi dopiero przy pomocy Camenzinda jest wprowadzany w życie społeczne oraz różnego rodzaju aktywności miejskie. Boppi natomiast uczy tego pierwszego wrażliwości na niezwykłości życia codziennego.

Z początku, jak już wcześniej wspomniałem, znamy Boppiego jedynie przez pryzmat jego fizyczności; dopiero w miarę pogłębiania się relacji między Camenzindem a Boppim jesteśmy w stanie zajrzeć pod zwartą skorupę ciała i dojrzeć jego charakterystykę. Obserwując poszczególne etapy przyjaźni między tymi dwoma społecznymi odludkami, szybko zauważamy, jak bardzo dotychczasowy porządek życia zmienił się z chwilą wzajemnego poznania. Nie jest to jednak ubytek, a nieoczekiwany i obustronny skarb. *Inny* wymusza na jednostce określony zestaw zachowań, który może ulegać zmianie, w miarę zgłębiania z nim relacji. Jeżeli w konfrontacji z nowo poznaną jednostką nie ulegniemy egoistycznej pokusie zawładnięcia nią,

⁸ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016, s. 46.

⁹ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 253.

otwiera się przed nami możliwość poszerzenia „horyzontu etycznego” i poznania archaicznego wymiaru dobra¹⁰. Dzięki empatii przybysz staje się dla nas mistrzem; naucza o swoich troskach, cierpieniach i rozmyślaniach, a my stajemy się jego pokornymi uczniami. Ostatnim uczniowskim zadaniem Camenzinda, które na łożu śmierci powierza mu Boppi, jest prośba o zapamiętanie matki umierającego. Tym akcentem, kończącym przyjaźń z Boppim, Hesse zdaje się komunikować czytelnikowi, że to właśnie pamięć jest najtrwalszym nośnikiem naszych relacji; ciało jest jedynie iluzyjnym istnieniem empirycznym, niezdolnym do petryfikowania relacji. Dopóki młody poeta będzie wykonywał ostatnią wolę swojego przyjaciela, dopóty w jego pamięci pozostanie przestrzeń na relację z Boppim.

Na granicy światów

Przełomowe spotkanie z wcześniej nieznanym bytem, zawarte w wędrównej trajektorii głównego bohatera, nie jest wyłącznie motywem debiutanckiej powieści Hessego. W 1911 roku Hesse odbywa podróż na Daleki Wschód i to właśnie źródła tamtejszych kultur posłużą mu jako rdzeń narracyjny kolejnego dzieła. Powieść opisuje losy tytułowego Siddharthy, który, jako syn braminy, opuszcza dom rodzinny w celu znalezienia ostatecznej prawdy istnienia. Odrzucając nauki kolejno poznawanych na swojej drodze nauczycieli, coraz bardziej utwierdza się w przekonaniu, że mądrość życia dostępna jest jedynie poprzez indywidualne doświadczenie. Wszelka wiedza jest nieużyteczna, póki nie zaistnieje w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Siddhartha, na drodze do „ostatecznego pierwiastka”, testuje całe spektrum poznania: raz staje się ascetą w głębi dżungli, po to, aby za chwilę poznać uroki życia w bogactwie u boku Kamali – kurtyzany, która za pośrednictwem tantrycznych rytuałów zapoznaje go z jego własną cielesnością, jak i transcendentnym wymiarem istnienia. Te dwie skrajności oddziela w sensie topograficznym, jak i symbolicznym, Rzeka. Jest coś nader symbolicznego w tym, że Siddhartha poznając dwie skrajności, dwie przeciwstawne obyczajowo sobie strony Rzeki, wraca do centrum, do granicy tych dwóch, opozycyjnych względem siebie, światów. Szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że wcześniej odrzucił naukę Wzniosłego Gautamy, która propaguje środkową ścieżkę poznania (Ośmioraka Ścieżka), rezygnując właśnie z ekstremów doświadczenia. Siddhartha zmierza w stronę Rzeki w konkretnym celu – zamierza wrócić do poznanego niegdyś Przewoźnika. Jest on starym pustelnikiem, wypełniającym swoje dni

¹⁰ M. Kozak, dz. cyt., s. 80.

przeprowadzaniem na drugi brzeg przybyłych pielgrzymów oraz medytacją, w dużej mierze opartej na uważnej obserwacji nieustannie ruchomej Rzeki. Już w trakcie pierwszego spotkania ze Siddharthą Przewoźnik przekonuje go, że Rzeka jest niezwykle krynica mądrości. Zważywszy na fakt, że Przewoźnik medytuje nad istotą przemijającej wody przez większość swojego długiego życia, oraz że prawdopodobnie mądrość z niej płynąca została już przez niego wchłonięta (albo przynajmniej zauważona), można go postrzegać jako archetypalną figurę opiekuńczego starca, który biorąc pod opiekę głównego bohatera narracji, jest w stanie znacząco wpłynąć na jego postrzeganie rzeczywistości. Joseph Campbell opisuje taką osobowość jako postać o niezwykle dualnej charakterystyce:

Jednocześnie opiekuńcza i groźna, przejawiająca matczyną troskę i ojcowską surowość, postać ta, ucieleśnienie zasad opieki i przewodnictwa sił nadprzyrodzonych, jednoczy w sobie wszystkie dwuznaczności nieświadomości, wyrażając w ten sposób oparcie, jakie świadoma część naszej osobowości ma w tym drugim, większym systemie, ale również tajemniczy i nieodgadniony charakter owego przewodnika, za którym podążamy, wystawiając na zgubę wszystkie nasze racjonalnie umotywowane cele¹¹.

Tego rodzaju przewodnik zazwyczaj włada jakąś siłą nadprzyrodzoną, umożliwiającą odkrywanie dodatkowych wymiarów rzeczywistości, dotychczas niewidocznych dla głównego bohatera narracji. Służąc archaiczną mądrością objaśnia nierzadko wątpliwości, z którymi tenże do niego przybywa. Amerykański mitoznawca za przykład tego typu postaci podaje chociażby greckiego Hermesa, egipskiego Thota czy, sięgając po bardziej literackie przykłady, goethowskiego Mefistofelesa czy dantejskiego Wergiliusza¹². W przeciwieństwie jednak do wyżej wymienionych egzemplifikacji archetypicznych postaci klasycznej mitologii, Przewoźnik wykreowany przez Hessego nie zabiera Siddharthy w wędrówkę objaśniającą mu mechanikę otaczającego świata; jest pozornie bierny, nie podejmuje spektakularnych aktywności. Nie jest wyposażony nawet w jakiegokolwiek atrybuty umożliwiające mu ponadprzeciętne przemieszczanie się; wręcz przeciwnie – jest związany ze swoją łodzią oraz obowiązkiem wypełniania swojej posługi względem osób przeprowadzanych na przeciwny brzeg. Zdaje się, że podpisał cyrograf z Rzeką; ofiarowując swoją posługę, otrzymał w zamian dostęp do nieopisanego mądrości, za którą nieustępliwie goni sam Siddhartha. Pomijając całą jego mityczną charakterystykę, Przewoźnik jest starym pustelnikiem o imieniu Wasudewa, zamieszkującym niewielką, niedgdyś

¹¹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013, s. 61.

¹² Tamże.

współdzieloną z żoną, nadrzeczną chatę. Jak przyznaje sam Siddhartha, Wasudewa jest genialnym słuchaczem i właśnie tej umiejętności tytułowy bohater powieści Hessego chce się nauczyć od starego Przewoźnika. Ten natomiast zdecydowanie zaprzecza, jakoby miał być mistrzem nauczającym kunsztu słuchania, bowiem tego nauczyła go Rzeka, i to właśnie temu, nie-antropomorficznemu bytowi, Wasudewa poleca Siddharcie ofiarować swój czas i cierpliwość. Od Rzeki ponoć płynie wiele esencjonalistycznych prawd.

Siddhartha towarzyszy Wasuwedzie w pustelniczej egzystencji. Poznaje tajniki nadrzecznego życia; uczy się sterować łodzią, wypłacać kosze, strugać wiosła czy uprawiać pobliskie pole ryżowe. Oprócz fizycznego rzemiosła Siddhartha poświęca również sporo czasu na medytację; cierpliwie stara się pojąć wszelkie tajemnice Rzeki. Jak sam Wasudewa przyznaje: „[...] rzeka jest naraz wszędzie, u źródła i u ujścia, przy wodospadzie, przy przeprawie, i tam, gdzie toczy się wartki nurt, w morzu, w górach, w jeziorze, jest wszędzie naraz i istnieje dla niej tylko chwila obecna, nie ma cieni przeszłości, nie ma cieni przyszłości [...]”¹³. Ta wielowymiarowość Rzeki jest chyba największym odkryciem, jakie spostrzeża Siddhartha w trakcie pobytu u Wasudewy. Niezależnie od miejsca i czasu, każdy fragment Rzeki stanowi spójną i kompletną całość. Pomimo niekwestionowanej ruchliwości, Rzeka jest bytem ciągłym i niewzruszonym. Jej nurt nieustępliwie formuje jej koryto, tak samo jak prąd *sansary*, niepowstrzymanie powtarzającej się egzystencji, cyklicznie wznawia kolejne wcielenia. To właśnie przywiązanie do wykreowanego przez nas czasu, rozdzielającego przeszłość (którą rozpamiętujemy) od przyszłości (przed którą odczuwamy permanentny strach) jest powodem cierpienia. Istotna jest aktualna chwila, bo jedynie w jej trakcie możemy mówić o jakiegokolwiek indywidualnej sprawczości. Tego właśnie Siddhartha uczy się od Rzeki, równocześnie respektując jej niezwykłą i nadnaturalną siłę.

Rzeka przedstawiona przez Hessego jest jednak ideą opozycyjną w stosunku do europejskiego Styksu, będącego zazwyczaj kojarzonym z preludium do „niewidzialnego królestwa cieni”¹⁴. Co prawda, jest również liminalnym miejscem transformacji, natomiast specyfika stanu, jaki jest osiągalny po jej przekroczeniu wykracza poza jakąkolwiek logikę, percepcję zmysłową czy uprzednie wyobrażenia mityczne. Wędrowka Siddharthy w momencie zetknięcia z Rzeką staje się kompletna, przepowiednie jego ojca i Gowindy (przyjaciela oraz wędrownego towarzysza Siddharty) – już wówczas upatrujące w Siddharcie człowieka o wyjątkowych właściwościach i predyspozycjach do pozostania osobliwym mędrce – spełniają się. Siddhartha

¹³ H. Hesse, *Siddhartha*, przeł. M. Łukasiewicz, Poznań 2017, s. 124.

¹⁴ E. Rohde, *Psyche. Kult duszy i wiara w nieśmiertelność u starożytnych Greków*, przeł. J. Korpanty, Kęty 2007, s. 160.

rozpoczyna swoją podróż od rzeki (jego dom rodzinny był umiejscowiony nad rzeką, gdzie jego ojciec dokonywał codziennie rytualnych ablucji) i kończy ją nad jej brzegiem. Tak jak okrąg *Ensō*, kaligraficzny symbol buddyzmu Zen, jest jednolitym i kompletnym pociągnięciem pędzla, tak podróż Siddharthy jest jednostajnym szlakiem o spiralnym kształcie.

Między zawłaszczeniem a wywłaszczeniem

W obu wyżej omawianych powieściach dochodzi do przekroczenia granicy oddzielającej własne pole posiadania od obcego terytorium. Granica to liminalna szczelina, która ma niezwykle właściwości konfrontowania *swojego z obcym* oraz transformowania obydwu. Jak pisze niemiecki filozof Bernhard Waldenfels, owe szczeliny oddzielające strefy porządków, wraz z obszarem, który znajduje się poza danym porządkiem, są „siedliskami obcego”¹⁵; wszystko, co pochodzi spoza danej dziedziny oraz z granicznych części wspólnych, jest naznaczone nieoswojoną jakością, wobec której przyjmowane są odpowiednie mechanizmy poznawcze. Jednostka, dobrze znając specyfikę własnego terytorium, natrafia na reprezentację odmiennego porządku. Po naturalnie występującym zdziwieniu nadchodzi czas na podjęcie reakcji. Obce transformuje się „w coś, co przyciąga i zagraża, i to właśnie domaga się środków i metod powstrzymania, ograniczenia i wykluczenia, lub krótko: domaga się kontroli”¹⁶. Waldenfels wyróżnia dwa, najczęściej występujące, rodzaje możliwych do podjęcia w tym granicznym punkcie działań – zawłaszczenie (będące formą nad-reakcji) oraz wywłaszczenie (swoistej kontr-reakcji). Pierwsze z nich staje się łańcuchem aktywności, które poprzez „oddzielenie tego, co własne, od tego, co obce”¹⁷ oraz *atomizację* świata przyrodniczego i społecznego, ma doprowadzić do zyskania kontroli nad nowo poznaną reprezentacją obcego świata; *obce*, za sprawą mechanizmów samoobronnych, zostaje przetransformowane w coś *własnego*. Jak trafnie zauważa Waldenfels, jest to sposób niezwykle charakterystyczny dla zachodniego myślenia racjonalnego. Drugim możliwym działaniem jest wywłaszczenie. Obejmuje ono szereg zachowań mających na celu poddanie się regulacjom ustanowionym przez *obcego*; egocentryzm (jakże silny i charakterystyczny dla zawłaszczania) zostaje zminimalizowany poprzez uloko-

¹⁵ B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009, s. 11.

¹⁶ B. Waldenfels, *Doświadczenie Innego: między zawłaszczeniem a wywłaszczeniem*, przeł. T. Szawiel, [w:] *Racjonalność współczesności. Między filozofią a socjologią*, red. H. Kozakiewicz, E. Mokrzycki, M.J. Siemek, Warszawa 1992, s. 123.

¹⁷ Tamże, s. 124.

wanie „obcego i heterogenicznego w *miejscu własnego i homogenicznego*”¹⁸. To, co początkowo wydawało się zagrożeniem, teraz nabiera niezastąpionej wartości; to, co egzotyczne i ezoteryczne jest w tej chwili pożądane. W obu przypadkach powstaje wyraźne, topograficzne wręcz, rozróżnienie pomiędzy *własnym* a *obcym*, które Waldenfels charakteryzuje następująco:

[...] zawłaszczenia i wywłaszczanie zakłada oddzielenie własnego od obcego, tzn. hiatus, który musi zostać pokonany, jeżeli sami nie chcemy zatracić się w oceanicznym uczuciu (*oceanic feeling*). Możemy starać się pokonać ten hiatus na różne sposoby. Możemy starać się dokonać tego na drodze *afektywnej partycypacji* w sensie empatii, za pomocą *techniki komunikacji*, gdzie nadawcę i odbiorcę łączy wspólny kod, lub też za pomocą *logiki komunikacji*, gdzie przekładalność perspektyw i odwracalność punktów widzenia oferuje się w charakterze środków zaradczych¹⁹.

Istotą sposobów na przezwycięzenie wyżej wspomnianego hiatusu jest wyważona forma relacji między dobrze znanym *tu* (własne) a pozornie dalekim *tam* (obce). Równowaga między zawłaszczeniem obcego a wywłaszczeniem ze swojej tożsamości oraz akceptacja faktu, że istnieją te dwie substancje (własne – obce), mogą okazać się istotnymi fundamentami w nawiązywaniu relacji z reprezentacjami obcego porządku, równocześnie unikając agresywnej i ksenofobicznej responsywności. Tego rodzaju zrównoważenie między tymi dwiema skrajnościami wydaje się obecne w zachowaniach obydwu bohaterów wyżej badanych powieści. Peter Camenzind po uświadomieniu sobie niezwykle dramatycznej sytuacji egzystencjalnej Boppiego, maniakalnie zaczyna poznawać tajniki życia bazylejskiego samotnika²⁰. Podobnie postępuje Siddhartha – przekraczając kolejne granice obcych sobie światów, afirmuje obowiązujące w nich reguły i poddaje się im. Co więcej, poprzez swoje otwarcie na alternatywne punkty widzenia, nigdy nie zostaje odrzucony jako przybysz. Dzieje się tak dlatego, że jest świadomy zarówno swoich praw, jak i obowiązków, jakie przybywający gość powinien respektować. Gościnność jest wartością, jaką powinny respektować obie strony tej relacji. Stosowanie się do wzajemnie akceptowanych regulacji może prowadzić do dobrze zrealizowanej integracji, czyli procesu, dzięki któremu *obcy*, stając się częścią danej społeczności, nie musi rezygnować z własnego dziedzictwa kulturowego.

¹⁸ Tamże, s. 125.

¹⁹ Tamże, s. 127.

²⁰ Jak już wcześniej pisałem, prawdziwe poznanie Boppiego nie idzie jednak w parze z inicjalnym poznaniem wizualnym, które odpowiada bardziej odrzuceniu i zanegowaniu obcego, aniżeli poddaniu się jego wpływowi. Dopiero po etapie zaciekawienia ponadprzeciętną substancją przychodzi czas na ustosunkowanie się do tej nowej jakości.

Przybysz jest więc formą wiecznie mutującą. Szczególnie dobrze widoczne jest to na przykładzie Siddharthy, który stale wstępując do nowych kręgów społecznych, następnie w nich przebywając, a finalnie porzucając je na rzecz poznania kolejnych, odbywa wędrówkę „przez obce, które nigdy nie prowadzi do nieskazitelnie własnego”²¹; powrót do *własnego* jest zawsze nacechowany porównaniem z dopiero co poznany *obcym*. Wraz z rosnącą ilością poznawanych porządków i, niegdyś uznawanych za nieprzekraczalne, granic, dochodzimy do świadomości, że te granice są niebywale płynne i stosunkowo mało klarowne. Dostrzegamy, ile podobieństw występuje między dziedzinami, które zostały wcześniej podzielone na te naturalne i nienaturalne, *swoje* i *obce*.

*

Zauważenie podobieństw pomiędzy *Peterem Camenzindem* a *Siddharthą* pozwala wysunąć twierdzenie, że obie te powieści oparte są na motywie podobnej figury, która przemierzając kolejne krainy, w nadziei na odnalezienie jakiejś esencjalistycznej prawdy, w pewnym momencie natrafia na byt, który nie tylko staje się dla niej punktem zwrotnym, ale także wskazuje drogę do poznania owej mądrości. Jest to swoiste przebudzenie, które pozwala klarownie spojrzeć na dotychczasową wędrówkę oraz sprawić, aby dalsza jej część nie była błędzeniem a świadomą immersją. Moment przełomu jest pierwszym krokiem do zaprzestania czerpania wiedzy na rzecz mądrości, którą dana figura będzie dysponowała. Jak sam Siddhartha przyznaje pod koniec swojej wędrówki, mądrość jest umiejętnością nabytą: „[...] Można przekazywać wiedzę, ale nie mądrość. Mądrość można znaleźć, można nią żyć, można się na niej wspierać, można dzięki niej czynić cuda, ale wypowiedzieć jej i nauczać nie sposób”²².

Przebudzenie jest w końcu momentem transformacji w pustelnika, czy też, jakbyśmy to dziś nazwali, *outsidera*. Jest to świadoma postawa będąca odzwierciedleniem wewnętrznego rozdarcia między chęcią izolacji społecznej, spowodowanej krytycznym nastawieniem do życia kolektywnego, a pragnieniem uczestnictwa i spełniania się w tym społeczeństwie²³. Taką charakterystyką wyróżnia się przybysz nie tylko w *Peterze Camenzindzie* czy *Siddharcie*, ale w większości powieści Hermanna Hessego, z *Damiannem* i *Wilkiem stepowym* na czele. Hesse nieraz doświadczał długotrwałych problemów, wynikających z bycia świadomym swojego indywidualizmu, jak

²¹ B. Waldenfels, *Doświadczenie Innego...*, s. 126.

²² H. Hesse, *Siddhartha*, s. 162.

²³ M. Zawadzki, *Hermann Hesse, ambiwalencja i tragizm życia przebudzonego*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2014, Vol. 10, nr 2, s. 154.

i niezbywalnego obowiązku bycia usytuowanym w społeczeństwie. Jak sam przyznaje w jednym ze swoich listów: „[...] kto przebudził się do postrzegania rzeczywistości, ten w nieunikniony sposób oderwał się od innych”²⁴. Zresztą, powyższa kontynuacja frapującego motywu, wydaje się nie być przypadkowa. Jak trafnie na przykładzie *Siddharthy* zauważa Gunnar Decker: „*Siddhartha* w postaci legendy pozostanie więc jednorazowym eksperymentem, lecz jego główny temat będzie nadal towarzyszyć Hessemu”²⁵. Niemiecki prozaik wydaje się jedynie zmieniać szaty swoich narracji, nieustannie szukając za ich pomocą odpowiedzi na to samo pytanie: na ile autonomicznym bytem może stać się człowiek, żyjąc w społeczeństwie, równocześnie zachowując własną charakterystykę indywidualności.

Henry David Thoreau, w ostatnim roku swojego życia, stworzył esej *Sztuka chodzenia*, na kartach którego znaleźć można następujące zdania: „Czymże jest ta siła, która czyni wybranie jakiegokolwiek kierunku naszej podróży tak trudnym? Nie wiem, ale wierzę, że jest w naturze magnetyzm, który – jeżeli poddamy się mu podświadomie – poprowadzi nas we właściwym kierunku”²⁶. Według Thoreau istnieje wyjątkowa grupa ludzi, która w trakcie swojego żywota opanowała niezwykle trudną, tytułową *sztukę chodzenia*, czyli kunszt prowadzenia wędrówek, które zawierają w sobie esencję przechadzania się; wędrówka napędzana jest wówczas „duchem niesłabnącej przygody”²⁷. Wykorzystując kategoryzację *Siddharthy*, który wyróżnia ludzi na tych, co są jak gwiazdy (nieustępliwi i wątpliacy) oraz tych, co są jak liście (bezwładnie nieopierający się zastanym regulacjom)²⁸, bez chwili zawahania można stwierdzić, że zarówno młody literat Peter Camenzind, jak i indyjski wędrowiec *Siddhartha* są jak gwiazdy napędzane „duchem niesłabnącej przygody”. Nie chodzi tu tylko o topograficzne pokonywanie dystansów, bowiem jak pisze Thoreau „wielkim wędrowcem może być też ten, kto przesiaduje cały czas w domu, bo prawdziwy wędrowiec jest jak wijąca się rzeka i szuka wytrwale najkrótszej drogi do morza”²⁹. Co więcej, wiosną 1790 roku dowiódł tego Xavier de Maistre, przeprowadzając ekspedycję we własnej sypialni, którą zrelacjonował później w *Podróży dookoła mojego pokoju* (*Voyage autour de ma chambre*). Celem sztuki, którą, na kartach powieści Hessego, opanowują Peter Camenzind oraz *Siddhartha*,

²⁴ Za: Hermann Hesse, V. Michels, *Hermann Hesse. Jego życie w obrazach i tekstach*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2000, s. 225.

²⁵ G. Decker, *Hermann Hesse. Wędrowiec i jego cień*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 2014, s. 428.

²⁶ H.D. Thoreau, *Sztuka chodzenia*, przeł. P. Madej, Lidzbark Warmiński 2000, s. 13.

²⁷ Tamże, s. 4.

²⁸ H. Hesse, *Siddhartha*, s. 86.

²⁹ Tamże, s. 3.

nie jest bynajmniej pokonywanie rosnących odległości między kolejnymi społecznościami, a umiejętne lokowanie własnej tożsamości w tych społecznościach przy równoczesnym koegzystowaniu z ich reprezentantami. Są jak ciała niebieskie, które napotkawszy masywniejsze od siebie planety, ulegają działaniom pola grawitacyjnego; nie ingerują wyniszczająco w ich powłokę, nie mijają ich niezauważenie, lecz trafiają na swoją orbitę, tworząc komplementarną strukturę.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta W.J., *Wprowadzenie do wydania polskiego. Joseph Campbell i potrzeba mitu*, [w:] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013.
- Decker G., *Hermann Hesse. Wędrowiec i jego cień*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 2014.
- Hesse H., *Peter Camenzind*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, Poznań 2021.
- Hesse H., *Siddhartha*, przeł. M. Łukasiewicz, Poznań 2017.
- Kozak M., *Lévinasowskie przekraczanie granic*, „Sztuka i Filozofia” 2011, nr 38–39, s. 77–85.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lévinas E., *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000.
- Michels V., *Hermann Hesse. Jego życie w obrazach i tekstach*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2000.
- Rohde E., *Psyche. Kult duszy i wiara w nieśmiertelność u starożytnych Greków*, przeł. J. Korpanty, Kęty 2007.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016.
- Thoreau H.D., *Sztuka chodzenia*, przeł. P. Madej, Lidzbark Warmiński 2000.
- Waldenfels B., *Doświadczenie Innego: między zawłaszczeniem a wywłaszczeniem*, przeł. T. Szawiel, [w:] *Racjonalność współczesności. Między filozofią a socjologią*, red. H. Kozakiewicz, E. Mokrzycki, M.J. Siemek, Warszawa 1992.
- Waldenfels B., *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009.
- Zawadzki M., *Hermann Hesse, ambiwalencja i tragizm życia przebudzonego*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2014, Vol. 10, nr 2, s. 147–160.

Mieszko Dobek – absolwent Filmu Eksperymentalnego (Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu) i Literatury Powszechnej (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). W swoich działaniach artystycznych często zajmuje się obrazem filmowym i jego relacjami ze sferą dźwięku. Audiowizualność staje się niezastąpionym materiałem w eksploracji czasoprzestrzeni, pamięci, słów i pozornie niewidocznych warstw rzeczywistości. W poszukiwaniach badawczych zajmuje się komparatystyką literacką kultury europejskiej. ORCID: 0000-0003-2222-5166. E-mail: <dobekmieszko@gmail.com>.

Mieszko Dobek – graduate of Experimental Film (Magdalena Abakanowicz University of Arts) and Literature (Adam Mickiewicz University in Poznan). In his artistic activities, he often deals with the film image and its relationship with the sphere of sound. Audiovisual matter becomes an irreplaceable material in exploring spacetime, memory, words and seemingly invisible layers of reality. In his research, he focuses on the comparative literature of European culture. ORCID: 0000-0003-2222-5166. E-mail: <dobekmieszko@gmail.com>.

Śniegi Północy i Słońce Wschodu. Rola przestrzeni naturalnej w procesie kształtowania fikcyjnego świata w literaturze *fantasy*

ABSTRACT. Jakub Ścibor Ratajczyk, *Śniegi Północy i Słońce Wschodu. Rola przestrzeni naturalnej w procesie kształtowania fikcyjnego świata w literaturze fantasy* [The Snows of the North and the Sun of the East: The Role of Natural Space in Shaping the Fictional World in Fantasy Literature]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 159–175. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.9>.

The article is dedicated to the issue of space and nature in the context of world-building theory and its impact on narrative structures in literature. The analysis focuses on the ways literary worlds are constructed and the role that space and nature play within them. The study is based on Mark J.P. Wolf's concept, which distinguishes four spheres of fictional reality construction (nominal, cultural, natural, and ontological). Particular attention is given to the topographical turn and geopoetics, which emphasize the significance of place and landscape in narration. The case study examines *A Game of Thrones* and *A Clash of Kings* by George R.R. Martin, where geographical space determines the culture and beliefs of fictional societies. Two contrasting areas of the fictional world are discussed – the harsh, snowy, and forested North of Westeros and the hot, steppe and desert-like lands of Essos. The paper also highlights how space and nature contribute to creating the novel's distinctive atmosphere and their impact on the text's appeal to readers.

KEYWORDS: space, nature, mythology, fantasy, world-building, *Game of Thrones*, George R.R. Martin

Wstęp

Pojęcie przestrzeni w literaturze od dawna zajmuje istotne miejsce w refleksji naukowej. Współczesne ujęcia przestrzeni wykraczają poza tradycyjne rozumienie jej jako tła dla akcji – stała się ona pełnoprawnym elementem konstrukcyjnym narracji, a nawet samodzielnym nośnikiem znaczeń. W ostatnich latach w polskim środowisku naukowym coraz większą uwagę zwraca się na szeroko pojęte światy – zarówno literackie, jak i filmowe oraz cyfrowe. Wielu badaczy pisze o zwrocie światocentrycznym, wraz z którym to właśnie pojęcie świata miałyby być głównym obszarem zainteresowań w refleksji nad tekstami¹. Na polskim gruncie naukowym warto wyróżnić

¹ K. Maj, *Światocentryczność fantastyki*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” [Studia Poetica] 2021, 9, s. 219–221.

choćby Krzysztofa Maja, a wśród naukowców i naukowczyń anglojęzycznych Davida Hermana², Marie-Laure Ryan³ oraz Marka J.P. Wolfa⁴.

Szczególnie fascynującym gatunkiem⁵ z punktu widzenia badań nad światotwórstwem jest *fantasy*, gdyż – zgodnie z wieloma definicjami – za konstytutywną właściwość *fantasy* uznaje się modelowanie imaginacyjnych, logicznie spójnych rzeczywistości⁶. Warto nade wszystko zaakcentować, iż taki świat powstaje zgodnie z poetyką realistyczną. Wiele uwagi poświęca temu T.Z. Majkowski, twierdząc, iż: „Konstruuując świat przedstawiony i fabułę, [należy] zachować zasady *mimesis*, rozumianej jako podporządkowanie regułom prawdopodobieństwa i przyczynowości [...] tekst powinien »odznaczać się spójnością cechującą rzeczywistość«”⁷.

Niniejszy artykuł skupia się na roli przestrzeni oraz natury w procesie światotworzenia. Za przykład posłuży powieść *Gra o tron* George’a R.R. Martina⁸, w której krajobraz, klimat oraz przyroda fikcyjnych krain determinuje również fikcyjne tradycje oraz wierzenia zamieszkujących je bohaterów.

Mark J.P. Wolf wyróżnia cztery obszary zmian w procesie światotworzenia, odnoszące się do świata rzeczywistego – punktu odniesienia dla fikcji. Według autora są to:

1) **sfera nominalna (nominal realm)** – objawia się w nadawaniu nowych nazw elementom świata;

2) **sfera kulturowa (cultural realm)** – obejmuje wszystko, co stworzyli ludzie lub inne myślące istoty: obiekty, technologie, zwyczaje, instytucje czy idee. Ich kombinacja może doprowadzić do powstania fikcyjnych kultur, społeczności czy państw; dobrym przykładem jest połączenie tradycji i wierzeń prowadzące do narodzin nowej religii;

3) **sfera naturalna (natural realm)** – składają się na nią wszelkiego rodzaju przestrzenie geograficzne: lądy, zbiorniki wodne, rzeki, podziemne jaskinie itp., ale również nowe rodzaje roślin i zwierząt oraz inne gatunki i rasy stworzeń;

² D. Herman, *Basic Elements of Narrative*, Malden 2009.

³ M.L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, t. 34, nr 3, s. 361–388.

⁴ *Revisiting Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, London 2016; *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, New York 2018; M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, New York 2013.

⁵ Gatunkiem lub (jak uważają niektórzy badacze) konwencją.

⁶ M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009, s. 77.

⁷ T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013.

⁸ G.R.R. Martin, *Gra o tron*, przeł. P. Kruk, Poznań 2011.

4) **sfera ontologiczna (ontological realm)** – określa ona parametry istnienia świata, czyli prawa fizyki, przestrzeni, czasu, biologii itp.⁹

Następnie Wolf dokonuje wyszczególnienia poszczególnych struktur, które oddziałując na siebie, tworzą system relacji¹⁰. Autor wymienia ich osiem:

- 1) przestrzeń;
- 2) czas;
- 3) bohaterowie;
- 4) natura;
- 5) kultura;
- 6) język;
- 7) mitologia;
- 8) filozofia¹¹.

Intuicyjnie możemy dopasować je do przedstawionych wcześniej sfer. Poszczególne struktury mogą odpowiadać jednej z nich, jak na przykład kultura, mitologia i filozofia będzie należeć do sfery kulturowej. Inne natomiast, jak przestrzeń do dwóch – sfery naturalnej w postaci przestrzeni geograficznych, ale również kulturowej, gdy mówić będziemy o przestrzeniach budynków czy obszarach fikcyjnych państw.

Przestrzeń, zgodnie ze *Słownikiem terminów literackich*, to:

jeden z podstawowych elementów strukturalnych dzieła lit. Każdy utwór zawiera zawsze jakieś wyobrażenia przestrzenne, gdyż wchodzące w obręb → świata przedstawionego postacie, zdarzenia, sytuacje są w pewien sposób umiejscowione¹².

Teksty naukowe, podejmujące zagadnienia przestrzenne, pojawiają się już w drugiej połowie XX wieku¹³. W ostatnich dekadach nastąpiło jednak pewnego rodzaju ożywienie w tym obszarze, które przyniosło nowe perspektywy badawcze. Elżbieta Rybicka, autorka książki *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, zwraca uwagę na zaistnienie tzw. zwrotu *topograficznego*¹⁴. Objawia się on szczególnie

⁹ M.J.P. Wolf, dz. cyt., s. 71 (epub).

¹⁰ Tamże, s. 262.

¹¹ Tamże, s. 263–264.

¹² M. Głowiński, *Przestrzeń w dziele literackim*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 410.

¹³ Zob. *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Warszawa–Gdańsk 1978; M. Popiel, „*Przestrzeń i literatura*”, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978 [recenzja], „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1981, t. 72, nr 1, s. 370–378.

¹⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 32.

w anglosaskim środowisku akademickim w postaci *place studies* i powstającymi czasopismami oraz instytucjami, specjalizującymi się w tym obszarze tematycznym. Ponadto zwraca uwagę na rodzące się nowe dyscypliny lub orientacje badawcze, takie jak: geografia kulturowa, antropologia miejsca i przestrzeni, geokrytyka, geokulturologia czy geohumanistyka¹⁵. Zwrot topograficzny to reorientacja badań w humanistyce. Obserwowalny jest w wielu dyscyplinach, takich jak: socjologia, nauki polityczne, antropologia, filozofia, historia i historia sztuki, badania kulturowe i literackie¹⁶. Polega na uznaniu przestrzeni geograficznej za fundamentalny konstrukt kulturowy i społeczny, a nie jedynie neutralne tło. Ujmuje on przestrzeń w kategoriach praktyk konstruowania terytoriów, tożsamości i pamięci¹⁷.

Na niezwykle wagę zwrotu topograficznego w badaniu fantastyki wskazał w 2015 roku Krzysztof Maj, publikując książkę *Allotopie: topografia światów fikcyjnych*¹⁸. Aby udowodnić tę tezę, odwołuje się między innymi do słów „ojca” literatury *fantasy* J.R.R. Tolkiena: „mądrze zrobiłem, zaczynając od mapy i dopasowując do niej fabułę”¹⁹. Przestrzeń stanowi jeden z najistotniejszych fundamentów świata – to ją następnie wypełniamy bohaterami wraz z ich językiem, kulturą, mitologią czy filozofią. Często to właśnie z przestrzeni, w której żyją, mogą wynikać pewne zjawiska kulturowe. Są to elementy świata ściśle oddziałujące na siebie i niemogące funkcjonować w próżni.

Przestrzeń naturalna

Cykl *Pieśń lodu i ognia* George’a R.R. Martina to amerykańska seria *fantasy*, zapoczątkowana w 1996 roku powieścią *Gra o tron*. Na przestrzeni dekad zdobyła ogromną popularność, na co wpłynął w dużej mierze sukces niezwykle entuzjastycznie przyjętego serialu (2011–2019). Seria przenosi nas do fikcyjnego świata, w którym pierwsze skrzypce gra kontynent Westeros oraz leżące na wschód od niego Essos. Fabuła kolejnych części cyklu skupiać będzie się na rozgrywkach politycznych, wojnach rodów i przygotowaniach do odparcia mitycznego zagrożenia z dalekiej północy.

Pierwsze rozdziały *Gry o tron* George’a R.R. Martina osadzają akcję na dwóch przeciwległych krańcach świata przedstawionego. Po pierwsze, wraz

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 34.

¹⁷ Tamże, s. 20–45.

¹⁸ K. Maj, *Allotopie: topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015.

¹⁹ J.R.R. Tolkien, *List do Naomi Mitchison* (z 25 kwietnia 1954), [w:] tegoż, *Listy*, red. H. Carpenter, Ch. Tolkien, przeł. A. Sylwanowicz, Warszawa 2010, s. 290, za: tamże, s. 30.

z członkami rodu Starków i przybywającym do ich rodowej siedziby dworem królewskim poznawać będziemy śnieżną północ kontynentu²⁰. Po drugie, wraz z księżniczką Daenerys Targaryen zwiedzimy fragmenty słonecznego kontynentu leżącego na wschód za Wąskim Morzem. Najpierw towarzyszyć będziemy jej w Wolnym Mieście Pentos, a następnie wyruszymy w długą wędrówkę na wschód przez pustkowia zwane Morzem Dothraków, aż do Vaes Dothrak.

W pierwszej kolejności przytoczone zostaną opisy Północy. Jest to region szczególnie istotny, gdyż pochodzący z niego ród Starków towarzyszy czytelnikom przez cały cykl. Pretekstem fabularnym do prezentacji Północy jest przyjazd ze stolicy króla Roberta I Baratheona wraz z rodziną. Władca i inni przyjezdni to ludzie z południa kraju, gdzie klimat jest zdecydowanie cieplejszy i przyjaźniejszy. Dzięki temu narracja nie tylko wprowadza opisy krajobrazu, ale również naturalnie wplata w dialogi rozmowy na temat klimatu Północy: „Bagna, pola i lasy, a do tego na północ od Przesmyku ani jednej godziwej karczmy. Jeszcze nie widziałem takiego pustkowia”²¹ – rzuca po krótkim powitaniu król Robert. Na co Ned (głowa rodu Starków) odpowiada: „Śnieg późnym latem nie jest tutaj niczym niezwykłym. [...] Zimy są ciężkie”²². Z tej krótkiej i niezobowiązującej wymiany zdań odbiorca otrzymuje znaczną ilość informacji o regionie, w którym znajdują się bohaterowie. Jest to zimna kraina o surowym klimacie oraz słabo zaludniona. „Bagna, pola i lasy” informują natomiast o płaskim ukształtowaniu południowej części krainy, przez którą podróżował orszak królewski. Dwór wizytuje zamek Winterfell, który szczegółowo opisany zostanie w części poświęconej sferze kulturowej. Tyrion Lanister, jeden z dworaków i szwagier króla Roberta, pragnie zobaczyć wznoszący się na samym krańcu Północy wielki mur.

Stanowi on północną granicę regionu, jak i całego królestwa. Owa wyprawa pozwala narracji na dwie rzeczy. Po pierwsze, jest to pretekst do ukazania kolejnych przestrzeni na północy. Po drugie, daje możliwość odniesienia warunków klimatycznych i geograficznych do konkretnych bohaterów, ukazania ich w praktyce, a nie jedynie poprzez dialogi. Pierwszym, co przychodzi podróżującemu Tyrionowi na myśl, jest ogromny obszar Północy, który odczuwalny staje się dopiero po jego doświadczeniu: „Północ ciągnęła się w nieskończoność. Tyrion Lanister znał mapy równie dobrze jak wszyscy inni, lecz po dwóch tygodniach spędzonych na królewskim trakcie doszedł do wniosku, że mapa to jedno, rzeczywiste miejsce zaś to coś zupełnie innego”²³.

²⁰ W powieści pisana z wielkiej litery (Północ) jako nazwa własna.

²¹ G.R.R. Martin, *Gra o tron*..., s. 46.

²² Tamże, s. 46–47.

²³ Tamże, s. 127.

Przemyślenia bohatera informują więc odbiorcę bezpośrednio o wielkości geograficznej krainy poprzez „ciągnięcie się jej w nieskończoność” oraz co istotniejsze, podając konkretny przedział czasu (dwa tygodnie), który był potrzebny na przebycie drogi do Winterfell.

Ów fragment informuje dodatkowo w sposób pośredni o rozmiarach południowych regionów, z których pochodzi bohater. Skoro Północ wydaje mu się wyjątkowo ogromna, to Południe musi być znacznie mniejsze. Wyprawa poza ciepłe mury zamku pozwala również ukazać w praktyce ostry klimat regionu, który wcześniej pojawił się jedynie deklaratywnie: „Wyjeżdżając z Winterfell, zabrał swoje najcieplejsze ubrania, lecz szybko przekonał się, że ciągle marzł. Wciąż było mu zimno i coraz zimniej. Nocą przychodził mróz, a kiedy wiał wiatr, to Tyrion czuł się tak, jakby ktoś przecinał te najcieplejsze ubrania nożem”²⁴. Choć może wydawać się to oczywiste, należy już w tym miejscu zaznaczyć, jak istotne jest ukazywanie wszelkich cech świata w praktyce. Jest to metoda, którą często akcentują pisarze. Wspominał o tym na przykład Brandon Sanderson²⁵ w swoich wykładach z *creative writing*, zaznaczając, że każda cecha powinna zostać pokazana czytelnikowi – w szczególności odnosi się to do systemów magicznych i innych fantastycznych właściwości świata, ale również do tak pozornie błahych jak klimat²⁶. Odbiorca nie tylko łatwiej zrozumie rzeczywistość, w której znajdują się bohaterowie, ale także wspiera budowanie odpowiedniej atmosfery oraz immersji. Wędrówka Tyriona pokazuje również zróżnicowanie terenu Północy – na południe od Winterfell znajdują się zalesione i bagienne równiny, lecz w drodze na mur krajobraz wyraźnie się zmienia: „Na zachód od traktu ciągnęły się skaliste wzgórza, szare i urwiste [...]. Z każdą milą [wędrówki po trakcie] wzgórza stawały się coraz wyższe i coraz bardziej dzikie, aż wreszcie piątego dnia przeszły w góry: zimne, sinoszare olbrzymy o postrzępionych ramionach przykrytych śniegiem”²⁷.

Wędrówka Tyriona, jak i inne fragmenty z rozdziałów poświęconych Północy, zawierają opisy mające na celu wykreowanie unikatowej atmosfery regionu. Bohater prędko po wyjeździe poza bezpieczne mury zamku zaczyna odczuwać niepokój: „[...] las wydawał się Tyrionowi czarniejszy i starszy od

²⁴ Tamże, s. 129.

²⁵ Autor między innymi cykli *Archiwum Burzowego Światła* (2010–2024), *Ostatnie Imperium* (2006–2008) czy finalnych powieści z serii *Koło Czasu* (*Pomruki burzy*, *Bastiony mroku*, *Pamięć światłości*, *Nowa Wiosna*).

²⁶ B. Sanderson, *Lecture #5: Worldbuilding Part One*, 17:42: <<https://www.youtube.com/watch?v=ATNvOk5rIJA>> [dostęp: 13.02.2025].

²⁷ G.R.R. Martin, *Gra o tron...*, s. 127.

wszystkiego, co kiedykolwiek widział. »Wilczy las« [...] nocą ożywał wyciem wilków odzywających się z oddali...”²⁸. Gdy wraz z Jonem, młodym bękartem Neda Starka²⁹, docierają do Czarnego Zamku i Muru, które stanowią granicę „cywilizowanej” Północy, szczególnie odczuwalne jest dojmujące zimno, znacznie ostrzejsze niż w okolicach Winterfell: „Tak zimno, pomyślał i zaraz przypomniał sobie ciepłe komnaty Winterfell [...]. W Czarnym Zamku trudno było znaleźć ciepło, ściany tutaj były zimne, a ludzie jeszcze zimniejsi”³⁰. W tym samym czasie Ned Stark wraz córkami kieruje się na południe, podróżując do stolicy Siedmiu Królestw – Królewskiej Przystani. Ich droga podąża przez tzw. Przesmyk – najwęższy na kontynencie pas ziemi. Z dwóch stron otacza go morze, a przez sam środek przepływają odnogi rzeki o nazwie Zielone Widły. Jest to odpychająca kraina, wzbudzająca dyskomfort w młodej Sansie Stark:

Sansa wzdrygnęła się. [...] Tłukli się po zniszczonej grobli, która ciągnęła się przez nie kończące [sic!] się czarne bagna, a ona nienawidziła każdej chwili tam spędzonej. Powietrze było wilgotne i lepkie [...] Ze wszystkich stron napierały na nich kępy na wpół zatopionych drzew, a z ich gałęzi zwisały długie włosy jasnych grzybów. W błocie zakwitły ogromne kwiaty [...], lecz gdyby znalazł się ktoś na tyle głupi, kto chciałby zejść z grobli i spróbować je zerwać, grząski grunt tylko czekał, żeby go wessać³¹.

Przytoczone fragmenty to już nie tylko relacjonowanie wyglądu i uwarunkowań klimatycznych Północy. Narracja akcentuje reakcje emocjonalne bohaterów na otaczającą ich przyrodę. Stary, wielki i ciemny Wilczy Las wzbudza w Tyrionie niepokój. Przeszywające zimno panujące w Czarnym Zamku jest przygnębiające dla Jona i wzmacnia jego tęsknotę za domem i niechęć wobec nowego miejsca. Opis wędrówki przez bagna Przesmyku skupia się natomiast na obrzydzeniu Sansy, które wywołują w niej niebezpieczne moczary. Te wybrane przykłady ukazują Północ jako miejsce nieprzyjemne, trudne do życia i wręcz złowrogie. Natura, czy to w postaci potencjalnie śmiertelnej zimna, czy grząskich bagien stanowi zagrożenie, z którym człowiek musi walczyć. Rozległość regionu połączona ze słabym zaludnieniem wzmacnia dzikość i tajemniczość Północy.

²⁸ Tamże, s. 127–128.

²⁹ A w rzeczywistości legalny (według serialowego kanonu) syn Rhaegara Targaryena i Lyanny Stark (zmarłej siostry Neda) – Aegon Targaryen. W książkach nie zostało to dotychczas potwierdzone, lecz zasugerowane.

³⁰ G.R.R. Martin, *Gra o tron...*, s. 189.

³¹ Tamże, s. 151.

Rola przestrzeni naturalnej w kreowaniu atmosfery świata przedstawionego

Wolf podkreśla istotną rolę tego typu opisów: „Informacje o świecie, które nie rozwijają aktywnie historii, mogą nadal rozwijać nastrój i atmosferę”³². Owej kwestii w kształtowaniu fikcyjnych światów wciąż nie poświęca się w refleksji naukowej wystarczająco dużo uwagi. A jest ona szczególnie mocno dyskutowana w środowiskach fanowskich i niejednokrotnie stanowi główną motywację przy doborze lektury czy seansu. Fani posługują się jednak innym słowem, określającym specyficzny nastrój lub atmosferę, a jest nim „klimat”, również często w liczbie mnogiej. „Klimaty” mogą być różnorakie – czasami oznaczają literaturę w stylu jakiegoś autora: „Czy można łączyć Fantasy »klimat Tolkiena« z Science”³³. Innym razem określają coś, czego najlepszym anglojęzycznym odpowiednikiem będzie *setting* – czyli pewna sceneria, sztafaż, gdyż zgodnie z Cambridge Dictionary oznacza on: „czas i miejsce, w którym rozgrywa się akcja książki, filmu, sztuki teatralnej itp.”³⁴. Setting może być na przykład średniowieczny³⁵, orientalny³⁶, czy „nordycki”³⁷. Klimat w znaczeniu settingu może być bardziej szczegółowy, jak na przykład: „Potrzebna książka dla dwunastolatki [...] fajnie, jakby były arystokratyczne klimaty”³⁸. Słowo może również oznaczać określony ton, charakter świata, na przykład: „chodzi mi o klimat »zbliżającego się końca«, wręcz oniryczny i pesymistyczny świat”³⁹ lub „zależy mi, by klimat nie był ciężki, ani dołujący”⁴⁰. Często zdarza się, że jest to termin o rozmytym, nie do końca określonym znaczeniu, np. „chodzi raczej o po prostu gęsty klimat”⁴¹ lub używanie słowa w postaci przymiotnika: „Lubicie klimatyczne zagadki literackie?”⁴².

³² M.J.P. Wolf, dz. cyt., s. 61.

³³ K. Sikorski, Facebook.com, post w grupie Krytyka Światotwórcza (2.08.2022): <<https://www.facebook.com/groups/krysia>> [dostęp: 20.02.2025].

³⁴ Setting [hasło w:] *Cambridge Dictionary*, <<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish/setting>> [dostęp: 20.02.2025].

³⁵ B. Stableford, *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Lanham–Maryland–Toronto–Oxford 2005, s. 397.

³⁶ Tamże, s. 417.

³⁷ Matrixuser, Lubimyczytac.pl, <<https://lubimyczytac.pl/dyskusja/69/9257/poszukiwania-fantasy-w-klimacie-nordyckim>> [dostęp: 20.02.2025].

³⁸ D. Metan, Facebook.com, post w grupie Fantastyka moim życiem – książki, filmy, seriale i nie tylko (15.12.2022), <<https://www.facebook.com/groups/550871698980372/search/?q=klimat>> [dostęp: 20.02.2025].

³⁹ P. Lipka, tamże (23.03.2023).

⁴⁰ M. Zatorska, tamże (8.03.2021).

⁴¹ W.S. Krawczyk, tamże (23.11.2020).

⁴² Głodna Wyobraźnia, Facebook.com, post na profilu (11.01.2025), <<https://www.facebook.com/GlodnaWyobraznia>> [dostęp: 20.02.2025].

Specyficzny „klimat” regionu pełni więc dwie ogromnie ważne funkcje. Po pierwsze, zachęci potencjalnych odbiorców, lubujących się we właśnie tego rodzaju „klimatach”, do zakupu książki. Po drugie, wpływa na zjawisko *immersji*, definiowanej jako „przeniesienie się do świata przedstawionego, zanurzenie się w nim”⁴³. Zwraca się uwagę, iż „światy alternatywne są szczególnie atrakcyjne w kontekście immersji, bowiem z definicji stanowią alternatywę dla świata rzeczywistego”⁴⁴. Mroźna i dzika Północ w szczególności może jawić się jako idealna alternatywa dla współczesnego czytelnika otoczonego zewsząd cywilizacją. Wyobrażeniowe przeniesienie się na łono fikcyjnej krainy, pełnej nieskażonej ludzką ręką przyrody, realizuje tak często podnoszoną w kontekście literatury *fantasy* funkcję eskapistyczną⁴⁵. Westerowska Północ jednak, co warto podkreślić, nie jest idylliczną krainą słońca i kwiatów, niczym w XVIII- i XIX-wiecznych sielankach. Jest niebezpieczna, tajemnicza i mroczna, składając tym samym obietnicę raczej niezwykłych przygód i chwil pełnych grozy, niż wytchnienia na zielonej łące. Dzięki temu będzie dla wielu tak kusząca, aby się w niej „zanurzyć”.

Jak już wspomniano rozdziały poświęcone Północy przeplatają się z akcją zlokalizowaną na dalekim wschodzie, na kontynencie zwanym Essos. Towarzyszymy w nich młodej księżniczce Daenerys, która już niebawem ma poślubić khana Drogo, będącego wodzem barbarzyńskiego ludu. Zaraz po weselu młoda księżniczka wyrusza wraz ze swoim mężem i armią barbarzyńskich Dothraków na wschód do ich stolicy – Vaes Dothrak:

Ogromna, pusta równina ciągnęła się aż po horyzont, a nawet jeszcze dalej. To rzeczywiście jest morze, pomyślała Dany. Nie było tam wzgórz ani gór, żadnych drzew, miast czy dróg, jedynie bezkresne morze traw, których wysokie źdźbła kołysały się na wietrze niczym fale⁴⁶.

Ich podróż prowadzi przez niekończące się stepy, które stanowią ogromne wyzwanie (szczególnie dla żyjącej w luksusie księżniczki): „Już trzeciego dnia Dany miała wrażenie, że umiera. Uda i pośladki miała pościerane do krwi. Od ciągłego trzymania lejcy jej dłonie przypominały jeden wielki pęcherz [...] z trudem siedziała w siodle”⁴⁷. Ponownie podkreślone zostaje, iż świat *Pieśni lodu i ognia* jest ogromny, a przemierzanie go wiąże się

⁴³ M. Skibińska, *Immersja a światy alternatywne: w poszukiwaniu nowego formatu dla literatury*, [w:] *Światy alternatywne. Monografia naukowa*, Kraków 2015, s. 146.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. J. Ratajczyk, *Eskapistyczny wymiar filmów i seriali fantasy. Zarys problematyki*, [w:] *Kino i filozofia. Eseje i rozprawy z filozofii filmu*, red. W.M. Nowak, P. Paczkowski, Rzeszów 2024, s. 201–215.

⁴⁶ Tamże, s. 239 (epub).

⁴⁷ Tamże.

z dyskomfortem, a nawet zagrożeniem życia. Aby unaocznić ostatni fragment, przywołane zostaną sceny wyjątkowo pochodzące z drugiej części cyklu – *Starcia królów*⁴⁸. Wcześniej podróżująca u boku męża Daenerys jest względnie bezpieczna. Dopiero śmierć brata oraz khała Drogo zmusza ją do samotnej wędrówki (wraz z najbliższymi stronnikami) przez niegościnnie i śmiercionośne pustkowia na wschodzie. Stepowe krajobrazy ustępują pustyni: „Na czerwonym pustkowiu mogli znaleźć tylko niewiele żywności i jeszcze mniej wody. Tę posępną, wypaloną słońcem krainę pokrywały niskie wzgórza i jałowe, wietrzne równiny. Koryta rzek, które mijali, były wyschnięte jak stare kości”⁴⁹. Wędrówka szybko zaczęła pochłaniać pierwsze ofiary: „Zostawiali za sobą ślad złożony z martwych i dogorywających koni [...]. Po trzech dniach drogi zmarł pierwszy człowiek. Bezżębny staruszek o zmętniałych niebieskich oczach spadł wyczerpany z siodła i nie mógł się już podnieść [...]. Po dwóch dobach umarło niemowlę”⁵⁰.

Daenerys Targaryen jest obok członków rodu Starków najważniejszą bohaterką powieści. Jej podróż przez kontynent Essos zajmie przynajmniej osiem części cyklu zanim dotrze ona do Westeros⁵¹. Umiejscowienie akcji na krańcach książkowego świata po pierwsze różnicuje atmosferę dwóch pierwszoplanowych wątków fabularnych. Nie tylko pozwala dotrzeć do większej grupy odbiorców (niechętnych na przykład mroźnym, północnym „klimatom”), ale również jest po prostu atrakcyjniejsze dla większości czytelników. Bohaterowie przebywają pośród diametralnie różnych krajobrazów oraz mierzą się z zupełnie innymi wyzwaniami, które stawia przed nimi natura. Po drugie, równie istotna jest informacja o skali świata przedstawionego, którą otrzymuje odbiorca. Choć nie zostają podane dokładnie odległości, to drogą prostej dedukcji – wydarzającej się z reguły nieświadomie – czytelnik dojdzie do wniosku, że Starków i Daenerys dzieli tysiące kilometrów. Kluczową rolę gra tu ogólna i intuicyjna wiedza na temat geografii świata rzeczywistego. Pomiedzy mroźną północą a stepowymi i następnie pustynnymi obszarami musi istnieć wiele regionów o pośrednim klimacie. Na naszej planecie pustynie Afryki od śniegów Skandynawii dzieli bowiem tysiące kilometrów, więc odbiorca może zakładać, że w uniwersum *Pieśni lodu i ognia* sytuacja wygląda podobnie. Narracja zarysowuje więc tym samym wielki świat, który musi się kryć za horyzontem, a także składa obietnice na szczegółowe poznanie nie tylko miejsc akcji, ale również wszystkich terenów znajdujących się między nimi.

⁴⁸ G.R.R.Martin, *Starcie królów*, przeł. M. Jakuszczyński, Poznań 2012.

⁴⁹ Tamże, s. 217–218 (epub).

⁵⁰ Tamże, s. 216–218.

⁵¹ W serialowej adaptacji, która z czasem wyprzedziła akcję pierwowzoru literackiego, Daenerys dociera do Westeros w pierwszym odcinku sezonu 7. W ostatniej wydanej jak dotąd powieści *Taniec ze smokami* t. 2 (2011), bohaterka wciąż przebywa w Essos.

Rola przestrzeni naturalnej w kreowaniu fikcyjnych zjawisk religijnych

W kolejnej części artykułu ukazane zostanie, jak poszczególne struktury fikcyjnego świata łączą się i wpływają na siebie nawzajem, tworząc *system relacji*, jak określa to Wolf⁵². Wiele z cech kulturowych fikcyjnych społeczności może wynikać między innymi z otaczającej ich przestrzeni i natury. Za egzemplifikację posłużą wierzenia ludzi Północy oraz Dothraków i ich jawnie naturalny fundament.

Religię mieszkańców Północy poznajemy wraz z Catelyn Stark, żoną Neda i panią na Winterfell. Nie pochodzi ona z kraju swojego męża, a z „Riverrun, położonego daleko na południu, nad Czerwonych (sic!) Widłami”⁵³. W przytoczonej scenie Catelyn znajduje się w bożym gaju, który jest: „[...] pierwotnym miejscem, trzema akrami starego lasu, nie tkniętego od dzieśięciu tysięcy lat...”⁵⁴. To właśnie w nim zamieszkują bogowie, zgodnie z wiarą ludzi Północy: „Było to miejsce pogrążone w cieniu i głębokiej ciszy, a zamieszkujący je bogowie nie posiadali imion”⁵⁵. Najważniejszym punktem w bożym gaju jest drzewo serce, na którego pniu wyrzeźbiono twarz. Kult jest rozpowszechniony w całym regionie: „każdy zamek ma swój boży gaj, a każdy boży gaj ma swoje drzewo serce, a każde drzewo serce swoją twarz”⁵⁶.

Tymczasem na wschodnich rubieżach świata księżniczka Daenerys dzięki małżeństwu z khalem Drogo ma szansę zapoznać się z wiarą Dothraków. Narracja przedstawia ją jedynie w sposób pośredni przy okazji obrzędów religijnych i innych wydarzeń. Odbiorca, jeśli czuje taką potrzebę, musi więc samodzielnie zrekonstruować system wierzeń jeźdźców stepów. Podczas swojej podróży Daenerys dociera do Vaes Dothrak – jedyne miasta Dothraków, będącego także ich religijnym centrum, określanym jako „święte miasto”⁵⁷. Owa świętość zostaje częściowo wyjaśniona, gdy młode małżeństwo odwiedza: „[...] jezioro otoczone wieńcem trzcin, które Dothrakowie nazywali Łonem Świata. Tysiąc lat temu, jak powiedziała jej Jhiqui, z jego głębi wynurzył się pierwszy człowiek, który jechał na grzbiecie pierwszego konia”⁵⁸. Jest to więc miejsce ściśle związane z dothrackim mitem antropogenicznym. Oprócz świętego jeziora w Vaes Dothrak znajduje się także równie istotna góra: „Drogo [...] dzisiejszej nocy musi wejść na Matkę Gór,

⁵² M.J.P. Wolf, dz. cyt., s. 262.

⁵³ G.R.R. Martin, *Gra o tron...*, s. 27.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże, s. 28.

⁵⁷ Tamże, s. 406 (epub).

⁵⁸ Tamże, s. 510.

gdzie złoży bogom ofiarę za szczęśliwy powrót”⁵⁹. Bogowie Dothraków są enigmatyczni, z imienia zostają wymienieni jedynie kilkakrotnie w całej powieści i łatwo jest owe fragmenty pominąć. W części pierwszej nazywani są raz, gdy Daenerys w desperacji przysięga na „[...] boga jagnięcia i boga konia, na wszystkich żyjących bogów. Przysięgam na Matkę Gór, na Łono Ziemi”⁶⁰. Desperacja wynika z tragicznego stanu jej męża, który umiera. Scena jego pogrzebu staje się okazją do zarysowania dothrackich wierzeń związanych z życiem po śmierci:

Kiedy umiera koński lord, zabija się też jego konia, aby jego pan mógł pojechać dumny do krainy nocy. Ich ciała zostają spalone pod gołym niebem. Wtedy khal mknie na swoim ognistym rumaku, aby zająć miejsce pośród gwiazd. Im jaśniej człowiek płonął za życia, tym mocniej jego gwiazda świeci w ciemności⁶¹.

Mitologie i wierzenia odgrywają kluczową rolę w procesie budowy fikcyjnego świata. We wspólny sposób istotę opowieści mitycznych potrafił uchwycić Mircea Eliade, jeden z największych badaczy tej gałęzi kultury. Mity relacjonują i wyjaśniają początki świata, zwierząt, roślin i człowieka, ale: „również wszystkie najważniejsze wydarzenia, za sprawą których człowiek stał się tym, kim jest dzisiaj”⁶². Mity są nieodłączną częścią kultury człowieka. Fikcyjni bohaterowie i zbiorowości, które tworzą, aby sprawić wrażenie wiarygodnych, „prawdziwych”, muszą mieć swoje mity, wierzenia i obrzędy. Wierzenia mówią nam wiele nie tylko o danym fikcyjnym świecie, ale przede wszystkim o tym, jak jego mieszkańcy go widzą i wyjaśniają⁶³. Ponadto: „[...] wzorce dostarczane przez dawne postacie i wartość przypisywana tradycjom przeszłości (lub ich brak), mogą również powiedzieć nam coś o światopoglądach wpisanych w fikcyjną rzeczywistość”⁶⁴.

Mitologia i wierzenia to okazja, aby zaobserwować, jak struktury wchodzą w relacje ze sobą. Badania nad mitami i mitologiami ukazują, jak w społeczeństwach pierwotnych wierzenia wynikają w znacznej mierze z natury. Kult drzew i bożych gajów na Północy wynika wprost z przyrody otaczającej jej mieszkańców. Jest to charakterystyczne dla rzeczywistych ludów europejskich, których przeważająca większość żyje w strefie klimatów umiarkowanych. Większość z nich w pewnym stadium rozwoju systemu wierzeń oddawało cześć przyrodzie. Karen Armstrong nazywa to nieco żarto-

⁵⁹ Tamże, s. 409.

⁶⁰ Tamże, s. 774.

⁶¹ Tamże, s. 830.

⁶² M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 16–17.

⁶³ M.J.P. Wolf, dz. cyt., s. 263.

⁶⁴ Tamże, s. 324.

bliwe „mitologią rolników”, która narodziła się około 8000 roku p.n.e. wraz z przejściem ludzkości od łowiectwa-zbieractwa i koczownictwa do osiadłego trybu życia i wynikającym z niego rolnictwa i hodowli zwierząt⁶⁵. Przyroda obdarzała człowieka życiem, dając mu dary w formie płodów rolnych. Mogła jednak również: „wyrażać swój gniew w postaci suszy, nieurodzaju, uderzenia pioruna czy katastrofalnego pożaru”⁶⁶. Naturę otaczano więc kultem zarówno przez wdzięczność, ale również strach. Tak było w przypadku Bałtów⁶⁷, Słowian⁶⁸, czy Germanów⁶⁹, ale także Celtów, z którymi mieszkańcy Północy zdają się mieć najwięcej wspólnego. W średniowiecznej Irlandii „[...] każdy klan posiadał swoje drzewo, otaczane ogromną czcią”⁷⁰. Szczegółową analizę relacji mitu i *fantasy* w polskim literaturoznawstwie przeprowadził Bogdan Trocha w książce *Degradacja mitu w literaturze fantasy*⁷¹. Zwraca on uwagę właśnie na ogromną rolę natury w kształtowaniu rzeczywistości religijnej fantastycznych światów: „Obecność epifanii natury nie tylko porządkuje ten świat, ale nadaje mu też specyficzne dla numinosum cechy”⁷². Porządek natury często jest porządkiem świętym w literaturze *fantasy*⁷³. Autor wymienia liczne przykłady mitycznego wykorzystania drzew w powieści *fantasy*, zwracając uwagę na zapożyczenia z kultury celtyckiej⁷⁴. Analogiczne powiązania między naturą a mitologią fikcyjnych ludów występują w kulturze Dothraków. Z lesistych i mroźnych pustkowi Północy przenosimy się na spalone słońcem stepy. W oczywistej konsekwencji jeźdźcy nie obdarzają kultem drzew, które w ich środowisku naturalnym prawie nie występują. Dothrackim centrum religijnym jest góra w pobliżu Vaes Dothrak i leżące pod nią jezioro. Trocha zauważa, że: „O ile Centrum wśród epifanii roślinnych z reguły ma postać drzewa, to już w symbolice chtonicznej jest góra [...] będąca siedzibą bóstw wyższych i tym samym centrum wszechświata”⁷⁵. Góra wyróżnia się na tle nieskończonych nizin – będąc wyjątkową, musi jawić się mieszkańcom jej okolic jako święta. Nietrudno wskazać najbardziej charakterystyczne przykłady z mitologii,

⁶⁵ K. Armstrong, *Krótką historia mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 41–55.

⁶⁶ W. Szafrński, *Mitologia Słowian*, [w:] *Religie Bliskiego Wschodu i dawnej Europy. Zarys dziejów*, Warszawa 1981, s. 268.

⁶⁷ W. Szafrński, *Mitologia Bałtów*, [w:] *Religie Bliskiego Wschodu...*, s. 251.

⁶⁸ W. Szafrński, *Mitologia Słowian*, [w:] *Religie Bliskiego Wschodu...*, s. 268.

⁶⁹ S. Piekarczyk, *Religia Germanów*, [w:] *Religie Bliskiego Wschodu...*, s. 231.

⁷⁰ J. Rosen-Przeworska, *Religia Celtów*, [w:] *Religie Bliskiego Wschodu...*, s. 209.

⁷¹ B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.

⁷² Tamże, s. 178.

⁷³ Tamże, s. 177.

⁷⁴ Są to między innymi *Silmarillion*, *Władca Pierścieni*, *Koło Czasu* i *Pieśń Albionu*; tamże.

⁷⁵ Tamże, s. 178.

jak góra Olimp czy biblijna góra Synaj. Potężna góra, budząca zarówno fascynację, jak i przerażenie wpisuje się bowiem w kategorię kantowskiej wzniosłości⁷⁶. A jako wzniosła może kierować ludzkie myśli w kierunku odczuć o charakterze numinotycznym, a więc świętym, boskim⁷⁷. Jezioro, z którego miał narodzić się człowiek, wpisuje się natomiast w grupę symboli akwatycznych, ściśle związanych z życiem i witalnością⁷⁸. W pustynnym klimacie Essos zbiornik wodny, jakim jest święte jezioro, podobnie jak góra, musiał wydawać się szczególny. Kult koni wśród Dothraków spowodowany jest natomiast ogromną rolą, jaką pełniło to zwierzę w ich życiu, będąc środkiem transportu czy wspierając jeźdźców w walce. Ponownie wynika to z ukształtowania terenu – stepów o ogromnych rozmiarach. Inspiracji można doszukać się w panteonie zwierząt totemicznych oraz szamanistycznych kultach fauny. Obie praktyki religijne występowały wśród ludów Azji Środkowej oraz Syberii⁷⁹.

Podsumowanie

Podsumowując, przestrzeń naturalna jest w procesie światotwórstwa szczególnie istotnym elementem. Zaznaczanie różnic w klimacie poszczególnych regionów pozwala odbiorcy wyobrazić sobie skalę świata, w którym wyobrazeniowo przebywa. Pejzaż naturalny otaczający bohaterów buduje unikatową atmosferę poszczególnych lokacji oraz charakter całego świata. Obserwowalne przywiązanie czytelników do „klimatu” danych rzeczywistości istniejących w powieściach *fantasy* świadczy o znamiennej roli tego aspektu światotwórstwa. Nie tylko jest on często decydujący przy okazji wyboru lektury, ale przede wszystkim wzmacnia immersję, czyli wyobrażeniowe zanurzenie się w świat literacki.

Analiza ukształtowania terenu, klimatu naturalnego oraz przyrody odsłania w końcu wzajemne oddziaływanie na siebie poszczególnych struktur fikcyjnych światów. Wierzenia ludzi Północy oraz Dothraków wynikają z otaczającej ich natury i determinowanego przez nią stylu życia. Jeśli fikcyjne kultury mają sprawiać wrażenie „prawdziwych”, niezbędne jest ściśle rozplanowanie owych elementów, żeby łączyły się w sposób natural-

⁷⁶ I. Kant, *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 1, *Pisma przedkrytyczne*, red. M. Jankowski, T. Kupś, przeł. Translatorium Filozofii Niemieckiej Instytutu Filozofii UMK, Toruń 2010, s. 654.

⁷⁷ M. Makuchowska, *O wzniosłości w dyskursie religijnym*, „Stylistyka” 2017, XXVI (251–269), s. 257.

⁷⁸ B. Trocha, dz. cyt., s. 61.

⁷⁹ S. Kałużyński, *Religie Azji Środkowej i Syberii*, [w:] *Zarys dziejów religii*, red. J. Keller i in., Warszawa 1986, s. 128.

ny i wiarygodny. Każda decyzja światotwórcza – jak uczynienie Północy lesistą krainą – niesie za sobą efekt w kształcie innych struktur, takich jak wierzenia. Choć przedstawione w tekście analizy związków natury i kultury mogą wydawać się oczywiste – znane są bowiem w literaturze naukowej od wieków – jest to złudne wrażenie. Świat rzeczywisty jest człowiekowi dany. Starając się go zrozumieć i wyjaśnić, należy zauważyć oraz połączyć ze sobą obserwowalne zależności między różnymi jego elementami, co uczyniło już wielu naukowców. W sytuacji tworzenia jednak nowego świata od zera wszelkie tego rodzaju zależności nie są wcale tak oczywiste i proste do wdrożenia. Jest to proces niezwykle żmudny i skomplikowany. Najmniejszy element niepasujący do reszty może z czasem – na przykład w toku rozwoju fabuły – okazać się burzący dla powieściowej rzeczywistości. Zarówno naukowcy, jak i pisarze przekonują, że spełnienie wiarygodności i koherentności świata w literaturze: „[...] jest tym trudniejsze do osiągnięcia, im bardziej wykreowane obrazy i przetworzenia podstawowego materiału niepodobne są do układów pierwotnego świata”⁸⁰. Literackie światy nigdy nie osiągną poziomu skomplikowania świata rzeczywistego, jednak mają za zadanie wykreować wrażenie głębi i nieskończoności⁸¹ jemu podobnej. Z gąszczy wzajemnie oddziałujących na siebie elementów należy stworzyć wrażenie pełnej harmonii, a wówczas, jak uważał J.R.R. Tolkien, „dotrze się do samej istoty i źródeł możliwości sztuki narracyjnej”⁸².

BIBLIOGRAFIA

- Armstrong K., *Krótką historią mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.
 Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.
 Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.
 Głowiński M., *Przestrzeń w dziele literackim*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
 Herman D., *Basic Elements of Narrative*, Malden 2009.
 Kałużyński S., *Religia Azji Środkowej i Syberii*, [w:] *Zarys dziejów religii*, red. J. Keller i in., Warszawa 1986.

⁸⁰ T.Z. Majkowski, dz. cyt., za: J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, przeł. J. Kokot, [w:] tegoż, *Drzewo i liść*, Poznań 1994, s. 79.

⁸¹ Umberto Eco w książce *Lector in fabula* zwrócił uwagę na niemożność stworzenia kompletnego świata alternatywnego oraz całościowego opisu świata rzeczywistego. Poziom skomplikowania przekracza bowiem możliwości zarówno jednego człowieka, jak i grupy: U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

⁸² J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, dz. cyt., s. 52.

- Kant I., *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 1, *Pisma przedkrytyczne*, red. M. Jankowski, T. Kupś, przeł. Translatorium Filozofii Niemieckiej Instytutu Filozofii UMK, Toruń 2010.
- Maj K., *Allotopie: topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015.
- Maj K., *Światocentryczność fantastyki*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*” [Studia Poetica] 2021, 9, s. 219–221.
- Majkowski T.Z., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013.
- Makuchowska M., *O wzniosłości w dyskursie religijnym*, „Stylistyka” 2017, XXVI, s. 251–269.
- Martin G.R.R., *Gra o tron*, przeł. P. Kruk, Poznań 2011.
- Martin G.R.R., *Starcie królów*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2012.
- Pustowaruk M., *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009.
- Religie Bliskiego Wschodu i dawnej Europy. Zarys dziejów*, Warszawa 1981.
- Revisiting Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, London 2016.
- The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, New York 2018.
- Ryan M.L., *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, t. 34, nr 3, s. 361–388.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Skibierska M., *Immersja a światy alternatywne: w poszukiwaniu nowego formatu dla literatury*, [w:] *Światy alternatywne. Monografia naukowa*, Kraków 2015.
- Stableford B., *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Lanham, Maryland–Toronto–Oxford 2005.
- Tolkien J.R.R., *O baśniach*, przeł. J. Kokot, [w:] tegoż, *Drzewo i liść*, Poznań 1994.
- Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.
- Wolf M.J.P., *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, New York 2012.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Metan D., Facebook.com, post w grupie Fantastyka moim życiem – książki, filmy, seriale i nie tylko (15.12.2022), <<https://www.facebook.com/groups/550871698980372/search/?q=klimat>> [dostęp: 20.02.2025].
- Głodna Wyobraźnia, Facebook.com, post na profilu, 11.01.2025, <<https://www.facebook.com/GlodnaWyobrazenia>> [dostęp: 20.02.2025].
- Matrixuser, Lubimyczytac.pl, <<https://lubimyczytac.pl/dyskusja/69/9257/poszukiwania-fantasy-w-klimacie-nordyckim>> [dostęp: 20.02.2025].
- Sanderson B., *Lecture #5: Worldbuilding Part One*, 17:42, <<https://www.youtube.com/watch?v=ATNvOk5rIJA>> [dostęp: 13.02.2025].
- Setting [hasło w:] *Cambridge Dictionary*, <<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish/setting>> [dostęp: 20.02.2025].

Jakub Ścibor Ratajczyk – doktorant w Szkole Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwent Filmoznawstwa i Kultury mediów w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych. W 2023 roku obronił pracę magisterską pt. *Mściwe duchy w starym i nowym świecie. Japońskie kino grozy wobec tradycji i nowoczesności*. Autor w ostatnich dwóch latach opublikował między innymi następujące artykuły: *Elementy japońskich wierzeń i obrzędów w mandze Mieruko-chan. Dziewczyna, która widzi więcej* Tomoki Izumiego w „Images”, t. 35, nr 44 (2023); *Crazy rednecks. Zarys zjawiska potworyzacji mieszkańców wsi w amerykańskim kinie grozy* w książce *Ludowość i folklor w popkulturze*; *Eskapistyczny wymiar filmów i seriali fantasy. Zarys problematyki* w książce *Kino i filozofia. Eseje i rozprawy z filozofii filmu*. W swojej pracy doktorskiej prowadzi badania na temat adaptacji literatury *fantasy* we współczesnym serialu. ORCID: 0009-0009-7495-4142. E-mail: <jakrat1@amu.edu.pl>.

Jakub Ścibor Ratajczyk – PhD student at the School of Language and Literature Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań. Graduate of Film Studies and Media Culture at the Institute of Film, Media, and Audiovisual Arts. In 2023, he defended his master's thesis, titled *Vengeful Spirits in the Old and New World: Japanese Horror Cinema in the Context of Tradition and Modernity*. In the past two years, his publications include the following articles: *Elements of Japanese Beliefs and Rituals in the Manga Mieruko-chan: The Girl Who Sees More* by Tomoki Izumi – “Images”, Vol. 35, No. 44 (2023); *Crazy Rednecks: An Outline of the Phenomenon of the Monstrification of Rural Inhabitants in American Horror Cinema*, in the book *Folklore and Folk Culture in Pop Culture*; *The Escapist Dimension of Fantasy Films and TV Series: An Outline of the Issue*, in the book *Cinema and Philosophy: Essays and Studies on the Philosophy of Film*. In his doctoral research, he explores the adaptation of fantasy literature in contemporary television series. ORCID: 0009-0009-7495-4142. E-mail: <jakrat1@amu.edu.pl>.

Między cywilizacją a naturą – przedmioty nie/codziennego użytku w powieści Marlen Haushofer *Ściana*

ABSTRACT. Estera Głuszko-Boczoń, *Między cywilizacją a naturą – przedmioty nie/codziennego użytku w powieści Marlen Haushofer Ściana* [Between Civilization and Nature – Items of (Non-) Everyday Use in Marlen Haushofer's *the Wall*]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 177–190. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.10>.

Marlen Haushofer's novel *The Wall* (1963) has been well received by readers and critics in German-speaking countries and beyond. Owing to a mysterious decree of fate, the heroine is separated from the external world by an invisible barrier—the wall. From then on, her life is focused on it. She is forced to live in complete seclusion and adapt to an unusual everyday life in which items also play an important role. Some prove very useful, some utterly useless. Yet they allow the main character to put some order in the new reality and reassess her relationship to her own role in the world, both before and after the catastrophe.

KEYWORDS: the wall, catastrophe, items, everydayness, civilization, nature

W literaturze pojawiają się rekwizyty, które stanowią centrum całej opowieści, są punktem odniesienia w budowaniu narracji i nieustannie wysuwają się na pierwszy plan. Ich kluczowe znaczenie rozpatrywane jest na wielu płaszczyznach, a przesłanie, które za sobą niosą, otwiera pole do pogłębionej refleksji. Tak rzecz się ma chociażby z blaszanym bębenkiem, na którym niezwykle bohater zamknięty w ciele gnoma wystukuje rytm historii, głosi ponadczasowe prawdy niczym Duch Opowieści, komentuje rzeczywistość, gdy innym brak już słów lub odwagi, by niewygodne hasła wyartykułować¹. Tak, Oskar Matzerath dzierży w swych rękach instrument niezwykle, który na stałe zapisał się na kartach literatury (nie tylko niemieckojęzycznej) i wywarł wpływ na różnorodne wytwory kultury i popkultury. Ale to nie blaszany bębenek z *opus magnum* Güntera Grassa będzie obiektem niniejszych rozważań, istnieją bowiem w literaturze przedmioty mniej oczywiste i namacalne, a przecież równie ważne².

¹ Z. Świątłowski, *Günter Grass – portret z bębenkiem i ślimakiem*, Gdańsk 2000, s. 47.

² O roli przedmiotów w *Blaszanym bębnie* więcej w A. Nawarecki, *Paraferalia*, Katowice 2014, s. 249–264.

Wiek XXI i rozdzierające go cezury jak pandemia Covid-19, wojna w Ukrainie, czy konflikt na Bliskim Wschodzie prowokują do postawienia pytań o kondycję człowieka, o jego przyszłość w świecie, który szybko może stać się światem nieznanym, w którym (który to już raz?) trzeba będzie się odnaleźć. Wizja przyszłego zagrożenia, niekoniecznie jeszcze zdefiniowanego i nazwanego, nierzadko pojawia się w literaturze, szczególnie w literaturze współczesnej. Pewne powieści odczytywane są dzisiaj na nowo, ich aktualność może zdumiewać, ale i w pewnym sensie niepokoić. Sporym zainteresowaniem cieszyła się niedawno w Niemczech powieść Juli Zeh, *Corpus Delicti*. Została wprowadzicie opublikowana w 2009 roku, jednak wątki w niej poruszone, jak chociażby kontrola zdrowia obywateli przez aparat państwowy, bezwzględny nakaz przestrzegania obostrzeń sanitarnych, obowiązek noszenia maseczek etc., łudząco przypominały kontrowersje związane z naruszeniem granicy między troską o zdrowie obywateli a poszanowaniem ich osobistych wyborów, które pojawiły się w pandemicznej i postpandemicznej debacie po roku 2020³. Należałoby zatem przystąpić do rozważań nad powieścią, której wielowymiarowość i aktualność doceniono w latach osiemdziesiątych XX wieku. Nie uległo to zmianie także w latach dwudziestych XXI wieku – powieść nadal porusza i intryguje. Początkowo publikacja *Ściany* Marlen Haushofer w roku 1963 przeszła niemal bez echa. Jednak dwadzieścia lat później, w atmosferze niepokoju, niemal hysterii, wywołanych ryzykiem eskalacji konfliktu nuklearnego, uważniej przyjrzało się niepozornej książce austriackiej autorki i odkryto w niej literacką reprezentację społeczeństwa trawionego strachem o swoją przyszłość⁴. Opis dystopijnej przyszłości zatrwajająco dobrze oddawał ducha współczesności, a koncepcja autorki nie była już tylko imaginacją pozostającą w sferze wyobraźni, lecz projekcją przyszłych możliwych wydarzeń i potencjalnych zagrożeń⁵. A dzisiaj? Dzisiaj powieść Haushofer nie straciła nic ze swej

³ Ch. Geyer-Hindemith, P. Banners, *Was uns Juli Zehs Roman „Corpus Delicti“ über die Corona-Krise lehrt*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 14.04.2020, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/corona-krise-was-uns-juli-zehs-roman-corpus-delicti-lehrt-16723423.html> [dostęp: 15.03.2024].

⁴ R. Venske, „Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...“ *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 50–51.

⁵ Struktura powieści i jej przesłanie znakomicie korelują z tezą Frederica Jamesona, który stwierdził, że „właściwe dla science fiction narzędzia przedstawiania [...] przekazują bardziej wiarygodną informację o współczesnym świecie niż wyjałowiony realizm”. F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Plaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Kraków 2011, s. 251, cyt. za: A. Wojtaszek, *Podporządkowani jutra. Chorwacka proza dystopijna w ujęciu postkolonialnym*, „Porównania” 2016, nr 19, s. 151.

świeżości i zaskakująco trafnych komentarzy odnoszących się do wysoce niepewnej pozycji człowieka w erze antropocenu, który warunkuje każdą sferę życia istot ludzkich i nie-ludzkich, zjawisk klimatycznych, przyrodniczych i społecznych, pogłębia uczucie destabilizacji i uruchamia skryte fobie i lęki⁶.

Nie bez powodu protagonistka do końca historii pozostaje bezimienna, co podkreśla jeszcze osamotnienie jednostki wobec niepojętego nowego porządku świata, oderwanie od wszystkiego, co znane i oswojone. W pierwszej fazie narracji opowieść przypomina ciekawie zarysowaną fabułę kryminału. Około 40-letnia kobieta, matka dwóch niemal dorosłych córek, mocno znudzona codziennością anonimowa gospodyni domowa przyjmuje zaproszenie kuzynki i jej męża do ich domku myśliwskiego w malowniczych Alpach Austriackich. Bohaterka przystaje na atrakcyjną propozycję, tym bardziej że nie pierwszy raz spędza z krewnymi weekend. Po kilkugodzinnej podróży znużona kobieta postanawia odpocząć, tymczasem jej towarzysze wraz z psem Luksem udają się do restauracji w pobliskiej wsi. Jakież jest zdumienie bohaterki, gdy na drugi dzień do domu powraca jedynie pies! Zaniepokojona przedłużającą się nieobecnością pary, kobieta postanawia ich odszukać. Po sprawnym nakreśleniu sytuacji dynamika narracji się zmienia, tempo przyśpiesza, a twist fabularny powoduje, że czasoprzestrzeń traci pierwotną strukturę i przestaje wyznaczać ramy ludzkiej aktywności, zanikają także granice między sferą materialną a metafizyczną, pojęcie prawdy się dezaktualizuje⁷. Dzieje się tak za sprawą niewytłumaczalnego, tajemniczego zjawiska, które od tej pory determinować będzie egzystencję protagonistki. Przemierzając leśny jar w poszukiwaniu krewnych, bohaterka zauważa, że pies, który ją wyprzedził, przybiega nagle z zakrwawionym pyskiem, żałośnie skłając, jakby uderzył w jakąś przeszkodę. Zaalarmowana w ten sposób kobieta ostrożnie porusza się naprzód, docierając do owej bariery, która już samym pojawieniem się sygnalizuje niezwykłość przyszłych wydarzeń:

⁶ Obecnie powieść Haushofer odczytywana jest często przez pryzmat dyskursu biograficznego, feministycznego, pacyfistycznego, antykapitalistycznego, animal studies, ekokrytyki. Zob. A. Richards, »the Friendship of Our Distant Relations«: *Feminism and Animal Families in Marlen Haushofer's Die Wand (1963)*, „Feminist German Studies” 2020, nr 36 (2), <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/30023/> [dostęp: 12.07.2022]. Zob. E. Brüns, *Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*, Stuttgart–Weimar 1998. Zob. R. Zschachlitz, *Die Wand – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns*, [w:] *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*, red. S. Arlaud i in., Berlin 2019, s. 75–91. Zob. D. Strigl, *Marlen Haushofers Die Wand (1963) oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben*, [w:] *Utopien und Apokalypsen. Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, red. K. Manojlovic, K. Putz, Wien 2020, s. 154.

⁷ E. Głuszko-Boczoń, *Za ścianą. O kobiecie, zwierzętach i (nie)codzienności w powieści „Ściana” Marlen Haushofer*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2023, nr 1 (11), s. 3.

Zdumiona wyciągnęłam rękę przed siebie i dotknęłam czegoś gładkiego i zimnego: jakaś gładka i chłodna przeszkoda wznosiła się w miejscu, gdzie powinno być jedynie powietrze. Ociągając się spróbowałam raz jeszcze i znów moja ręka oparła się o coś podobnego do szyby okiennej [...]. Trzy metry przede mną wznosiło się coś niewidzialnego, gładkiego, chłodnego, co mi uniemożliwiało posuwanie się naprzód⁸.

Protagonistka chwilę tę określa mianem „niepojętego wydarzenia”, a owym „niewidzialnym strasznym przedmiotem”⁹ okazuje się ściana, która całkowicie odgradza kobietę od świata zewnętrznego. Samoistne pojawienie się szklanej przeszkody zapoczątkuje szereg zmian w życiu kobiety, która stopniowo porzuci zakorzenione przyzwyczajenia i nawyki. Świat za ścianą jest sparaliżowany; nagle unieruchomione zostają wszelkie żywe istoty, ludzie i zwierzęta, a po ułożeniu ich martwych ciał bohaterka wnioskuje, że katastrofa spadła nagle i bez ostrzeżenia. Z jakiegoś niezrozumiałego powodu ona, pies Luks i napotkana w lesie cielna krowa uwięzieni zostają w mikroświecie, „leśnym więzieniu”¹⁰, jakimś surrealistycznym *locus terribilis* – z jednej strony zabezpieczającym przed śmiertelnym zagrożeniem za ścianą, a z drugiej uniemożliwiającym swobodne przemieszczanie się i ucieczkę. To odcięcie od świata zewnętrznego i uwikłanie bohaterki w niepojęty dla niej splot wydarzeń przypomina w pewnym sensie strukturę kafkowskich scenariuszy, w których fantasmagoryczna wizja świata przeplata się z realizmem, absurd i groteska dominują narrację, a samotny bohater skazany jest na nierówną walkę z niewidzialnymi, złowieszczymi mocami. Protagonistka *Ściany* także „wrzucona” zostaje w przestrzeń nieznana, w rzeczywistość, której nie może przeniknąć ani pojąć. To niezrozumienie sytuacji, brak możliwości rozwikłania zagadki, znalezienia odpowiedzi, logicznego uzasadnienia przyczyn swojego losu będzie towarzyszyć kobiecie do końca historii, co do której smutnego zakończenia ani bohaterka, ani czytelnik nie mają złudzeń. Kobieta zdana na łaskę niezdefiniowanych sił zewnętrznych, skonfrontowana z nieznana materią i odizolowana od świata ludzi znajduje się w sytuacji kryzysowej, która obnaża jej emocjonalność i przywiązanie do rzeczy materialnych i niematerialnych. To przedmioty będą warunkować jej egzystencję, wpłyną na ocenę rzeczywistości, staną się elementarnym składnikiem tej rzeczywistości, ukształtują na nowo codzienność, która na skutek pojawienia się ściany stanie się całkiem niezwykłą, alternatywną codziennością. Uwolnienie od pewnych ról i przyjęcie nowych, przewartościowanie i określenie priorytetów okażą się zaskakująco oczyszczającym i, paradoksalnie do zaistniałej patowej sytuacji, wyzwającym procesem.

⁸ M. Haushofer, *Ściana*, przeł. Z. Kania, Warszawa 1990, s. 14.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 20.

Samo pojawienie się ściany, a co za tym idzie, nowy, irracjonalny stan rzeczy wydają się jedynie na początku absolutnie szokujące. Zaskakująco szybko bowiem protagonistka uporała się z paniką, nie pozwoliła także, by obezwładniające uczucie strachu i niepewności co do przyszłości sparaliżowało ją i uniemożliwiło logiczne myślenie. Z owej logiki właśnie i, jak się później okaże, zdrowego rozsądku kobieta czerpie siłę, by wytrwale walczyć o przetrwanie swoje i zwierząt, wspinając się tym samym na wyżyny sztuki survivalu (i swojej kreatywności). Faktem jest, że po odkryciu przeszkody bohaterka natychmiast zastanawia się nad prawdopodobnymi przyczynami pojawienia się bariery:

Przyjęłam, że jest to nowy rodzaj broni, którą jednemu z wielkich mocarstw udało się utrzymać w tajemnicy; idealna broń – pozostawiała ziemię nienaruszoną i zabijała tylko ludzi i zwierzęta. Oczywiście byłoby jeszcze lepiej, gdyby można było oszczędzić zwierzęta, ale to oczywiście nie było możliwe. [...]

Kiedy trucizna – ja w każdym razie wyobrażałam sobie, iż chodzi tu o jakiś rodzaj trucizny – straci swoją moc, można będzie objąć kraj w posiadanie. [...]

Nie mogłam przewidzieć, jak długo kraj pozostanie bezpłodny, wyobrażałam sobie, że skoro tylko będzie można wkroczyć na ten teren, ściana zniknie i wejdą zwycięzcy. Dzisiaj zastanawiam się czasem, czy eksperyment, o ile to w ogóle był eksperyment, nie udał się za dobrze¹¹.

Dla własnego zdrowia psychicznego kobieta całkiem rozsądnie stwierdza, że snucie dywagacji dotyczących pojawienia się ściany jest całkowicie bezsensowne. Zarazem odwrócenie myśli od tej katastrofy pozwala jej zachować równowagę i trzeźwy osąd, niezbędne w tej atypowej sytuacji. Instynktownie przyjmuje najlepszą strategię obronną: „[...] kiedy myśli moje zbliżały się do ściany, było tak, jakby i one natrafiały na chłodną, gładką przeszkodę nie do pokonania. Lepiej było wcale nie myśleć o ścianie”¹². Jednakże istnienie przeszkody zmienia diametralnie jej perspektywę, skłania ją do refleksji nad przeszłością, otwiera nowy rozdział w jej życiu, pozwala na rzetelne i, niejednokrotnie bolesne, rozliczenie z przypisaną jej rolą jako kobiety, żony, matki¹³. Ściana, która przecież pojawia się w sposób właściwie nadprzyrodzony, oddziela świat znany i rzeczywisty, lecz martwy od tego dystopijnego, w którym protagonistka będzie musiała stworzyć własną parareeczywistość, podporządkowaną całkowicie istnieniu bariery. Samą przeszkodę można postrzegać jako przedmiot realny i namacalny, usytuowany w rzeczywistości, a jednocześnie będący elementem jakiejś wariacji imaginatywnej, odpryskiem rzeczywistości. Ten „niepojęty i straszny, ale

¹¹ Tamże, s. 37.

¹² Tamże, s. 24.

¹³ Zob. E. Głuszko-Boczoń, dz. cyt., s. 10.

materialny hiperobiekt”¹⁴ zmienia codzienność, deformuje ją, sprawia, że staje się ona odkształconą wersją samej siebie. Następuje zatem typowe dla zwrotu ku materialności przeniesienie siły ciężkości na rzeczy, działanie człowieka jest marginalizowane, a siła sprawcza pochodzi od przedmiotów¹⁵, „aktywnych kreatorów”¹⁶, które współtworzą uniwersum. Ściana jest pewnym rodzajem tej siły, która może wywoływać zarówno dramatyczne, jak i subtelne skutki¹⁷. W rzeczy samej życie kobiety ulega całkowitej zmianie, odcięta od społeczeństwa musi poradzić sobie w osobliwej nadrzeczywistości¹⁸ i, niczym Robinson Crusoe¹⁹, zadbać o siebie i kilkoro nie-ludzkich towarzyszy. Z góry skazana na porażkę, a jednak imponująco wytrwała w swych nieustających wysiłkach, by „uporządkować” codzienność, co wiąże się z ogromnym wysiłkiem psychicznym i fizycznym.

Początkowo kobieta jest niezmiernie wyczerpana pracami gospodarczymi – przygotowaniem miejsca dla krowy, zorganizowaniem drewna na opał, założeniem ogródka warzywnego, koszeniem trawy, zabezpieczeniem zapasów etc. Jest to wyzwanie dla bohaterki, która ze smutkiem konstatuje, jak bardzo nieprzygotowana jest do życia poza cywilizacją, „do prawdziwego życia”²⁰. Zaskakujące, że dopiero w momencie całkowitego odseparowania od społeczeństwa za sprawą ściany i zdana wyłącznie na siebie oraz zwierzęta, kobieta dostrzega jałowość swojej poprzedniej egzystencji:

Zbyt często i zbyt długo czekałam już w moim życiu na ludzi lub zdarzenia, które się potem nigdy nie zrealizowały, albo zrealizowały się tak późno, że nie miało to już

¹⁴ A. Barcz, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektyw Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 85.

¹⁵ Zob. K. Waligóra, „Koł nie jest nowy”. *O rekwizytach w teatrze*, Kraków 2017, s. 11. O zmianie perspektywy i zwrocie ku materialności, zwrocie „ku temu, co nie-ludzkie” w: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006.

¹⁶ E. Domańska, dz. cyt., s. 105.

¹⁷ Zob. J. Bennet, *Vibrant Matter a Political Ecology of Things*, London 2009, s. VIII (Przedmowa), za: K. Waligóra, dz. cyt., s. 20.

¹⁸ „Über-Wirklichkeit” za: U. Schweikert, *Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman „Die Wand“*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 12.

¹⁹ O powieści Ściana Marlen Haushofer jako współczesnej robinsonadzie m.in. w: J. Jabłkowska, *Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt*, [w:] *Über Grenzen: polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945*, red. W. Braungart, Frankfurt a. M.–New York 1989, s. 33–45. Zob. R. Pokrywka, *Współczesne robinsonady w literaturze niemieckojęzycznej*, „Porównania” 2019, nr 2 (25), s. 63–81. Zob. S. Neelsen, *Zwei weibliche Robinsonaden? Eine vergleichende Lektüre von Marlen Haushofers „Die Wand“ und „Die Mansarde“*, [w:] *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*, red. S. Arlaud i in., Berlin 2019, s. 127–142.

²⁰ M. Haushofer, dz. cyt., s. 74.

dla mnie żadnego znaczenia. [...] myślałam o moim poprzednim życiu i stwierdziłam, że pod żadnym względem nie było udane. Osiągnęłam bardzo niewiele z tego, czego chciałam, a tego wszystkiego, co osiągnęłam, już nie chciałam²¹.

Protagonistka dostrzega smutną prawdę, która kryje się za uporządkowaną strukturą społeczną uniemożliwiającą w gruncie rzeczy indywidualny rozwój i ograniczającą skutecznie wolność²². Ściano-katastrofa okazuje się być dla niej w pewnym sensie wyzwoleniem, okazją do wyswobodzenia się z konwenansów, odcięcia od dawnego Ja, „uśmiercenia” rodziny, świata zewnętrznego, siebie z przeszłości, by rozpocząć nowe życie jako istota wolna od płci²³, przynależności do danej grupy społecznej, czy też narodowości²⁴. Sama bohaterka przyznaje:

Kiedy dzisiaj myślę czasem o kobiecie, którą niegdyś byłam, o pani z podwójnym podbródkiem, bardzo dbającej o to, żeby młodziej wyglądała, niż była naprawdę, nie odczuwam dla niej zbyt wiele sympatii. Ale nie chciałabym osądzać jej zbyt surowo. Nigdy nie miała przecież możliwości, żeby świadomie kształtować swoje życie. Kiedy była młoda, wzięła bezwiednie na siebie ogromny ciężar i założyła rodzinę; od tej chwili tkwiła stale w przytłaczającej masie obowiązków i trosk. Tylko siłaczka mogła się z tego wyzwolić, a ona nie była siłaczką pod żadnym względem, zawsze tylko udręczoną, przepracowaną kobietą, przeciętnie rozsądną, żyjącą na domiar w świecie wrogim wobec kobiet, obcym i strasznym²⁵.

W całkowitej samotności i w otoczeniu natury bohaterka przechodzi powolny proces adaptacji do nowej rzeczywistości, w której nie ma odgórnie narzuconych reguł i w której może samodzielnie decydować o sobie. Dawniej bezwiednie poddawała się systemowi, bezrefleksyjnie spełniała oczekiwania innych, zatracala siebie, prowadząc odtwórczą egzystencję: „Zrozumiałam, że wszystko, co dotąd myślałam i robiłam, albo niemal wszystko, było jedynie nędznym naśladownictwem. Inni ludzie myśleli i robili to przede mną. Musiałam jedynie iść w ich ślady”²⁶. Paradoksalnie, dzięki ścianie, kobieta może zweryfikować swoje życie, ułożyć je od nowa²⁷. Nawiązuje też głęboką więź emocjonalną z przyrodą oraz pojmuje bezużyteczność pewnych przedmiotów, które automatycznie przypisywane były do sfery cywilizacji.

²¹ M. Haushofer, dz. cyt., s. 54–55.

²² E. Głuszko-Boczoń, dz. cyt., s. 10–11.

²³ W pewnym momencie protagonistka stwierdza: „Mogłam spokojnie zapomnieć, że jestem kobietą”. M. Haushofer, dz. cyt., s. 73.

²⁴ Zob. D. Strigl, *Marlen Haushofer. Die Biographie*, München 2000, s. 259.

²⁵ M. Haushofer, dz. cyt., s. 73.

²⁶ Tamże, s. 184.

²⁷ Zob. E. Głuszko-Boczoń, dz. cyt., s. 11.

W momencie, gdy bohaterka ma jeszcze nadzieję na znalezienie wyjścia z dramatycznej sytuacji, przypomina sobie o radiu w samochodzie kuzyna, jednak tak przydatne urządzenie w tym ważnym momencie zawodzi całkowicie: „Kręciłam i kręciłam wszystkie guziki; wciąż słyhać było tylko brzęczenie [...]. Już wtedy powinnam była zrozumieć. Ale nie chciałam”²⁸. Zastanawiające, że wtedy protagonistka jeszcze pokładała ufność w przedmiotach będących w jakimś sensie wyznacznikami cywilizacji, techniki, przynależności do świata ludzi. Kobieta później dochodzi do wniosku, że sama jest „poza systemem”, ponad jakimikolwiek diagramami norm, władzy, postępu. Takie zdobyczne cywilizacji i techniki jak samochód okazały się również nieprzydatne: „Samochód Hugona był dla mnie bezużyteczny”²⁹. Co ciekawe, w garażu znalazła coś bardziej pożytecznego – worki na siano dla krowy. Według podobnego schematu bohaterka dokonuje selekcji reszty przedmiotów w domu i otoczeniu. Istotne były te przedmioty, które miały okazać się niezbędne do zapewnienia przetrwania tej nietypowej grupie:

Duży worek kartofli, mnóstwo zapalek i amunicji – to były rzeczy, które okazały się najważniejsze dla utrzymania się przy życiu. I oczywiście różne narzędzia, flinta i manlicher, lorneta, kosa, grabie i widły do siana, które służyły kiedyś do tego, żeby łąkę w lesie skosić i uzyskać karmę dla zwierzyny leśnej, oraz woreczek fasoli. Bez tego wszystkiego, co zawdzięczam łekom Hugona i przypadkowi, nie żyłabym już dzisiaj³⁰.

I chociaż zegarki okazały się także mało potrzebne w tej sytuacji, protagonistka postanowiła je codziennie nakręcać oraz skreślać dni w kalendarzu: „Wydawało mi się to wówczas bardzo ważne, czepiałam się kurczowo skąpych resztek człowieczego ładu, które mi jeszcze pozostały”³¹. Ale po jakimś czasie kobieta określa porę dnia już wyłącznie według słońca, „według przylotu i odlotu wron, lub według różnych innych znaków”³². Czas, w takim znaczeniu, w jakim był on ważny przed pojawieniem się ściany i w świecie „ludzkim”, teraz okazał się nieokreślonym, niezdefiniowanym fenomenem, który w żaden sposób nie ogranicza kobiety. Owszem, pory dnia i pory roku są niezbędne, ale „chciałabym wiedzieć, gdzie się podział tak precyzyjny niegdysiejszy czas, teraz, kiedy nie ma ludzi”³³. Ściana sprawiła, że w nowej rzeczywistości zegarki, służące do odmierzania czasu i zachowania punktualności, stały się po prostu zbędne, co zarazem okazało się dziwnie

²⁸ M. Haushofer, dz. cyt., s. 22.

²⁹ Tamże, s. 34.

³⁰ Tamże, s. 38.

³¹ Tamże, s. 39.

³² Tamże, s. 57.

³³ Tamże.

kojące i w sumie zgodne z naturą: „Wielu ludzi, których znałam, zdawało się uważać zegarek za rodzaj bożka, i ja również uważałam to zawsze za rozsądne. Jeśli się żyje w niewolnictwie, dobrze jest trzymać się przepisów i nie wprowadzać pana w zły humor”³⁴. Już na samym początku relacji kobieta odnotowuje, że zgubiła zegarek, który i tak nie spełniał swojej funkcji – był po prostu „drogą zabawką”³⁵, bezużyteczną, bezwartościową rzeczą, która należała do „dawnego” życia³⁶. Sama zresztą jest brutalnie szczerą wobec siebie: „Dawniej zawsze gdzieś pędziłam, zawsze w największym pośpiechu [...]. Mogłabym równie dobrze wlec się całą drogę. Niekiedy widziałam jasno, jaki jest nasz świat, nie byłam jednak zdolna wyłamać się z tego niedobrego życia”³⁷. Zadziwiające, iż w tym *sui generis* antyraju protagonistka zaczyna godzić się z biegiem wydarzeń, a nawet doceniać nowe perspektywy, które otwiera przed nią ściana: „Moja głowa jest wolna, może decydować, jak chce, tylko rozsądek nie może jej opuścić, rozsądek, który jest jej potrzebny, żeby mnie i zwierzęta utrzymać przy życiu”³⁸. Jest to proste życie, dostosowane do rytmu natury oraz wypełnione ciężką, fizyczną pracą. Prócz narzędzi, które kobieta znalazła, najskuteczniejszymi okazały się jej własne ręce, które, początkowo nieprzywykłe do intensywnego wysiłku, po jakimś czasie stały się silne i niezawodne. Podobnie zmienia się jej ciało pod wpływem ruchu³⁹. Proces dostosowania się do nowych warunków przebiega w sumie samoistnie – kobieta scala się z otaczającą ją przyrodą na zasadach mimikry, tracąc przy tym poczucie przynależności do gatunku ludzkiego wraz z typowymi dla niego cechami fizycznymi: „bardziej przypominam drzewo niż człowieka, łykowaty brunatny pniaczek, który musi wyteńczyć całą swoją energię, żeby przeżyć”⁴⁰.

Swoisty zwrot protagonistki ku naturze trafnie unaocznia jej stosunek do wspomnianego już auta Hugona: czarnego mercedesa – synonimu luksusu, postępu, techniki, cywilizacji *in generalis*. Kobieta nazywa go „rzeczą pośrodku lasu”⁴¹, która kiedyś, w świecie przed katastrofą, była wyniesiona na pozycję „bożka” jak inne zdobyczne techniki: „rury gazowe, elektrownie i rurociągi naftowe; teraz, kiedy nie ma już ludzi, ukazują swoje prawdziwie

³⁴ Tamże.

³⁵ M. Haushofer, dz. cyt., s. 8.

³⁶ Zegarek nie tylko informuje o godzinie, staje się pewnego rodzaju „obrozą”, przedmiotem, który kradnie czas i który współtworzy świat właściciela, za: P. Abriszewska, *Sznurowodła, zegarki, kamienie. Rzecz w literaturze*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn–Toruń 2008, s. 324.

³⁷ M. Haushofer, dz. cyt., s. 193.

³⁸ Tamże, s. 57–58.

³⁹ E. Głuszko-Boczoń, dz. cyt., s. 12.

⁴⁰ M. Haushofer, dz. cyt., s. 73.

⁴¹ Tamże, s. 194.

żałosne oblicze”⁴². Mercedes, ten luksusowy i namacalny dowód niemieckiego cudu gospodarczego, symbol „Wirtschaftswunder”, okazuje się pożyteczny w nowej rzeczywistości w zupełnie przewrotny i zaskakujący sposób – jest bezpiecznym schronieniem dla ptaków, które budują w nim gniazda: „Mercedes Hugona przemienił się we wspianą dom, ciepły i zabezpieczony od wiatru”⁴³. W postapokaliptycznym świecie auta nie są potrzebne, może jedynie jako „doskonale miejsca na zakładanie gniazd”⁴⁴. Tym samym dokonuje się „renaturyzacja”⁴⁵ jednego z najbardziej rozpowszechnionych przedmiotów użytkowych. Natura wypiera cywilizację, a osamotniona kobieta przyjmuje ten proces ze zrozumieniem, wręcz aprobatą. Wizja świata, w którym czynnik ludzki zostaje wyeliminowany, nie budzi grozy, jest raczej pozytywnym (jeśli nie wymarzoną) scenariuszem. Gatunek ludzki stoi w kontrze do natury, człowiek jest pasożytem i antagonistą, a jako jednostka mało przydatną i przyjazną istotą⁴⁶. Tym samym protagonistka dystansuje się od destrukcyjnej działalności człowieka, nastawionej na konsumpcję, używanie, demolowanie i bezlitosne gierki⁴⁷.

Wgląd w psychikę bohaterki umożliwia pisany przez nią dzień po dniu pamiętnik. Tak osobista, wręcz intymna forma przekazu „podbija” narrację⁴⁸. Kobieta swoje lęki, przemyślenia, refleksje zawiera w raporcie, który staje się ostatnim pożegnalnym listem: „Nie piszę dla radości pisania; tak bowiem zrzucił los, że muszę pisać, żeby nie postradać zmysłów. Nie ma przecież nikogo, kto mógłby myśleć i troszczyć się o mnie”⁴⁹. Pisanie dziennika okazuje się najważniejszą formą wyrazu, sposobem na poradzenie sobie z samotnością, a zarazem ogniwem łączącym kobietę ze światem ludzkim, wyznacznikiem jej człowieczeństwa i świadectwem jej walki o przetrwanie⁵⁰. Jednocześnie raport obnaża mechanizmy powolnego regresu⁵¹, jest

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ R. Zschachlitz, dz. cyt., s. 78.

⁴⁶ D. Strigl, *Marlen Haushofers Die Wand (1963)*..., s. 154.

⁴⁷ Odseparowanie od świata ludzkiego jest uderzające w kulminacyjnej scenie powieści, gdy nieoczekiwane pojawienie się nieznanego mężczyzny i użyta przez niego bezsensowna przemoc wobec zwierząt sprowadzają nieszczęście i zaburzają „poukładany” świat protagonistki. W momencie zagrożenia życia swoich podopiecznych kobieta działa instynktownie, uśmiercając przedstawiciela własnego gatunku, czym przypieczętowała swój zwrot ku naturze i świadomą alienację.

⁴⁸ E. Głuszko-Boczoń, dz. cyt., s. 6.

⁴⁹ M. Haushofer, dz. cyt., s. 7.

⁵⁰ W tym sensie dziennik jest „świadkiem i strażnikiem sensu potrzebnego do życia”. Zob. R. Pilat, *Trwanie rzeczy i trwanie kultury*, [w:] *Rzecz w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 20.

⁵¹ Zob. E. Brüns, dz. cyt., s. 27.

zapisem stopniowej agonii, nieuniknionej porażki⁵². Świadoma bezcelowości jakichkolwiek działań, kobieta trafnie opisuje swoje zagubienie i niepewną przyszłość: „Już dzisiaj nie jestem przecież tym samym człowiekiem, jakim byłam kiedyś. Skąd mogę wiedzieć, w jakim idę kierunku? Może już tak bardzo oddaliłam się od siebie, że nawet wcale tego nie zauważam”⁵³. Kontakty ze światem ludzkim zastępuje coraz głębsza i świadoma więź ze światem przyrody, natura nieuchronnie wypiera cywilizację⁵⁴, instynkt przejmuje kontrolę nad wyuczonymi i utrwalonymi przez kulturę nawykami: „We śnie wydaję dzieci na świat i są to nie tylko człowiecze dzieci, lecz znajdują się między nimi także koty, psy, cielęta, niedźwiedzie i zupełnie dziwaczne futerkowe stworzenia”⁵⁵. Zmiana perspektywy jest tak dojmująca, że nawet posługiwanie się mową i pismem wydaje się kobiecie zaskakująco obce: „Dziwnie to tylko wygląda, kiedy piszę o tym ludzkim pismem i ludzkimi słowami. Może powinnam te sny rysować krzemieniem na zielonym mchu albo patykiem ryc je w śniegu”⁵⁶. Z pomocą dziennika protagonistka może wyartykułować własne Ja, zdefiniować własną tożsamość, a sam proces pisania umożliwia nadanie przestrzeni nowego wymiaru, co wskazuje na pewną moc sprawczą kobiety, podkreśla jej wytrwałość w kreowaniu codzienności⁵⁷: „[...] ja jestem tylko prostym człowiekiem, który utracił swój świat i jest w trakcie odnajdywania nowego świata. Jest to bolesna droga i daleko jeszcze do jej końca”⁵⁸. Pisanie raportu jest pewnego rodzaju antidotum przeciwko samotności i poczuciu pustki, pełni rolę terapeutyczną, pomaga kobiecie odnaleźć się w surrealistycznej rzeczywistości⁵⁹. Co istotne, zarówno raport, jak i cała narracja powieści oscylują wokół jednego fenomenu – teraźniejszości i chwili obecnej, liczy się bowiem wyłącznie Tu i Teraz. Przeszłość nie wpływa znacząco na przebieg zdarzeń, a przyszłość

⁵² Sabina Seidel podkreśla, że walka protagonistki o przeżycie nie jest drogą do uwolnienia, lecz do śmierci, a cały tekst osadzony jest między dwoma wielkimi wydarzeniami – kolektywną i indywidualną katastrofą uwieńczoną najprawdopodobniej śmiercią. Zob. S. Seidel, *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers*, Universität Passau 2006, s. 94, <chrome-extension://efaidnbmnnnnibpcajpgclefindmkaj/https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/deliver/index/docId/64/file/Seidel_Sabine.pdf> [dostęp: 1.12.2021]. Zob. E. Głusko-Boczoń, dz. cyt., s. 14–15.

⁵³ M. Haushofer, dz. cyt., s. 40.

⁵⁴ U. Schweikert, dz. cyt., s. 14.

⁵⁵ M. Haushofer, dz. cyt., s. 205.

⁵⁶ Tamże, s. 205–206.

⁵⁷ C. Chamayou-Kuhn, *Grenz-und Fremdheitserfahrung in Die Wand*, [w:] *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*, red. S. Arlaud i in., Berlin 2019, s. 33.

⁵⁸ M. Haushofer, dz. cyt., s. 206.

⁵⁹ R. Battiston, *Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk*, [w:] *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*, red. S. Arlaud i in., Berlin 2019, s. 44.

dla kobiety nie istnieje, co intensyfikuje jeszcze tragiczną wymowę powieści, jej boleśnie fatalistyczny wydźwięk⁶⁰.

Ściana całkowicie zawładnęła życiem protagonistki, odgrodziła ją od świata, skazując na pewien rodzaj banicji, ale zarazem zapewniła jej bezpieczny azyl, wyznaczyła obszar ochronny, w którym kobieta mogła silić się z naturą i uwolnić od społecznych ról⁶¹. Niewidzialna bariera, która pozostaje w tle narracji i którą można wyczuć jedynie dotykiem, zdominowała całą historię, wypełniła przestrzeń, stała się „równoprawnym bohaterem widowiska”⁶², który budzi różnorodne emocje – od strachu do fascynacji. Ściana jest zarówno narzędziem zniszczenia⁶³, metaforą zagłady, jak i granicą, która oddziela martwy świat od bezpiecznego skrawka ziemi, na którym może żyć „ostatni człowiek”, a właściwie „ostatnia kobieta”, matka i opiekunka nie-ludzkich towarzyszy. *Ścianę* można określić mianem powieści egzystencjalnej naszych czasów⁶⁴, jej treść sprawdziła się w latach sześćdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, sprawdza się współcześnie, i, z dużym prawdopodobieństwem, okaże się także trafna w przyszłości, w której – cytując za Marlen Haushofer – „może nie ma w ogóle zwycięzców. Nie ma sensu zastanawiać się nad tym”⁶⁵. Czy pozostaje nam zatem jedynie „nic innego jak czekać i usiłować utrzymać się przy życiu”⁶⁶?

BIBLIOGRAFIA

- Abriszewska P., *Sznurowadła, zegarki, kamienie. Rzecz w literaturze*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn–Toruń 2008, s. 319–333.
- Barcz A., *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Morтона i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 75–87.

⁶⁰ O.J. Tauschinski, *Die geheimen Tapetentüren in Marlen Haushofers Prosa*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 163.

⁶¹ C. Chamayou-Kuhn, dz. cyt., s. 20. Zob. I. von der Lühe, *Erzählte Räume – leere Welt*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 96.

⁶² D. Łarionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015, s. 86.

⁶³ U. Schweikert, dz. cyt., s. 16.

⁶⁴ J. Ebner, *Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 181.

⁶⁵ M. Haushofer, dz. cyt., s. 37.

⁶⁶ Tamże, s. 38.

- Battiston R., *Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk*, [w:] *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*, red. S. Arlaud i in., Berlin 2019, s. 39–57.
- Brüns E., *Aussenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*, Stuttgart–Weimar 1998.
- Chamayou-Kuhn C., *Grenz-und Fremdheitserfahrung in Die Wand*, [w:] *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*, red. S. Arlaud i in., Berlin 2019, s. 17–37.
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006.
- Ebner J., *Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 178–183.
- Geyer-Hindemith Ch., Bahnners P., *Was uns Juli Zehs Roman „Corpus Delicti“ über die Corona-Krise lehrt*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 14.04.2020, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/corona-krise-was-uns-juli-zehs-roman-corpus-delicti-lehrt-16723423.html> [dostęp: 15.03.2024].
- Głuszko-Boczko E., *Za ścianą. O kobiecie, zwierzętach i (nie)codzienności w powieści „Ściana” Marlen Haushofer*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2023, nr 1 (11), s. 1–19.
- Haushofer M., *Ściana*, przeł. Z. Kania, Warszawa 1990.
- Jablowska J., *Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt*, [w:] *Über Grenzen: polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945*, red. W. Braungart, Frankfurt a. M.–New York 1989, s. 33–45.
- Lühe I. von der, *Erzählte Räume – leere Welt*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 73–107.
- Łarionow D., *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015.
- Nawarecki A., *Paraferalia*, Katowice 2014, s. 249–264.
- Neelsen S., *Zwei weibliche Robinsonaden? Eine vergleichende Lektüre von Marlen Haushofers „Die Wand“ und „Die Mansarde“*, [w:] *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*, red. S. Arlaud i in., Berlin 2019, s. 127–142.
- Piłat R., *Trwanie rzeczy i trwanie kultury*, [w:] *Rzecz w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 13–21.
- Pokrywka R., *Współczesne robinsonady w literaturze niemieckojęzycznej*, „Porównania” 2019, nr 2 (25), s. 63–81.
- Richards A., *»the Friendship of Our Distant Relations«: Feminism and Animal Families in Marlen Haushofer's Die Wand (1963)*, „Feminist German Studies” 2020, nr 36 (2), <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/30023/> [dostęp: 12.07.2022].
- Schweikert U., *Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman „Die Wand“*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 11–20.
- Seidel S., *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers*, Universität Passau 2006, <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefind-

mkaj/https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/deliver/index/docId/64/file/Seidel_Sabine.pdf> [dostęp: 1.12.2021].

Strigl D., *Marlen Haushofer. Die Biographie*, München 2000.

Strigl D., *Marlen Haushofers Die Wand (1963) oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben*, [w:] *Utopien und Apokalypsen. Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, red. K. Manojlovic, K. Putz, Wien 2020, s. 155–156.

Światłowski Z., *Günter Grass – portret z bębenkiem i ślimakiem*, Gdańsk 2000.

Tauschinski O.J., *Die geheimen Tapetentüren in Marlen Haushofers Prosa*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 141–166.

Venske R., „Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...” *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers*, [w:] *‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’ Texte zu Marlen Haushofer*, red. A. Duden i in., Frankfurt a. M. 1986, s. 43–66.

Waligóra K., „Koń nie jest nowy”. *O rekwizytach w teatrze*, Kraków 2017.

Wojtaszek A., *Podporządkowani jutra. Chorwacka proza dystopijna w ujęciu postkolonialnym*, „Porównania” 2016, nr 19, s. 150–162.

Zschachlitz R., *Die Wand – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns*, [w:] *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*, red. S. Arlaud i in., Berlin 2019, s. 75–91.

Estera Głuszko-Boczoń – dr literaturoznawstwa, adiunkt w Pracowni Literatury i Kultury Krajów Niemieckojęzycznych w Instytucie Germanistyki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania naukowe: najnowsze tendencje we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej, analiza zjawisk związanych z relacjami płci, motywy zwierzęce i dystopijne w literaturze niemieckojęzycznej, dydaktyka literatury. ORCID: 0000-0003-0589-7120. E-mail: <esterag@op.pl>.

Estera Głuszko-Boczoń – PhD, literary scholar, assistant professor in the Institute of German Studies at the University of Rzeszów (Chair of Literature and Culture of German-speaking Countries). Main research areas: modern trends in contemporary German literature, analysis of phenomena of Gender Studies and Animal Studies, dystopian motifs in German literature, literature didactics. ORCID: 0000-0003-0589-7120. E-mail: <esterag@op.pl>.

Magiczne właściwości Schwärmerei. O roli nalewki w *Empuzjonie* Olgi Tokarczuk

ABSTRACT. Maria Zielniewicz, *Magiczne właściwości Schwärmerei. O roli nalewki w Empuzjonie Olgi Tokarczuk* [The Magical Properties of Schwärmerei. On the Role of the Tincture in Olga Tokarczuk's Novel *The Empusium*]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 191–205. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.11>.

The article analyzes Olga Tokarczuk's novel *The Empusium* (*Empuzjon*), applying action-network theory (Bruno Latour) or object-oriented ontology (Graham Harman). The focus is on the Schwärmerei tincture; on the one hand, this appears as an object-prop aiding in the treatment of tuberculosis; on the other, it possesses its own agency. The author examines the reciprocal relationships between this object and its environment, particularly its connections with the different characters. Viewed in the light of the anthropology of religion, the magical and narcotic properties of the tincture serve as an example of experiencing altered states of consciousness. The change in the perception of reality allows for the blurring of boundaries between binary oppositions: transcendent–material, culture–nature, living–dead, human–non-human, which are at the core of anthropocentrism.

KEYWORDS: action-network theory, object-oriented ontology, Olga Tokarczuk, tincture, hallucinogenic effects

Jednym z motywów przewijających się w twórczości Olgi Tokarczuk jest charakterystyczny spłot magii i fikcji z tym, co rzeczywiste, pozwalający na przekraczanie granic między światem naszych codziennych doświadczeń a sferą transcendentną, niedostępną racjonalnemu poznaniu. Autorka w tym celu wykorzystuje różne techniki: jej postaci podlegają metamorfozom (Ergo Sum z *Domu dziennego, domu nocnego* i Renata z opowiadania *Transfugium* przemieniają się w wilki) czy mają niezwykle umiejętności (tytułowa bohaterka powieści *Anna In w grobowcach świata* powraca z krainy zmarłych, Erna Eltzner z *E.E.* jest łączniczką między światem ludzi a duchów), a konstrukcje czasu i przestrzeni wymykają się tradycyjnym ramom – często cechują się nielinearną, złożoną, wielowarstwową strukturą, jak ma to miejsce w *Prawieku*. Szczególne znaczenie przypisać można również przedmiotom, które jako integralny składnik świata przedstawionego, nie tylko są nośnikami znaczeń, emocji czy historii, lecz także obdarzone sprawczością (*agency*) mogą oddziaływać na bohaterów i rozwój fabuły.

Zwrot ku rzeczom (i jego związki z magicznością)

Mówiąc o sprawczości rzeczy¹, odwołujemy się do nurtu badań obecnego w naukach humanistycznych od lat 80. i 90. XX wieku, który bywa nazywany „zwrotem ku rzeczom” (*turn to things*), „powrotem do rzeczy” (*return to things*) lub „myśleniem poprzez rzeczy” (*think through the things*)². Jego podstawowe założenie, czyli dowartościowanie szeroko pojmowanej kultury materialnej było wyrazem odwrócenia od takich paradygmatów metodologicznych, jak narratywizm, tekstualizm i konstruktywizm³. Namysł nad rzeczami – ich właściwościami, rolą odgrywaną w świecie oraz relacjami z człowiekiem, przyczynił się do umiejscowienia tego nurtu w perspektywie nieantropocentrycznej. Oznaczało to tyle, że przedmioty przestały być traktowane wyłącznie jako obiekty podlegające człowiekowi, zaczęto zaś dostrzegać w nich pewne przejawy autonomii. Przykładowo Igor Kopytoff twierdzi, że rzeczy mają własną historię, biografię, ponieważ podobnie jak jednostki ludzkie podlegają upływowi czasu, który odciska na nich swoje piętno⁴. Z kolei zdaniem Bruno Latoura, postaci niezwykle ważnej dla niniejszego artykułu, rzeczy cechują się pewną siłą sprawczą, co pozwoliło badaczowi określić je mianem „aktantów” lub „pozaludzkich aktorów”. W stworzonej przez niego teorii aktora-sieci (*Actor-Network Theory* – ANT) wywodzącej się z badań nad etnografią laboratorium mowa jest o heterogenicznej sieci (nawiązującej do deleuzjańskiego kłącza), w którą wpłątane są niezliczone ilości bytów-aktorów wchodzące ze sobą w interakcje⁵. Co więcej, jak pisze Krzysztof Abriszewski – owa sieć to „zestaw relacji pomiędzy aktorami,

¹ Zob. J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007; *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008; *Ludzie w świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi. Antropologia wobec rzeczy*, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016.

² Zob. C. Knappett, *Thinking Through Material Culture. An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia 2005; K. Majbroda, *Zredefiniować rzecz. Antropologia kulturowa wobec zwrotu ku materialności*, „Tematy z Szewskiej” 2016, nr 1 (17), s. 7–14; E. Domańska, *The Return to Things*, „Archeologia Polona” 2006, vol. 44, s. 171–185.

³ Zdaniem Ewy Domańskiej jest to jedna z kilku przyczyn pojawienia się tego „zwrotu ku rzeczom” w badaniach humanistycznych. Por. tejże, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)*, „Roczniki Dziejów Gospodarczych i Społecznych” 2005, t. LXV, s. 11.

⁴ Zob. I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 249–274.

⁵ Co ważne, Latour określa je „chwilowymi powiązaniem”, sygnalizując w ten sposób, że po pierwsze mają one charakter tymczasowy, zmienny, a po drugie – u podłoża ANT znajduje się nastawienie na relacyjność. Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Abriszewski, A. Derra, Kraków 2005, s. XVII–XVIII, 91–92.

ale zestaw dynamiczny. Niektóre relacje utrwalają się, inne nie”⁶. Przy czym przyjęta definicja aktanta/aktora jest dość szeroka i sprowadza się do stwierdzenia, że jest to „wszystko, co działa”⁷, co oznacza, że mogą to być nie tylko ludzie i przedmioty, ale też atomy, enzymy, idee, teksty czy instytucje. W tym ujęciu Latour bardziej nastawiony jest na badanie więzi między poszczególnymi aktorami niż ich samych. Choć ANT sytuuje się w opozycji do antropocentryzmu, to zarazem nie dostrzega indywidualnie istniejących przedmiotów – zawsze tylko relacje.

Inne spojrzenie na tę kwestię przedstawia Graham Harman w ramach nurtu ontologii zorientowanej na przedmiot (*Object Oriented Ontology* – OOO)⁸. Jego zdaniem człowiek obcuje właśnie z jednostkowymi rzeczami, które pod względem ontologicznym znajdują się na tym samym poziomie. Amerykański filozof zgodnie z zaczerpniętą przez Leviego R. Bryanta ideą „demokracji przedmiotów”⁹ postuluje, że nie powinniśmy mówić o podmiocie (w II połowie XX wieku obwieszczano już jego kryzys), ponieważ „relacja człowieka do świata nie jest pod żadnym względem uprzywilejowana”¹⁰. W związku z tym Harman za centralną kategorię uznaje przedmiot¹¹, który składałby się z czterech wymiarów budujących pole wzajemnych napięć: przedmiotu rzeczywistego, przedmiotu zmysłowego, rzeczywistych właściwości przedmiotu oraz zmysłowych właściwości przedmiotu. Przeformułowanie heideggerowskiej idei „czwórni” pozwala autorowi *Traktatu o przedmiotach* przyjrzeć się rzeczywistym, aczkolwiek ukrytym, niedostępnym całkowicie zmysłowemu poznaniu wewnętrznym własnościom rzeczy¹².

Dlatego też w polu badań literaturoznawczych¹³ koncepcja Latoura stanowi raczej ramę dla przyjrzenia się współzależnościom ludzkich i pozaludzkich aktorów wymagającą uzupełnienia rozpoznaniem Harmana o niepoznawalności świata¹⁴. Jak podkreśla Rita Felski: „Aktorzy nie ist-

⁶ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2008, s. 10.

⁷ K. Abriszewski, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 116.

⁸ Graham Harman problematyzuje kwestię relacyjności u Bruna Latoura. Zob. tegoż, *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, przeł. G. Czemieli, M. Rychter, Warszawa 2016.

⁹ L.R. Bryant, *The Democracy of Objects*, Ann Arbor 2011.

¹⁰ G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 168.

¹¹ Według Harmana każdy byt jest przedmiotem.

¹² Por. tamże, s. 30–74; A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021, s. 145–178; M. Lubecki, *Grahama Harmana ontologia przedmiotu poczwórneg*o, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 2 (29), s. 221–230.

¹³ O pułapkach i możliwościach stosowania teorii aktora-sieci w badaniach literaturoznawczych pisze Rita Felski. Zob. tejże, *Latour i literaturoznawstwo*, przeł. T.S. Markiewka, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 204–213.

¹⁴ Na tej tezie zasadza się realizm spekulatywny, którego jednym z przedstawicieli jest Graham Harman. W przedmowie do polskiego wydania *Traktatu o przedmiotach* możemy

nieją sami w sobie, lecz tylko za pośrednictwem sieci powiązań. W podejściu Latourowskim więzi nie ograniczają działań – one je umożliwiają”¹⁵. A zarazem każde tego rodzaju oddziaływanie wiąże się z **translacją**, czyli procesem wzajemnych modyfikacji, przekształceń i transpozycji, które sprawiają, że „sprawczość” jawi się jako złożona, rozproszona¹⁶, nie pozwalając na uchwycenie między aktorami jednoznacznych i niezmiennych związków przyczynowych. Z kolei dla Harmana proces translacji zachodzi po pierwsze na **powierzchni przedmiotu** (wewnątrz pozostaje on taki sam, wciąż niepoznany), a po drugie „nie w obrębie sieci, ale pomiędzy przedmiotami i własnościami”¹⁷.

Na ważność roli przedmiotów zwraca również uwagę norweski archeolog Bjørnar Olsen, pisząc, że: „Pomimo fundamentalnej i nieuniknionej materialności ludzkiej kondycji rzeczy wydają się ofiarami swego rodzaju zbiorowej amnezji w badaniach socjologicznych i kulturowych, które kreują w nas paradoksalnie trwałą obraz społeczeństw działających bez zapośredniczenia w przedmiotach”¹⁸. Postrzeganie rzeczy jako mało znaczących czy wywierających marginalny wpływ na człowieka ma swoje źródło w antropocentrycznym paradygmacie, który z jednej strony dowartościowuje to, co konstruowane i wytwarzane przez człowieka, szeroko pojmowaną kulturę przeciwstawiając „gorszej” naturze, a z drugiej odbiera wszelkim artefaktom status autonomicznych bytów, uznając je za pasywne i podległe człowiekowi.

Jednak już w badaniach antropologicznych poświęconych społecznościom pierwotnym (pozostającym w koegzystencji z otaczającym je środowiskiem) nadawano rzeczom szczególne znaczenie – były one wykorzystywane nie tylko do codziennego użytku, lecz także stanowiły element religijnych czy magicznych praktyk i rytuałów. Opisuując niektóre z nich, Bronisław Malinowski, oprócz wypowiedzianych zaklęć lub wykonywanych sekwencji kroków, przywo-

przeczytać: „Realizm spekulatywny to realizm, który nie jest realizmem naiwnym: rzeczy nie istnieją w tej postaci, w jakiej się nam jawią w doświadczeniu potocznym, zmysłowym, ale realizmem doświadczającym procesu stawania się bytu, tj. wyłaniania się aktualności z przestrzeni wirtualności” [Sz. Wróbel, *Otchłań przedmiotu. O filozofii, która nie jest już strażniczką bytu*, [w:] G. Harman, *Traktat...*, s. XVII]. Oznacza to, że przedmioty ujawniają swoje własności wyłącznie wtedy, gdy znajdują się w określonej relacji. Tym samym jako byty definiowane sytuacyjnie nie mają żadnych stałych atrybutów i w ten sposób wymykają się całościowemu poznaniu.

¹⁵ R. Felski, dz. cyt., s. 205.

¹⁶ O „rozproszonej sprawczości” pisze nie tylko Felski, lecz także Diana Coole, która podczas konferencji *New Materialist Politics and Economies of Knowledges* 3 października 2015 roku wygłosiła wykład *Dirt Matters, But How Does It Matter? A New Materialist Perspective*, odnosząc ów termin do nurtu nowego materializmu.

¹⁷ Sz. Wróbel, dz. cyt., s. LIII.

¹⁸ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 8.

łuże towarzyszące im rzeczy, które pełniły funkcję **rekwizytów**: miały wspomagać efekty czarów czy też symbolicznie reprezentować obiekty poddawane działaniom magii¹⁹. Choć tak ukazane przedmioty figurują przede wszystkim jako poręczne narzędzia, to ich związek z tym, co magiczne, mistyczne stanowi interesujące zagadnienie do prześledzenia w utworach literackich. Tym bardziej, że jak zauważa Andrzej T. Kijowski, rekwizyty (wykorzystywane zarówno w sztuce teatralnej, jak i literackiej) mają zdolność wywoływania określonego napięcia oraz mogą być „nosicielami tajemnicy”²⁰. W kontekście *Empuzjonu* będzie miało to znaczenie, ponieważ podtytuł omawianej powieści brzmiący *Horror przyrodoleczniczy* każe przyjrzeć się temu, co tajemnicze i wzbudzające wśród bohaterów uczucia grozy, niepewności czy lęku.

Nalewka Schwärmerei jako sposób na inne doświadczanie świata

W *Empuzjonie* Olgi Tokarczuk nalewka spożywana przez tubylców i kuracjuszy przybyłych do sanatorium w Görbersdorfie to wyjątkowa, z początku prezentująca się dość niepozornie „rzecz”²¹, wokół której zorganizowana jest fabuła powieści. Warto zaznaczyć, że mówiąc o nalewce, mam na myśli przede wszystkim substancję o psychoaktywnym działaniu przechowywaną w butelce, a to oznacza, że mamy do czynienia z dwoma odrębnymi bytami pozostającymi ze sobą w relacji. W tym ujęciu butelka pełni funkcję rekwizytu – okazuje się przedmiotem **niezbędnym**²², ponieważ pozwala na użytkowanie substancji znajdującej się w środku. Główny bohater – Mieczysław Wojnicz – styka się z tym trunkiem po raz pierwszy podczas kolacji w pensjonacie Wilhelma Opitza, gdzie chorzy na gruźlicę mężczyźni rozmawiają o nagłej, bo mającej miejsce tego samego dnia, śmierci żony właściciela – Klary. To przejmujące doświadczenie staje się niejako pretekstem do podania gościom Schwärmerei, przy czym: „Już sam jej widok w zauważalnym stopniu rozluźnił napięcie”²³, pomimo że butelka

¹⁹ Por. B. Malinowski, *Mit, magia, religia*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. VII, przeł. B. Leś, D. Prażalowicz, Warszawa 1990, s. 425–428.

²⁰ A.T. Kijowski, *A kiedy strzelba wypali... (Poetyka rekwizytu)*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 1 (31), s. 68.

²¹ Choć istnieją różnice semantyczne pomiędzy „przedmiotem” a „rzeczą”, na potrzeby niniejszego artykułu oba pojęcia stosuję synonimicznie.

²² Na niezbędność istnienia wpisana w rekwizyt wskazuje etymologia tego słowa odsyłająca do łacińskiego rzeczownika *requisitio* (badać) pochodzącego od czasownika *requirere* (szukać, potrzebować). Zob. K. Waligóra, *Rzeczy i aktorzy*, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 73.

²³ O. Tokarczuk, *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy*, Kraków 2022, s. 57. Dalej cytaty z analizowanej powieści zostały opatrzone w tekście głównym numerami stron w nawiasach

pozbawiona etykiety nie prezentowała się zbyt zachęcająco, ani nie zdradzała swojej zawartości. Co jednak znamienne, zawsze stała na kredensie w zasięgu wzroku gości, lecz obok niej nigdy nie znajdował się kieliszek – jakby miała pozostać niewypita. Był to „jasny znak, że obowiązują tu jakieś inne reguły, do których trzeba się dostosować, i poczekać na odpowiednią chwilę, **kiedy zostanie się wtajemniczonym** [podkr. – M.Z.]” (s. 247). Motyw ten sugeruje, że kuracjusze, wypijając po raz pierwszy kieliszek nalewki, przechodzą pewnego rodzaju inicjację i stają się częścią niewielkiej, zamkniętej społeczności. Według klasycznej antropologii religii ów rytuał przejścia często wiązał się z zażywaniem substancji psychoaktywnych umożliwiających przekroczenie granicy między światem doczesnym a transcendentnym²⁴. Na narkotyczne właściwości Schwärmerei wskazują nie tylko dodawane do niej grzybki halucynogenne, a konkretniej gatunek kołpaczka lancetowatego, inaczej nazywanego łysiczką lancetowatą (niem. *Spitzkegelige Kahlkopf*), lecz także **piołun** oraz **anyż**²⁵. Dwa ostatnie rodzaje ziół przywodzą na myśl **absynt** – likier znany już od czasów starożytnych. Jad Adams w książce *Hideous Absinthe. A History of the Devil Bottle* zwraca uwagę, że absynt zyskał szczególną popularność wśród wyższych warstw społecznych oraz artystów XIX-wiecznej Francji czy Anglii, a jego oddziaływanie na układ nerwowy skutkowało m.in. somnambulizmem, paralizem, halucynacjami czy zmianami stanów świadomości, zapewniając w ten sposób „pijącym inny pogląd na świat”²⁶. Owe narkotyczne właściwości przypisywano zwłaszcza piołunowi – jego gorzki smak miał wzmacniać zdolność „widzenia więcej”²⁷.

Po wypiciu nalewki zawierającej w sobie wspomnianą roślinę Mieczysław zaczyna inaczej postrzegać rzeczywistość. Zauważa, że

[...] cała jadalnia wyglądała teraz inaczej, oświetlona eklektyczną lampą wiszącą nad stołem. A chociaż było to światło przybrudzone mrokiem, mechate, jakby zmęczone, wydawało się, że jest większa i jej przestrzenie ciągną się gdzieś dalej, w głąb

według tego wydania.

²⁴ Doświadczenie przez szamanów stanów ekstazy wynikało z intoksykacji grzybami lub zażycia środków odurzających (np. haszyszu lub opium). Por. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 120–152, 224, 398.

²⁵ W powieści zarówno gatunek grzybów, jak i ziół pojawiają się bezpośrednio w tekście. Zob. O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 208, 247.

²⁶ J. Adams, *Hideous Absinthe. A History of the Devil Bottle*, London 2004, s. 3. W II połowie XIX wieku absynt uznawano za trunek „diabelski”, który przyczyniał się do degradacji społeczeństwa. Zob. tamże, s. 44–49. Tym samym można potraktować spożywanie absyntu jako symboliczny zwiastun schyłku epoki (*fin de siècle*), tym bardziej że czas akcji *Empuzjonu* przypada właśnie na lata tuż przed wybuchem I wojny światowej.

²⁷ Tamże, s. 27.

aksamitnego mroku, we wszystkie strony. [...] W jego odczuciu elektryczne światło, do którego jeszcze nie nawykł, rzucało specyficzny cień, inny od tych mu znanych. Nie taki zwyczajny jak światło lamp naftowych, których używano u niego w domu – ten cień był postrzępiony, niepewny swego, migotał jakoś na obrzeżu pola widzenia; Wojniczowi zdawało się, że coś się porusza przy podłodze i zmyka pod kredens, ale gdy kierował wzrok w tamtą stronę, wszystko wyglądało normalnie (s. 59–60).

Metaforyka mroku oraz cieni rzucanych przez niemożliwe do uchwycenia „obiekty” odsyła do innego wymiaru rzeczywistości stanowiącego „podszewkę” dobrze nam znanego, uporządkowanego i racjonalnego świata. Rozszerzanie się przestrzeni zdaje się sugerować, że tradycyjna opozycja światłość–ciemność zostaje zachwiana, gdyż poszerzony stan świadomości bohatera zaciera między nimi granicę. Sprawia, że oba wymiary wzajemnie się przenikają. Owo „widzenie więcej” jest dla noblistki sposobem na doświadczanie tajemnic świata, a narratorski głos w *Empuzjonie* dodaje, że „najciekawsze pozostaje zawsze w cieniu, w tym, co niewidoczne” (s. 49). Schwärmeri daje zatem sposobność skierowania się ku sferze metafizycznej, tym samym pośrednio przyczyniając się do osobowościowej transformacji Wojnicza, który podczas pobytu w sanatorium uświadamia sobie, że nie czuje się w pełni mężczyzną. Tutaj również nalewka odgrywa znaczącą rolę, gdyż jej wpływ nie ogranicza się wyłącznie do zmysłu wzroku, lecz także oddziałuje na wrażenia słuchowe. Wojnicz zaczyna bowiem słyszeć dziwne dźwięki gulgotania, drapania wydobywające się ze strychu pensjonatu. To one sprawiają, że Mieczysław odkrywa pokój zmarłej Klary Opitz, a możliwość obcowania z jej ubraniami i butami wzmacnia w nim poczucie kobiecości. Co więcej, wypowiedziane przez miejscowego lekarza słowa, że „tutaj wszystko jest płynne” (s. 33) sygnalizują nieadekwatność wszelkich arbitralnych podziałów, w tym podział na kobiecość i męskość. Tak więc „magiczne” właściwości trunku dają początek drodze ku samopoznaniu wykraczającemu poza postrzeganie rzeczywistości wyłącznie przez pryzmat binarnych opozycji.

Odczuwane przez Wojnicza poczucie odrealnienia ukazane zostało również w scenie, gdzie Herr Opitz zabiera kuracjuszy na wycieczkę na leśną polanę. Tam postaci po raz kolejny spożywają niezwykle napój „na wzmocnienie, dla dodania otuchy w tym wielkim, podstępnyim świecie, w którym zabójcze mikroskopijne istoty zaatakowały ich niewinne płuca i uparły się, żeby ich zabić” (s. 114). Przestrzeń natury jawi się więc mężczyznom z jednej strony jako wroga, niebezpieczna, zsyłająca na nich śmiertelną chorobę. Z drugiej zaś, nalewka produkowana z miejscowych roślin ze względu na swoje właściwości lecznicze uznawana jest wręcz za lekarstwo zalecane przez lekarzy z Görbersdorfu. Przeciwwstawienie natury kulturze (w końcu

Schwärmerei jest wytworem rąk ludzkich) okazuje się ponownie „niedziałającym”, odgórnie narzuconym podziałem, który autor *Polityki natury* określa mianem „sztucznego”²⁸.

Wracając jednak do przeżywanych przez bohatera stanów derealizacji, trzeba powiedzieć, że obejmują one także **sposób doświadczania czasu**. W przywołanej scenie w pewnej chwili Opitz postanawia uwiecznić kuracjuszy na zdjęciu. Moment naciśnięcia migawki w świadomości Wojnicza zostaje rozciągnięty w czasie do tego stopnia, że ma on wrażenie jakby w spowolnieniu obserwował procesy wynikające z działania aparatu fotograficznego:

[...] to nie Willi Opitz robił im zdjęcie, ale cały zakrzywiony górski horyzont stanowią krawędź monstrualnego obiektywu. Rozlega się krótki, nieprzyjemny zgrzyt i jaskrawy blask oślepia pozujących. Przez ułamek sekundy Mieczysław obserwuje niesamowite zjawisko – oto światło magnezji odbija się od świerków i jodeł i zwraca do nich, spopielaając na moment ich ciała; wydaje mu się, że dojrzał w tym ułamku sekundy pod kurtkami i swetrami nie tylko ich nagą białą skórę, ale także kości, zarys szkieletów, i jeszcze że oto stoją na scenie, że to uvertura do jakiejś opery, a widzami w tym teatrze są drzewa, krzaki jagód, omszałe kamienie i jakaś płynna, nieokreślona obecność, która niczym smugi cieplejszego powietrza przesuwają się między potężnymi pniami, konarami i gałązkami (s. 125).

Tak przedstawiona czynność fotografowania po pierwsze ma charakter mistyczny – wynikający z działania piołunu, ponieważ, jak pisze Adams, wprawiał pijących w stan długotrwałej zadumy objawiającej się wpatrywaniem się w przestrzeń²⁹. A po drugie stawia przyrodę w roli widza, obserwatora wydarzeń, poniekąd sugerując, że pozujący mężczyźni przypominają bezwolne, unieruchomione marionetki. Pomimo że przywołaną scenę można interpretować, wykorzystując w tym celu koncepcję spojrzenia Sartre’a, według której obserwującej kuracjuszy przyrodzie zostaje przypisany **status podmiotu**, gdyż siła spojrzenia oglądającego uprzedmiotawia oglądanego³⁰, to według założeń ontologii zwróconej ku przedmiotom „bycie przedmiotem nie jest tym samym, co bycie uprzedmiotowionym”³¹. Stąd też Harman rezygnuje z dualizmu podmiot–przedmiot i o każdym bycie, w tym także o jednostce ludzkiej, myśli w kategoriach przedmiotu. Można zatem powiedzieć, że spożycie Schwärmerei pozwala głównemu bohaterowi spojrzeć na świat z in-

²⁸ Por. B. Latour, dz. cyt., s. 107.

²⁹ J. Adams, dz. cyt., s. 45.

³⁰ Sartre uważa, że w spojrzeniu manifestują się określone relacje władzy. Wyróżnia przy tym dwie formy istnienia bytu: bytu-jako-podmiot (*être sujet*) oraz bytu-jako-przedmiot (*être objet*). Por. tegoż, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, P. Mróz, R. Abramciów i in., Kraków 2007, s. 330–331.

³¹ A. Marzec, dz. cyt., s. 159.

nej perspektywy – osłabiającej antropocentryzm, traktującej wszystkie byty jako równorzędne, dzięki czemu natura w *Empuzjonie* nie jest bierną, podporządkowaną człowiekowi sferą, lecz pełnoprawnym uczestnikiem zdarzeń, nawet jeśli jej sposób istnienia i oddziaływania nie przypomina ludzkiego.

Zacieranie granic: ku pierwotnym wierzeniom

Zakwestionowanie prymatu kultury (utożsamianej z rozwojem cywilizacji europejskiej oraz z jej patriarchalnym ukształtowaniem) uwidacznia się zwłaszcza na poziomie wydarzeń fabularnych, ponieważ to właśnie nalewka jest ich punktem centralnym – zawsze obecna w kluczowych momentach posuwa akcję do przodu. Widać to w scenach, gdy pod wpływem Schwärmerei bohaterowie prowadzą dyskusje o mizoginistycznym wydzwisku. Zrównywanie kobiet ze sferą natury oraz takie stwierdzenia jak: „kobiety rozwijają się jeszcze inaczej, ich psychika funkcjonuje zgoła odmiennie od męskiej, taki rozwój jak nasz ich nie obejmuje” (s. 77), „kobiety są z natury swojej zdradliwe i chwiejne” (s. 83), czy „kobieta reprezentuje miniony i niższy etap ewolucji” (s. 106) kontrastują z opowieściami o tajemniczych morderstwach dokonywanych w Görbersdorfie co roku w listopadową noc. Co istotne, ten temat pojawia się wyłącznie w chwilach upojenia alkoholowego:

[...] języki dyskutantów spowolniło działanie Schwärmerei i na powrót ogarnęło ich wszystkich uczucie jakiegoś zgęstnienia, w którym trudno było się poruszać z powodu słabości albo niechęci. Jakby świat był zbudowany z dykty i teraz rozwarstwiało się na ich oczach, wszelkie kontury nieco się rozmywały, ukazując płynne przejścia między rzeczami (s. 273).

Pensjonariusze, dotąd wypowiadający się z pozycji zwolenników racjonalizmu, zaczynają zagłębiać się w sferę mistycyzmu i wierzeń w ponadnaturalne zjawiska. Ich przywiązanie do racjonalnego światopoglądu okazuje się przy tym tak silne, że skoro w Görbersdorfie dzieją się dziwne, niecodzienne rzeczy, to one „muszą [się] jakoś mieścić w ratio świata” (s. 248). Działanie nalewki sprawia, że ich umysły powoli zaczynają się otwierać na to, co wykracza poza rozumowe poznanie świata:

[...] po wypiciu pewnej ilości tego dziwnie smacznego alkoholu najpierw wszyscy byli bardzo rozgadani, ale potem? Im więcej się go piło, tym bardziej skracaly się zdania i tym więcej z nich pozostawało niedokończonych, jakby jakaś siła urywała im końcówki, przez co słowa stawały się niezrozumiałe. Człowieka ogarniało coś w rodzaju stuporu, jakby wyszedł na najrozleglejsze hale swojego umysłu, skąd widok jest nieprawdopodobny (s. 263–264).

Objawy odurzenia alkoholowego – od uczucia ekscytacji i wzmożonej gadatliwości po otumanienie, majaczenie czy nadmierną senność można potraktować jako przejaw chwilowego zawieszenia sfery *ratio* symbolizowanej przez język, który powoli zaczyna odmawiać chorującym posłuszeństwa. Görbersdorf w chwilach trzeźwości postrzegany jako miejsce, gdzie szansa na wyleczenie chorób piersiowych sięga aż siedemdziesięciu pięciu procent (s. 34) dzięki kuracji zapoczątkowanej przez doktora Brehmera, jawi się teraz w umysłach pensjonariuszy jako „przekłète miejsce” (s. 64) ze względu na zagadkowe zgony młodych mężczyzn.

Według miejscowej legendy przekazywanej między sobą przez kurację-szy odpowiedzialna jest za nie grupka kobiet skazanych za czary, które w ten sposób dokonują swojej **zemsty**. Zjawisko czarownictwa, które zwalczano w Europie już od czasów średniowiecznych, ma związek z przedchrześcijańskimi praktykami religijnymi, a w szczególności z pogańskim kultem płodności³². Jak zauważa Jolanta Brach-Czaina, kierując swoją uwagę ku neolitycznym wierzeniom, powracamy do myślenia o świecie jako spójnej całości, w której człowiek pozostaje w symbiozie z naturą³³. Bohaterowie *Empuzjonu*, czyli przedstawiciele kultury patriarchalnej i zarazem zwolennicy cywilizacyjnego postępu za sprawą nalewki stykają się z wizją rzeczywistości umocowaną w matriarchalnej tradycji.

Gdy chorzy na gruźlicę zostają zaprowadzeni przez Opitza na polanę, gdzie co roku odkrywano są rozszarpane zwłoki ofiar, sięgają po wspomniany trunek mający dodać im siły na wypadek kontaktu z tajemniczymi mocami. Miejsce to pełne zarośniętych mchem wgłębień w ziemi nazywano „ustami czarownic” (s. 111–112). Jako bezpośrednie nawiązanie do kultu Wielkiej Bogini może ono symbolizować pierwotną siłę płynącą z samej ziemi. Zresztą, Schwärmerei wytwarzana przez Opitza stanowi swoistą esencję tej mocy łączącą w sobie zarówno właściwości natury, jak i pierwiastek magiczny. Mieczysław zwraca bowiem uwagę na jej egzotyczny smak³⁴, który reprezentowałby z jednej strony to, co tajemnicze, mistyczne, a z drugiej głębszy wymiar rzeczywistości niemożliwy do wyrażenia za pomocą słów:

była słodka i gorzka jednocześnie, przy tym ostra, jak słynne Sieben-Kräuter, do tego czuło się w niej jeszcze jakiś **posmak mchu, lasu, czegoś jak piwniczne drewno** [podkr. – M.Z.] i jak lekko spleśniałe jabłka. I jeszcze coś bardzo dziwnego,

³² M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 67–68.

³³ J. Brach-Czaina, *Bogini. Neolityczne zabytki Malty i Gozo*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997, s. 15–16.

³⁴ Adams również pisze o „egzotyczności” absyntu. Por. tegoż, *Hideous Absinthe...*, s. 27.

czego Wojnicz nie mógł uchwycić słowami, choć wydawało mu się, że określenie ma już na końcu języka” (s. 58).

W jeszcze innym momencie ten „dziwny smak i zapach przywodził Wojniczowi na myśl słowo »podziemny«. Smakowała korzeniami i mchem, grzybnią i lukrecją jednocześnie” (s. 247). To właśnie żywioł ziemi odgrywa tutaj ważną rolę – leży u samej podstawy świata, stanowiąc jego cielesną, namacalną tkankę. Ponadto, wspomniane „dziury w ziemi” przypominają swoim kształtem kobiece narządy rodne. Powołując się na dawną, neolityczną kulturę, można przyjąć, że uosabiają one prehistoryczną Boginię³⁵, a tym samym polana, na której się znajdują, byłaby miejscem sakralnym, przeznaczonym do odprawiania rytuałów. Brach-Czaina w swoim artykule wspomina o tzw. rytuałach przeobrażenia ukazujących cykliczny charakter życia i śmierci. Służyły one podkreśleniu tymczasowości każdego istnienia, a jednocześnie wyrażały przeświadczenie, że „mimo śmierci życie trwa, a pokonane w jednym miejscu przemienia się i odradza w innym”³⁶.

W przypadku *Empuzjonu* coroczne, rytualne morderstwa postrzegane są jako symbol starcia męskiego, ucywilizowanego świata z pierwotnymi, żeńskimi siłami przyrody. Choć mieszkańcy Görbersdorfu pozostają wobec nich bezsilni, to Herr Opitz – przedstawiciel jednej z rodzin zamieszkujących tereny sanatorium od pokoleń oraz właściciel pensjonatu pełni tutaj funkcję przewodnika, kogoś, kto za sprawą wytwarzanej przez siebie Schwärmerei stara się przeciwstawiać tym mistycznym mocom. Zdaniem Malinowskiego tego typu działania są rodzajem „przeciwmagii”³⁷, której celem jest utrzymanie przekonania, że „człowiek może bezpośrednio opanować przyrodę, pod warunkiem, że zna prawa, które rządzą nią w sposób magiczny”³⁸. Symboliczną oznaką posiadanej władzy nad naturą jest stworzona przez węglarzy kukła o ludzko-roślinnym kształcie nazywana Tuntschi. Miała ona zaspokajać seksualne potrzeby mężczyzn, jednak jej widok wzbudził w Wojniczu – postaci z pogranicza męskiego i kobiecego świata – wstyd oraz zmieszanie. Taka reakcja sugerowałaby, że bohater dostrzega w Tuntschi **pogwałcenie naturalnego porządku** poprzez uprzedmiotowienie zarówno przyrody, jak i kobiecości.

Herr Opitz wybierając Mieczysława na kolejną ofiarę brutalnych mordów, każe swojemu pomocnikowi Rajmundowi przyprowadzić go do lasu, gdzie

³⁵ W neolicie świątynie były budowane na podobieństwo kobiecych narządów rozrodczych. Powstawały np. maciczne nisze cmentarne. Zob. J. Brach-Czaina, dz. cyt., s. 23.

³⁶ Tamże, s. 41.

³⁷ B. Malinowski, dz. cyt., s. 439.

³⁸ Tamże, s. 371.

Węglarze chwycili go mocno pod ramiona, a gdy zaczął się wierzgać, dwóch kolejnych chwyciło go za nogi i nieśli go, sapiąc i klnąc. [...] Węglarze przeszli z nim pod górę ze sto metrów i zatrzymali się zmęczeni. Położyli go na ziemi i ciężko oddychając, odpoczywali, ale przedtem związali mu ręce i nogi. Kazali mu się napić z butelki, a gdy rozpoznał charakterystyczny zapach Schwärmerei i pokręcił głową, **chwycili go za brodę i włali mu do ust kubek gorzko-słodkiej nalewki. To go do reszty rozbroiło** [podkr. – M.Z.] (s. 369–370).

Za pomocą nalewki będącej zarazem narzędziem kontroli i dominacji umacniana jest hierarchia społeczna, w której kuracjusze zajmują drugorzędną pozycję – ich choroba okazuje się pretekstem do złożenia ich na rytualnym ołtarzu. Ostatecznie dwoista natura Wojnicza ratuje go od śmierci, a on sam opuszcza Görbersdorf, przyjmując tożsamość nieżyjącej Klary Opitz. W jego osobie przecinają się więc dychotomiczne właściwości: kobiecość splata się z męskością, mistyczność z racjonalnością, czy to, co żywe z martwym. Tym samym początkowy obraz górskiego sanatorium jako przestrzeni opierającej się wyłącznie na męskiej hegemonii ulega rozpadowi.

Uwagi końcowe

Odczytując powieść Tokarczuk z perspektywy zwrotu ku rzeczom, można dostrzec, że spożywany przez kuracjuszy trunek ma dość szeroki zakres oddziaływania. Warto jednak zaznaczyć, że przypisana mu sprawczość (*agency*) mimo wszystko pozostaje **niewspółmierna** wobec ludzkich możliwości działania. Istotny jest fakt, że Schwärmerei nie poddano zabiegowi personifikacji, dzięki czemu nie wytwarza iluzji bycia-podmiotem w znaczeniu istoty obdarzonej samoświadomością czy intencjonalnością, a więc też w pewnym sensie kwestionuje antropocentryczną wizję świata. Zresztą zgodnie z przywoływaną teorią aktora-sieci, należałoby mówić raczej o **ludzkich i pozaludzkich czynnikach** niż o aktorach, ponieważ to pozwoliłoby na porzucenie „mocnych ontologicznych rozróżnień (np. osoba – rzecz)”³⁹. Choć Latour zwraca uwagę na różnice w sposobie oddziaływania, to najpełniej tę myśl wyraża Harman w ramach nurtu ontologii zwróconej ku przedmiotom, odrzucając podmiot jako taki. Rezygnacja z binarnych opozycji jako jeden z głównych postulatów nie tyle autora *Życia laboratoryjnego*, co posthumanistycznego paradygmatu znajduje odzwierciedlenie właśnie w *Empuźjonie*, który można porównać do latourowskiej sieci, gdzie czytelnik ma możliwość

³⁹ Zob. B. Latour, dz. cyt., s. XXX, 104. W swoich pracach Latour posługuje się terminami: „humans” i „nonhumans”, które sprawiają trudność w przekładzie. Zwracają na to uwagę Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski, dostrzegając, że pojęcie „pozaludzkiego aktora” zawiera w sobie pewien naddatek znaczeniowy.

prześledzenia powiązań między postaciami a ich umiejscowieniem w temporalno-przestrzennym wymiarze utworu.

Dzięki magicznemu działaniu nalewki wynikającym z psychoaktywnych właściwości piołunu oraz grzybów umysły bohaterów otwierają się na rzeczywistość bardziej złożoną i niejednoznaczną niż jest ona postrzegana przez pryzmat racjonalistycznego światopoglądu. Zwrócenie się ku sferze niematerialnej, transcendentnej to z jednej strony próba innego rozłożenia akcentów: dowartościowania wątków i motywów niewpisujących się w czysto realistyczny paradygmat powieściowy, a z drugiej – polemika z systemem patriarchalnym, który tak zdominował nasze widzenie świata, że przestaliśmy dopuszczać możliwość istnienia innych jego ujęć. Stąd też za sprawą Schwärmerei pojawiają się odniesienia do pierwotnych, matriarchalnych wierzeń czy podań o procesach czarownic.

Warto zaznaczyć, że istotne znaczenie ma również silne umocowanie wspomnianego trunku w naturze, w której upatruje się zarówno leczniczych właściwości, jak i mocy zdolnych pozbawić kogoś życia. Nie bez przyczyny Thilo ostrzega, że „pejzaż jest w stanie zabić człowieka” (s. 239). Ten zwodniczy, podstępny charakter przyrody nie dotyczy jednak Wojnicza, ponieważ w jego przypadku nalewka przede wszystkim umożliwia mu skonfrontowanie się z własną tożsamością płciową wymykającą się prostemu podziałowi na kobiecość i męskość. Co ciekawe, Harman w *Traktacie o przedmiotach* zauważa, że ze względu na niejednoznaczność wpisaną w przedmioty, w zasięgu naszej uwagi znajduje się jedynie część ich własności⁴⁰. A to oznacza, że jeszcze jedną cechą Schwärmerei jest niemożność jej przyporządkowania do żadnych stałych znaczeń. Choć wydaje się, że dzięki niej Opitz ma możliwość kontrolowania kuracjuszy, to ostatecznie on sam pada ofiarą śmiertelnych sił. Innymi słowy, halucynogenne działanie nalewki nie podlega ogólnie ustalonym regułom ani pełnej kontroli. Zupełnie tak, jakby żyła własnym życiem.

BIBLIOGRAFIA

- Abriszewski K., *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2008.
- Abriszewski K., *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 113–126.
- Adams J., *Hideous Absinthe. A History of the Devil Bottle*, London 2004.
- Barański J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007.

⁴⁰ G. Harman, *Traktat...*, s. 54.

- Brach-Czaina J., *Bogini. Neolityczne zabytki Malty i Gozo*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997, s. 15–45.
- Bryant L.R., *The Democracy of Objects*, Ann Arbor 2011.
- Domańska E., *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)*, „Roczniki Dziejów Gospodarczych i Społecznych” 2005, t. LXV, s. 7–23.
- Domańska E., *The Return to Things*, „Archeologia Polona” 2006, vol. 44, s. 171–185.
- Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994.
- Felski R., *Latour i literaturoznawstwo*, przeł. T.S. Markiewka, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 204–213.
- Harman G., *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, przeł. G. Czemieli, M. Rychter, Warszawa 2016.
- Harman G., *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013.
- Kijowski A.T., *A kiedy strzelba wypali... (Poetyka rekwiizytu)*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 1 (31), s. 68–88.
- Knappett C., *Thinking Through Material Culture. An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia 2005.
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 249–274.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Abriszewski, A. Derra, Kraków 2005.
- Lubecki M., *Grahama Harmana ontologia przedmiotu poczwórnego*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 2 (29), s. 221–230.
- Ludzie w świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi. Antropologia wobec rzeczy*, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016.
- Majbroda K., *Zredefiniować rzecz. Antropologia kulturowa wobec zwrotu ku materialności*, „Tematy z Szewskiej” 2016, nr 1 (17), s. 7–14.
- Malinowski B., *Mit, magia, religia*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. VII, przeł. B. Leś, D. Praszałowicz, Warszawa 1990.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008.
- Sartre J.-P., *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, P. Mróz, R. Abramciów i in., Kraków 2007.
- Tokarczuk O., *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy*, Kraków 2022.
- Waligóra K., *Rzeczy i aktorzy*, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 72–78.
- Wróbel Sz., *Otchłań przedmiotu. O filozofii, która nie jest już strażniczką bytu*, [w:] G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, Warszawa 2013, s. XI–LV.

Maria Zielniewicz – mgr, Uniwersytet Warszawski, doktorantka w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku UW, absolwentka Gender Studies IBL PAN. Zajmuje się najnowszą literaturą polską, teoriami feministycznymi oraz związkami literatury z filozofią. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Humanistycznym”, „Pracach Filologicznych. Literaturoznawstwie” czy w „Wielogłosie. Piśmie Wydziału Polonistyki UJ”. ORCID: 0000-0002-6993-7331. E-mail: <m.zielniewicz@uw.edu.pl>.

Maria Zielniewicz – MA, University of Warsaw, PhD candidate in the Department of 20th- and 21st-Century Literature at the University of Warsaw, graduate of Gender Studies from the Institute of Literary Research at the Polish Academy of Sciences. She focuses on contemporary Polish literature, feminist theories, and the connections between literature and philosophy. She has published, among others, in “Humanities Review”, “Philological Studies. Literary Research”, and “Wielogłos. Journal of the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University”. ORCID: 0000-0002-6993-7331. E-mail: <m.zielniewicz@uw.edu.pl>.

Wehikuł czasu jako rekwizyt – maszyna ucieczki poza świat człowieka

ABSTRACT. Krzysztof Czyżak, *Wehikuł czasu jako rekwizyt – maszyna ucieczki poza świat człowieka* [Time Machine as a Prop – Device of an Escape From the Human World]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 207–216. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.12>.

The article draws attention to the significant influence of the time machine, as a prop, on plot structure and narration, as well as its specific ontological status. The examples used are H.G. Wells's novel *The Time Machine* (1895), and the British tv series *Doctor Who* (1963–1989; 2005–). The article outlines the liminal character of the vehicle as a prop. It also proposes the interpretation of this prop in the spirit of Object-Oriented Ontology, which, according to the author, reveals the potential of the time machine in transcending the anthropocentric perspective.

KEYWORDS: time machine, time travel stories, Herbert George Wells, Doctor Who, object-oriented ontology

Wehikuł czasu, pojazd pozwalający na wyjście poza linearny bieg dziejów¹, charakterystyczny dla utworów o temponautach (czyli opowieści o podróżnikach w czasie²), zdążył się pojawić już w tak wielu formach, że nie sposób wymienić ich w jednym tekście. Bywa fikcyjnym urządzeniem nieprzypominającym jednoznacznie konwencjonalnego środka transportu (np. konstrukcją w *Wehikule czasu* Herberta George’a Wellsa), bywa też pojazdem „tradycyjnym” z funkcją podróży w czasie (np. statkiem kosmicznym w serialu *Star Trek* albo samochodem marki Delorean w trylogii filmowej *Powrót do przyszłości* Roberta Zemeckisa). To, jaki jest wehikuł czasu w opo-

¹ Wehikuł czasu rozumiem tutaj jako „fantastyczny środek transportu, pozwalający na poruszanie się w czasie”, *Wehikuł czasu*, [w:] *Encyklopedia filmu science fiction*, red. K. Łoska, Kraków 2004, s. 7. Można od razu zwrócić uwagę na fakt, że ta definicja nie obejmuje wszystkich rekwizytów pozwalających na podróżowanie w czasie – m.in. ignoruje ona statyczne portale albo kompaktowe małe przedmioty – oba rekwizyty występują np. w popularnym niemieckim serialu *Dark* (2017–2020, Netflix). Warto też wspomnieć o tym, że w przeciwieństwie do portali – drzwi do innych światów – wehikuł oferuje aktywne uczestnictwo.

² By uniknąć powtórzeń, w tekście będę zamiennie używał sformułowań „opowieści o podróżach w czasie” i „utwory o temponautach”. Korzystam tu z synonimu „podróżnika w czasie”, używanym przez Philipa K. Dicka. Zob. P.K. Dick, *A Little Something for Us Tempnauts*, [w:] *Final Stage. The Ultimate Science Fiction Anthology*, red. E.L. Ferman, B.N. Malzberg, New York 1975, s. 259–284.

wieści, wiąże się ze sposobem prowadzenia narracji³, z gatunkiem, a także ze znaczeniem samej podróży w czasie w obrębie danej fabuły. W przypadku utworów z charakterystycznym wehikulem autorzy zapewne częściej będą go eksponować i przykładać do niego większą wagę – przykładem może tu być wspomniany już Delorean, fetyszyzowany w kolejnych wariacjach filmowych i growych⁴. Wreszcie doczekaliśmy się też wielu parodii rekwizytu, które samą swoją formą wywoływać mają efekt komiczny (toi toi z gry komputerowej *Day of the Tentacle*, albo jacuzzi z filmu *Jutro będzie jutro* – umieszczone zresztą w angielskim tytule filmu: *Hot Tub Time Machine*⁵).

Za prototyp tego literackiego konceptu uznaje się rzecz jasna pojazd z powieści *Wehikuł czasu* (1895) Herberta George’a Wellsa. Brytyjski autor nie wymyślił maszyny umożliwiającej podróżowanie w czasie jako pierwszy (należy tu wspomnieć przede wszystkim o Enrique Gasparze, który zaofiarował tego typu rekwizyt w swojej powieści *El Anacronópete*⁶), a przy tym sam *Wehikuł czasu* nie jest pierwotną wersją jego opowieści o temponaucie

³ Najlepiej widać to w grach cyfrowych o podróżach w czasie, w których rodzaj zaprojektowanego wehikulu modeluje sposób rozgrywki. Latający pojazd Epoch z *Chrono Trigger* (1995, Square) umożliwia nam nie tylko swobodne przemieszczanie się między oferowanymi w ramach gry epokami, ale daje także swobodę poruszania się w przestrzeni. Z kolei w grze *No Time* (gra jest obecnie dostępna w ramach tzw. wczesnego dostępu) mamy do dyspozycji samochód inspirowany słynnym Deloreanem z trylogii *Powrót do przyszłości* i w tym przypadku musimy pamiętać o konkretnym rodzaju paliwa, a co więcej – by podróżować w czasie, musimy rozpędzić się do odpowiedniej prędkości.

⁴ W grze *Back to The Future: The Video Game* z 2010 roku, która rozgrywa się po wydarzeniach z trylogii Zemeckisa (czyli m.in. po zniszczeniu oryginalnego wehikulu czasu), protagonista otrzymuje dostęp do kopii Deloreana (jak gdyby nie mogło być kontynuacji *Powrotu do przyszłości* bez tego pojazdu). Z kolei gra cyfrowa *No Time*, symulator podróży w czasie, odwołuje się do *Powrotu do przyszłości* na wiele różnych sposobów, ale to możliwość siedzenia za kierownicą słynnego samochodu stanowi główną atrakcję, którą deweloperzy próbują skusić graczy.

⁵ Warto zwrócić przy okazji uwagę na to, że istnieje różnica między anglosaskim wyrazem „machine” a polskim słowem „wehikuł”. Anglosaska wariacja oferuje większe pole znaczeniowe, natomiast polska od razu sugeruje, że mamy do czynienia z pojazdem.

⁶ Jak pisze Mariusz M. Leś: „Jako pierwszy maszynę tego typu wprowadził do literatury hiszpański dyplomata i pisarz – Enrique Lucio Eugenio Gaspar y Rimbau, notowany w historii literatury najczęściej po prostu jako Enrique Gaspar. Jego powieść *El Anacronópete* (1887) okazuje się lekturą rewelacyjną, gdy wziąć pod uwagę absolutną dominację Wellsa w zbiorowej świadomości. Wprawdzie chronologicznie przewaga nie jest znacząca (*The Chronio Argonauts* Wellsa opublikowano w 1888 roku), ale utwór wart jest uwagi. Z pewnością rozmach wizji może konkurować z przedsięwzięciem Wellsa. Maszyna Gaspara jest bardziej pojemna, wydaje się też bardziej „zwrotna”, ponieważ od razu umożliwia podróż w przeszłość”. M.M. Leś, *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok 2018, s. 82–83. Możemy jednak uznać, że *El Anacronópete* nie jest tak przełomowym utworem jak *Wehikuł czasu*, jeśli weźmiemy pod uwagę to, że podróż w czasie w utworze hiszpańskiego pisarza odbywa się we śnie protagonisty.

(napisał wcześniej opowiadanie *The Chronic Argonauts*⁷). Mimo to powieść z 1895 roku zapisała się w historii literatury jako symboliczny debiut omawianego tu rekwizytu – a więc jako symboliczny początek rozwoju motywu podróży w czasie we współczesnym jego rozumieniu (w ramach prozy fantastycznonaukowej⁸).

W swoim artykule zwrócę uwagę na istotny wpływ tego rekwizytu na konstrukcję fabularną i narrację⁹, a także na jego specyficzny status ontologiczny. Jako przykład wykorzystam koncept Wellsa oraz jeden z jego najpopularniejszych, postmodernistycznych przetworzeń – TARDIS z brytyjskiego serialu *Doctor Who* (1963–1989; 2005–). Chciałbym przy tym zwrócić uwagę na liminalny charakter wehikułu, a także jego potencjał w przekraczaniu antropocentrycznej perspektywy.

Wehikuł Wellsa i wyjście poza ludzką percepcję

Powieść H.G. Wellsa przedstawia specyficzny pojazd – jednoosobową konstrukcję z fotelem dla użytkownika. Istotną innowacją dla fantastyki zaproponowaną przez brytyjskiego autora jest to, że jego wehikuł stanowi wynalazek, cud techniki, pozwalający okiełznać sferę niedostępną człowiekowi, a co więcej, umożliwia ruch wahadłowy: podróż w przyszłość i z powrotem (Wells pod tym względem wyprzedził też przywoływanego wcześniej Gaspara – jego maszyna nie jest częścią snu, tylko elementem świata przedstawionego). Koncept Wellsa jest nowatorski w stosunku do magicznych/mitycznych sposobów pokonywania bariery czasu, obecnych we wcześniejszych utworach literackich¹⁰), a także stanowi krok naprzód względem bardziej topornych form fantastycznonaukowych, takich jak hibernacja (która oferuje „podróż” tylko w przyszłość i nie umożliwia powrotu).

⁷ Autor opublikował wcześniej – w 1888 roku – opowiadanie *The Chronic Argonauts*, które również podejmuje temat podróży w czasie i oferuje rekwizyt w postaci wehikułu. Zob. J. Pisowiczowa, *Przedmowa*, [w:] H.G. Wells, *Wehikuł czasu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985, s. XXIV–XXV.

⁸ Zob. D. Wittenberg, *Time Travel. A Popular Philosophy of a Narrative*, New York 2012.

⁹ Warto w tym przypadku wspomnieć o klasyfikacji rekwizytów w fantastyce naukowej według Antoniego Smuszkiewicza. Dzieli on te przedmioty na samodzielne i na niesamodzielne. W przeciwieństwie do rekwizytów niesamodzielnych (które stanowią tło opowieści i wyznacznik „fantastyczności”), rekwizyty samodzielne – takie jak wehikuł – pełnią istotną rolę w fabule. A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 141–142.

¹⁰ Warto przywołać tutaj jeden z przykładów za Mariuszem M. Lesiem: „Paul Alkon za pierwszego w angielskiej literaturze podróżnika w czasie uznaje anioła stróża, który w epistolarnej powieści *Memoirs of the Twentieth Century* (1733) Samuela Maddena udaje się w podróż z roku 1998 do 1728”, M.M. Leś, dz. cyt., s. 186.

Opis urządzenia jest zarówno szczegółowy, jak i niejasny. „Jedne części wykonane zostały z niklu, inne z kości słoniowej, inne znowu niezawodnie wyciosane z górskiego kryształu”¹¹. Wiemy, że konstrukcja ma dwie dzwignie (jedną służącą do podróży maszyny w przyszłość, druga w odwrotną stronę), a także siodełko¹². Nie ma natomiast elementów pozwalających na podróż w przestrzeni – nie przypomina więc konwencjonalnego pojazdu. Trudno jednocześnie opisać jego kształt. Jadwiga Pisowiczowa, autorka przedmowy do jednego z polskich wydań powieści, podaje za Bernardem Bergonzim celną uwagę z epoki: tekst Wellsa charakteryzuje się „precyzyjnością w kwestiach drugorzędnych, a mglistością i nieokreślonością spraw zasadniczych”¹³ – i tym sposobem mamy Wehikuł, co do którego wiemy, z jakich materiałów się składa, ale nie znamy jego kształtu. Możemy natomiast powiedzieć, że skoro ma miejsce dla obsługującego go Podróżnika, to jest związany z człowiekiem i jego potrzebami – został przeznaczony do celów użytkowych.

Specyficzny status wehikułu czasu potwierdza scena na początku powieści, w ramach której Podróżnik przeprowadza demonstrację swojego wynalazku przyjaciółom. Ukazuje im maleńki przedmiot wielkości zegarka, będący miniaturową, funkcjonalną wersją całego wehikułu¹⁴. Rekwizyt zostaje wprawiony w ruch i znika, bez końca kierując się w stronę coraz to bardziej odległej przyszłości. Od tego momentu zaczyna żyć własnym życiem – poza percepcją i zrozumieniem człowieka. Mknie poprzez kolejne jednostki czasu tak szybko, że nie może zostać dostrzeżony przez żywe istoty. Wehikuł trafia bowiem do sfery tzw. czwartego wymiaru, w której staje się nienamacalny. Tę przestrzeń, w ramach której odbywa się podróż w czasie, David Wittenberg, badacz fikcji o temponautach, określa mianem *superspace*¹⁵. Jest to rzeczywistość znajdująca się niejako ponad narracją (poza wydarzeniami poszczególnych epok). Tym samym perspektywa Podróżnika, zdaniem amerykańskiego narratologa, zbliża się do perspektywy czytelnika, ponieważ jest on w stanie widzieć „z zewnątrz” poszczególne segmenty opowieści.

Choć struktura utworu Wellsa nie jest skomplikowana i nie tematyzuje on paradoksów czasowych (tego typu opowieści zawdzięczamy dopiero prze-

¹¹ H.G. Wells, *Wehikuł czasu*, przeł. F. Wermiński, J.K. Palczewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985, s. 9–15.

¹² Tamże, s. 11.

¹³ J. Pisowiczowa, dz. cyt., s. XXXVI.

¹⁴ Warto zwrócić uwagę, że Emmet Brown, inny słynny wynalazca wehikułu czasu – również wykorzystuje miniaturę do zademonstrowania swojego planu. Jego demonstracja budzi jednakże efekt komiczny.

¹⁵ D. Wittenberg, *Superspace*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 108–111.

wrotowi einsteinowskiemu w fizyce¹⁶), już tutaj można dostrzec potencjał wehikułu w rozbijaniu linearnej, ludzkiej perspektywy. Po demonstracji swojego wynalazku protagonista rusza w stronę roku 802 701 n.e., gdzie obserwuje rozkład społeczeństwa przyszłości, podzielonego na łagodnych, wątpliwych Ełojów (spadkobierców klasy wyższej), a także zdziczałych, czających się pod ziemią Morłoków (spadkobierców klasy robotniczej). Po perypetiach rozgrywających się w dystopii bohater rusza jeszcze dalej, o 30 milionów lat – do świata bez cywilizacji, w którym jedynymi żyjącymi stworzeniami są istoty podobne do krabów i olbrzymie motyle. Następnie protagonista odbywa kolejne skoki w przyszłość, obserwując zwiększające się czerwone słońce i powolną śmierć Ziemi.

W pewnym sensie już rekwizyt Wellsa daje możliwość wyrzżenia „poza” – poza linearne, bierne odczuwanie czasu; poza historię; poza punkt widzenia człowieka. Rzecz jasna nie pozwala on na kompletne porzucenie antropocentrycznej perspektywy, ponieważ nadal opis sporządzany jest z perspektywy Podróżnika. Jednakże wehikuł daje szansę ujrzenia świata niedostępnego człowiekowi (wspomniany już „czwarty wymiar”), a także świata po człowieku. Można uznać, że w historii zapisała się przede wszystkim polityczno-społeczna metafora związana z konfliktem Ełojów i Morłoków, natomiast końcowy segment opowieści obdarzony został mniejszym zainteresowaniem ze strony czytelników. Obrazu końca Ziemi nie zrealizowano choćby w ramach adaptacji filmowych¹⁷. Stanowi on jednak niezwykle istotny element całości i pokazuje prawdziwą moc wehikułu czasu – umożliwia wyjście nie tylko poza własny punkt widzenia (własny punkt na linii czasu), ale także poza świat człowieka – w rzeczywistość najbardziej mu niedostępną. Tak jak mamy wgląd w przeszłość poprzez wykopaliska archeologiczne i inne typy badań, tak odległa przyszłość stanowi zagadkę i przestrzeń, której nigdy nie odwiedzimy¹⁸.

Wehikuł czasu jako przedmiot nie cechuje się też łatwo uchwytłą historią – ma własny początek, ale wraz z pierwszą podróżą zaczyna przemieszczać się po linii czasu w achronologiczny sposób. Choć ma własny początek i koniec, jego losy nie zgrywają się z linearnym postrzeganiem czasu (rozmiągają się z historią linearnie żyjących ludzi). Na końcu *Wehikułu czasu*

¹⁶ Na ewolucję tematu podróży w czasie po przewrocie einsteinowskim zwraca uwagę David Wittenberg w swojej monografii. Tamże, s. 52–56.

¹⁷ Zob. *Wehikuł czasu* (1960, reż. George Pál), *Wehikuł czasu* (2002, reż. Simon Wells).

¹⁸ Na wagę tej sceny zwraca uwagę Norman Nicholson, który sugeruje, że „obraz umierającego w letargu świata jest jednym z najważniejszych fragmentów popularnej literatury ostatnich 60 lat” (ang. „the picture of this lethargic dying world is among the most significant passages in the popular literature of the last sixty years”). Autor formułował ten pogląd z perspektywy lat pięćdziesiątych. N. Nicholson, *H.G. Wells*, London 1957, s. 32.

Podróżnik znika wraz z wehikulem – zostaje w pewnym sensie pochłonięty przez przedmiot, wciągnięty w jego świat – a tym samym cudowny wynalazek, temat utworu, znika z narracji (i świata przedstawionego) w sobie tylko znaną przestrzeń¹⁹.

Słowo TARDIS znaczy świat

Jednym z bogatszych, współczesnych przykładów rozwinięcia konceptu wehikułu czasu jest pojazd z serialu *Doktor Who*²⁰, który stanowi postmodernistyczne ujęcie przygód podróżników w czasie²¹. Serial ten zyskuje kolejne sezony od 60 lat i oferuje z każdą historią (jedno- lub wieloodcinkową²²) perypetie rozgrywające się w innym punkcie w czasie i przestrzeni. Tytułowy Doktor, kosmita z Gallifrey, wraz ze swoimi ludzkimi towarzyszami obserwuje zarówno kluczowe punkty ziemskiej historii, jak i proponuje im spojrzenie na momenty historii Wszechświata niezwiązane z cywilizacją ziemską (obserwujemy zarówno Wielki Wybuch, jak i koniec Wszechświata – który pojawia się w serialu przynajmniej trzy razy – a także odwiedzamy obce światy zamieszkane przez nie-ludzkie istoty).

Wehikuł czasu w serialu *Doktor Who* jest, jak mówią same postacie, „większy w środku” – z zewnątrz wygląda jak policyjna budka z XX wieku, natomiast wewnątrz mieści pokój z konsolą sterującą i setki innych pomieszczeń czy korytarzy (w tym baseny oraz biblioteki)²³. TARDIS to „rekwizyt-

¹⁹ O wyjściu Podróżnika poza świat człowieka pisze Veronica Hollinger w swoim artykule na temat powieści Wellsa: „Odrzucenie przez Wellsa »błędu antropocentrycznego« [...] zostaje zademonstrowane zarówno przez zniknięcie ludzkości z uniwersum odległej przyszłości, jak i przez zniknięcie samego Podróżnika w czasie z uniwersum opowieści” (ang. „Wells’s repudiation of »the anthropocentric fallacy« [...] is demonstrated both in the disappearance of the human race from the universe of the far future and in the disappearance of the Time Traveller himself from the universe of the story”). V. Hollinger, *Deconstructing the Time Machine*, „Science Fiction Studies” 1987, t. 14, nr 2, s. 212.

²⁰ Pierwsza odsłona serialu nadawana była od 1963 roku do 1989 roku. Druga natomiast zadebiutowała w 2005 roku i jest rozwijana do dziś. Dla uproszczenia wywodu będę traktować te dwie produkcje jako całość z racji tego, że nowsza stanowi kontynuację starszej.

²¹ Kim Newman, autor monografii poświęconej klasycznej odsłonie serialu, wysuwa przypuszczenie, że Doktor – przez swój anachronizm – w pierwszej inkarnacji (granej przez Williama Hartnella), przyjmującej pozę starszego naukowca, ubranego w strój edwardiański, być może miał przywoływać swoistą „steampunkową wrażliwość”, a tym samym budzić skojarzenia z wellсовskim Podróżnikiem w czasie. K. Newman, *Doctor Who*, London 2005, s. 16.

²² Biorąc pod uwagę to, że wiele fabuł w tym serialu – szczególnie w jego klasycznej odsłonie – rozpiętych jest na kilka odcinków, postanowiłem określać poszczególne zamknięte segmenty fabularne jako „historie”.

²³ Serial oczywiście udowadnia, że wehikuły czasu mogą być zależne od gatunku, nakładu środków i medium. TARDIS to rekwizyt, który łatwo wykorzystać w produkcji o niewyso-

-obietnica” – otwierający bohaterów na nowe epoki (mamy tu do czynienia dosłownie z drzwiami do innego świata). Jednocześnie wejście do budki to także portal do różnych wariacji TARDIS – która w środku również zmienia się w zależności od tego, jaka inkarnacja Doktora w danym momencie tam rezyduje (Doktor po swojej śmierci odradza się z nową twarzą i osobowością, a wraz z nim przemianie ulega wnętrze wehikułu – od strony produkcyjnej pozwala to na wymienienie osoby grającej główną rolę, gdy ta zdecyduje się odejść z serialu lub zostanie zwolniona).

Osobny, ważny temat tkwi również w fakcie, że TARDIS jest świadomą maszyną²⁴ – ślady tego wątku mamy już w trzeciej historii zatytułowanej *The Edge of Destruction* (1964), w której to wehikuł czasu wykrywa własną usterkę i próbuje przekazać tę informację pasażerom. Swoją kulminację motyw ten zyskuje zaś w odcinku *The Doctor's Wife* (2011), w którym dusza TARDIS zostaje umieszczona w kobiecie i po raz pierwszy wehikułowi dane jest porozmawiać z Doktorem twarzą w twarz. TARDIS to Inne – choć w niektórych historiach ulega animizacji czy antropomorfizacji, przez większość czasu kieruje się niezrozumiałymi dla nas i dla postaci komunikatami. Ma ona własne kaprysy, nie wspominając już o tym, że sam Doktor z reguły nie potrafi trafnie wyznaczyć celu podróży i to do niebieskiej budki ostatecznie należy decyzja, w stronę której epoki się uda. Można więc powiedzieć, że humory głównego rekwizytu odpowiadają za to, w jakiej przygodzie bierze udział Doktor – a zatem od wehikułu uzależniona jest także struktura poszczególnych serii²⁵. Jednocześnie TARDIS jest najbardziej „stałym” elementem serialu – aktorzy i lokacje nieustannie się zmieniają, ale niebieska budka – wehikuł umożliwiający udział we wszystkich przygodach – zostaje nienaruszona jako centrum wszechświata *Doktora Who*.

Spojrzenie na ten rekwizyt z perspektywy ontologii zwróconej ku przedmiotom (Object Oriented Ontology)²⁶, czyli ontologii wyrównującej relacje

kim budzecie – np. wejście bohaterów do innego świata (a tym samym – przejście aktorów z planu na plan) zostaje ukazane za pomocą cięć montażowych. Jako że wehikuł jest większy w środku, można łatwo przenieść makietę budki na kolejne plany zdjęciowe, by tym sposobem ułatwić logistykę produkcji.

²⁴ Podobnie funkcjonuje np. Gideon, statek z serialu *The Legends of Tomorrow* (2016–2022).

²⁵ Przykładowo, przez cały sezon 19 Doktor próbuje odprowadzić Tegan, australijską stewardesę, która przypadkiem znalazła się w ekipie podróżników, do odpowiedniego punktu w czasie i przestrzeni. TARDIS jednak prowadzi Doktora w inne miejsca i epoki, umożliwiając mu udział w kolejnych wydarzeniach, a tym samym zmusza Tegan do integracji z resztą drużyny. W pewnym sensie to niebieska budka odpowiada za fakt, że Doktorowi udaje się uratować tyle istnień, a także wpływa na relacje wewnątrz grupy pasażerów.

²⁶ Zob. A. Marzec, *Wszyscy jesteśmy przedmiotami*, [w:] tegoż, *Antropocien. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021, s. 145–178.

między poszczególnymi zjawiskami, istotami i rzeczami, daje nam możliwość interpretacji całego serialu z perspektywy samego przedmiotu – przywoływanej zresztą niekiedy w ramach narracji. To TARDIS – wehikuł czasu – potrafi podróżować w czasie i przestrzeni, bez niej wszystkie perypetie byłyby niemożliwe. Choć jest to statek mający służyć Doktorowi, to on w ostateczności jest nośnikiem przygody, domem dla bohaterów, schronieniem, utopią, drzwiami do innych światów. Ontologia zwrócona ku przedmiotom – przy wykorzystaniu rekwizytu wehikułu czasu – pozwala także przyjąć inną perspektywę na strukturę opowieści i samej rzeczywistości przedstawionej. Jeśli spróbujemy spojrzeć poza konstrukcję serialowych sezonów i oferowaną przez twórców dramaturgię, okaże się, że odwiedzane przez bohaterów czasy i miejsca zostają obdarzone podobną dozą zainteresowania ze strony głównego rekwizytu.

Jednym z symptomatycznych przykładów tej filozofii *Doktora Who* – traktującej poszczególne epoki jednakowo – jest sam pierwszy sezon. W historii *An Unearthly Child* (1963) bohaterowie przenoszą się z dwudziestowiecznego Londynu do czasów prehistorycznych. W kolejnej opowieści trafiają na odległą planetę w dalekiej przyszłości – planetę niezwiązaną z cywilizacją ludzką (spotkają tam też pierwszą obcą rasę – Daleków), natomiast w trzeciej fabule podróżnicy cofają się w czasie w pobliże Wielkiego Wybuchu. Symptomatycznym odcinkiem może być tutaj także *Hide* (2013), w ramach którego Doktor (w obrębie jednej sekwencji montażowej) podróżuje od początku rozwoju Ziemi do końca jej życia – i robi zdjęcia, przeskakując w czasie z niezwykle nonszalancją. Serial, za pośrednictwem wehikułu czasu i swojej struktury, oferuje równościowe spojrzenie na relację między przedmiotami skrajnie odmiennymi – Wielkim Wybuchem, prehistoryczną jaskinią, Londynem z 1963 roku.

Oczywiście utwór ten faworyzuje współczesność i Ziemię (jako ulubioną planetę Doktora), ale sądzę, że jego długie bytowanie na antenie sprawia, że ta dominacja antropocentrycznej, współczesnej perspektywy nie jest tak znacząca. Utwór ten trudno przyporządkować bowiem do jednej epoki w rozwoju telewizji/kultury/historii – oferuje różnorodne estetyki i punkty odniesienia. Doktor jest zarówno wellsowskim starcem z lat sześćdziesiątych, quasi-bondowskim bohaterem lat siedemdziesiątych, a także grającym na gitarze nauczycielem akademickim z 2017 roku. TARDIS zaś zabiera go i jego towarzyszy (oraz widzów) zarówno do różnorodnych punktów w historii rozwoju cywilizacji, jak i poza nią.

TARDIS potwierdza tę samą właściwość, którą oferował pojazd zaproponowany przez Wellsa – nieprzystawalność wehikułu do ludzkiej rzeczywistości, anormalność, anachroniczność²⁷, zwodniczość i oferowany prze-

²⁷ Pojazd Podróżnika wywodzi się z XIX wieku, ale swoją konstrukcją nie przypomina wehikułu ze swojej epoki. TARDIS została stworzona w konkretnym miejscu i czasie na obcej planecie Gallifrey, ale przybrała wygląd budki pochodzącej z XX wieku. Warto też zwrócić

zeń dostęp do *superspace* (podróż TARDIS między epokami odbywa się najczęściej w wirze czasowym – przestrzeni niedostępnej dla człowieka – a jednocześnie przestrzeni metanarracyjnej, bo obecnej przede wszystkim w czołówce serialu²⁸ .

Zakończenie

Wehikuł czasu umożliwia wyjście poza linearny porządek rzeczy – nie należy więc do końca do „tego” świata i otwiera drzwi do rzeczywistości nam niedostępnej. Znajduje się niejako poza granicami naszego świata i nam również umożliwia wyjście poza tę sferę. Co najważniejsze, pozwala spojrzeć na przedmioty, ludzi, rzeczy zgodnie z duchem ontologii skierowanej ku przedmiotom – bo dla niego nie ma różnicy, w której przestrzeni się znajduje, nie ma wartościowania. Wyznacza ponadto własne rozumienie czasu i przestrzeni, własne rozumienie rzeczywistości, procesu i chronologii. Potwierdza on jednocześnie fakt, że człowiek tkwi w czasie – jest ograniczony przez jego upływ. Dlatego też wehikuł, niezależnie od swojego charakteru, daje możliwość wyjścia poza fundamentalne ludzkie doświadczenie i poza podstawowy dla człowieka stan uległości względem czasu.

Z reguły wehikuł czasu to także urządzenie kluczowe dla narracji, bez którego nie byłoby danej fikcji o temponautach – bo to on stanowi furtkę do dalszych przygód, a także to on decyduje o specyfice danej fabuły²⁹. Wiąże się z porządkowaniem drogi postaci, struktury opowieści, a także z jej tonem (humory TARDIS i jej brak porozumienia z Doktorem są podstawą komizmu sytuacyjnego). Jest to więc narzędzie związane nie tylko z samym gatunkiem, ale jest kluczowe dla tkanki utworu.

uwagę na *Powrót do przyszłości* i fakt, że pojazd Emmeta Browna powstał w latach osiemdziesiątych, ale szybko został usprawniony o możliwości technologii z 2015 roku, łącząc ze sobą elementy różnych epok. Podobnie jest z wehikułem-pociągiem z finału trylogii, stanowiącym mariaż inwencji Browna, konstrukcji z XIX wieku i usprawnień wieku XXI.

²⁸ Wir nie jest tak często pokazywany w samej fabule serialu – częściej widzimy go w czołówce, jak gdyby twórcy czynili z niej portal do innej rzeczywistości dla siedzących przed telewizorami widzów. Pojawia się on jednak czasem w odcinkach, takich jak np. *Utopia* (2007), *Hide* (2013), *Twice Upon a Time* (2018) czy *Arachnids in the UK* (2019).

²⁹ Można powiedzieć, że film *Powrót do przyszłości* dzieli się na trzy segmenty o innym ciężarze gatunkowym – wprawdzie mamy futurystyczną, przejaśkrawioną rzeczywistość 2015 roku, w następnej części przenosimy się do dystopii 1985 roku, by na koniec wrócić do 1955 roku i wydarzeń z pierwszego filmu (przez co ostatni segment to film przygodowy o bardzo autotematycznym charakterze). Segmenty te rozdzielone są przez podróż wehikułem czasu.

BIBLIOGRAFIA

- Clegg B., *Jak zbudować wehikuł czasu. Nauka a podróże w przeszłość i przyszłość*, przeł. S. Szymański, Warszawa 2014.
- Dick P.K., *A Little Something for Us Tempunauts*, [w:] *Final Stage. The Ultimate Science Fiction Anthology*, red. E.L. Ferman, B.N. Malzberg, New York 1975, s. 259–284.
- Hollinger V., *Deconstructing the Time Machine*, „Science Fiction Studies” 1987, t. 14, nr 2, s. 201–221.
- Leś M.M., *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok 2017.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Nahin P.J., *Time Machine Tales. The Science Fiction Adventures and Philosophical Puzzles of Time Travel*, Springer 2017.
- Newman K., *Doctor Who*, London 2005.
- Nicholson N., *H.G. Wells*, London 1957.
- Pisowiczowa J., *Przedmowa*, [w:] H.G. Wells, *Wehikuł czasu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985.
- Smuszkiewicz A., *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- Wehikuł czasu*, [w:] *Encyklopedia filmu science fiction*, red. K. Loska, Kraków 2004, s. 7.
- Wells H.G., *Wehikuł czasu*, przeł. F. Wermiński, J.K. Palczewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985.
- Wittenberg D., *Time Travel. A Popular Philosophy of a Narrative*, New York 2021.

Krzysztof Czyżak – doktorant w Szkole Nauk o Języku i Literaturze UAM, związany z Instytutem Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Zajmuje się fantastyką w literaturze, filmie i grach cyfrowych, serialem animowanym oraz polskim filmem SF. Jego praca doktorska skupia się na motywie podróży w czasie w literaturze, filmie i grach cyfrowych. Współredagował tom zbiorowy poświęcony kreskówkom (*Rzeczywistość zanimowana. Kreskówki w kulturze, nauce i społeczeństwie*). ORCID: 0000-0001-8803-2223. E-mail: <krzczy1@amu.edu.pl>.

Krzysztof Czyżak – Master in Film Studies, PhD student in Doctoral School of Languages and Literatures at the Adam Mickiewicz University. Affiliated with the Film Studies and Media Culture Institute at the Faculty of Polish and Classical Philology in AMU. The area of his interests covers science fiction and fantasy in literature, film and video games, animated cartoon and SF in Polish cinema. His PhD project is focused on time travel theme in literature, film and video games. He co-edited a collection of articles focused on animated series (*Rzeczywistość zanimowana. Kreskówki w kulturze, nauce i społeczeństwie*). ORCID: 0000-0001-8803-2223. E-mail: <krzczy1@amu.edu.pl>.

The Role of Objects and Artifacts in Crafting the On-Screen Images of Mythological Medusa

ABSTRACT. Patrycja Rojek, *The Role of Objects and Artifacts in Crafting the On-Screen Images of Mythological Medusa*. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 217–233. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.13>.

Medusa, the Gorgon known for her monstrous appearance and petrifying gaze, is one of the most iconic figures in Greco-Roman mythology. Unlike many other mythological characters, Medusa can be identified solely by her distinctive physiognomy, without the need for symbolic attributes, as is often the case with depictions of deities. However, in the myth of Perseus, where Medusa is the main antagonist, various props play a crucial role in defining her character. This article explores the role of three key categories of these objects—those used against Medusa, those created by her gaze, and those formed from her dead corpse—in shaping her image in film pop culture. Through an analysis of films such as *Clash of the Titans* (2010) and *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief* (2010), as well as their originals or remakes, the study demonstrates how these objects not only construct Medusa’s portrayal but also engage with themes of objectification and dehumanization.

KEYWORDS: Medusa, Perseus, myth in film, Hollywood cinema, *Clash of the Titans*, *Percy Jackson & the Olympians*

Medusa, a Gorgon much like her two sisters Stheno and Euryale, was the daughter of the sea gods Keto and Phorkys. As a monstrous figure with striking snake hair and a gaze that could turn any living being to stone, she is undeniably one of the most iconic characters in Greco-Roman mythology. Unlike many other mythological figures, Medusa is easily identifiable in both descriptions and artistic representations across the centuries by her distinctive physiognomy alone, without the need for characteristic objects or attributes often used to identify deities. However, in the myth of Perseus, where Medusa serves as the central antagonist, physical objects—or what we might call props—play a pivotal role. This importance is evident not only in ancient texts but also in earlier and later works, including the most recent adaptations, such as films, which will be the primary focus of this analysis. The main aim of my study is to explore how various types of objects contribute to the cinematic portrayal of Medusa, what meanings these items convey, and how they are anchored in ancient tradition.

This analysis is organized around three categories of items:

- I: those used against Medusa,
- II: those created by Medusa’s deadly gaze,
- III: those crafted from Medusa’s dead body.

The focus will be on recent films (from 2010 onward) where Greco-Roman mythology forms the primary and literal setting.¹ While it would be ideal to examine films in which Medusa is the main protagonist, such films do not exist—Medusa has consistently been a secondary and antagonized character, just as in the most popular versions of the myth. Given this limited representation,² it is essential to consider the most widely distributed films, which narrows the focus to two Hollywood productions: *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief* (2010), directed by Chris Columbus, and *Clash of the Titans* (2010), directed by Jonathan Liebesman. Other works that do not fully meet all the criteria will be discussed as contextual references to illustrate the evolving portrayal of this character on screen. Among these, the most significant are the iconic *Clash of the Titans* (1981), directed by Desmond Davis (which Liebesman’s film remakes), and Disney’s TV newest remake series *Percy Jackson and the Olympians* (2023). These works, particularly when compared to the earlier films, reveal the dynamics of Medusa’s evolving character. The *Percy Jackson* film and series, based on Rick Riordan’s 2005 novel,³ further demonstrate how Medusa’s story is adapted for younger audiences. In all four works, objects play a crucial role in conveying the narrative’s message.

*

The myth of Perseus has been explored by numerous ancient Greek and Roman authors, including Hesiod (8th century BCE) and Pherecydes (5th

¹ Consequently, certain intriguing films were excluded because they portray Medusa merely as a metaphor for other issues; examples are the Brazilian *Medusa* (2021, dir. Anita Rocha da Silveira) and the British *Medusa Deluxe* (2022, dir. Thomas Hardiman).

² In his 2000 book *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, Stephen R. Wilk highlights the limited number of films about Medusa by the late 1990s. He discusses five examples:

– *Porky’s Hero Agency* (1937) – a Warner Brothers cartoon directed by Bob Clampett and animated by Charles M. Jones,

– *Perseo Invincibile* (1963) – an Italian production later released in the United States as *Medusa Against the Son of Hercules*,

– *7 Faces of Dr. Lao* (1964) – a western directed by George Pal,

– *The Gorgon* (1964) – a Hammer Films production, with a screenplay by John Gilling based on a story by J. Llewellyn Devine, directed by Terence Fisher,

– *Clash of the Titans* (1981) – a Warner Bros production directed by Louis Leterrier.

– S.R. Wilk, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, New York 2000, pp. 202–217.

³ R. Riordan, *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*, New York 2005 (e-book).

century BCE), whose works were later incorporated by Apollodorus in the *Bibliotheca* (1st or 2nd century CE).⁴ However, the most influential version is that of the Roman poet Ovid, presented in his *Metamorphoses*, written in the 8th century CE. This version seems to have had the greatest impact on modern interpretations. Paul Murgatroyd, in *Mythical Monsters in Classical Literature*, describes Ovid's work as follows: "It has long occupied a central position in the Western literary tradition, and in it, Ovid, a highly accomplished storyteller, gave many myths and legends their most memorable and enduring form to date."⁵ Similarly, Stephen R. Wilk, in his book *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, highlights that Ovid made significant adaptations to earlier versions of the myth, both in content and in narrative style: "His telling of the myth of Perseus and Medusa is highly sophisticated. It is presented in a nonlinear fashion, and Ovid devotes much more time and space to the story of Perseus and Andromeda than other versions do. In addition, he either invents details or uses sources that differ from what we would call the «standard» version."⁶ The most significant change Ovid made, however, arises from the central theme of his epic poem: the concept of metamorphosis. Ovid emphasized the transformation Medusa underwent long before her encounter with Perseus. In Perseus' words, he describes the origin of her monstrous appearance as follows:

Her looks were famous once,
 When she was many suitors' jealous hope,
 And best of all her features was her hair –
 A man who said he'd seen it told me so.
 The sea lord raped her in Minerva's shrine,
 It's said, while Jove's pure daughter hid her face
 Behind her aegis. To punish the deed,
 She made foul serpents of the Gorgon's hair.
 And now, to strike her foes with fearsome dread,
 Upon her breast, she wears these self-made snakes.⁷

Reading this description in 2024 feels familiar, instantly bringing to mind the mythological Medusa. This is largely because modern art often

⁴ Fragments of ancient works about Medusa can be found in: *The Medusa Reader*, M. Garber, N.J. Vickers (eds.), New York–London 2003. Garber and Vickers note that "The Athenian scholar Apollodorus is now thought to have authored none of the works traditionally attributed to him, though for convenience his name is still used" (Ibidem, p. 23). For consistency, I will refer to this author by that name in this text.

⁵ P. Murgatroyd, *Mythical Monsters in Classical Literature*, London 2007, p. 102.

⁶ S.R. Wilk, *Medusa....*, p. 18.

⁷ Ovid, *Metamorphoses*, 4.794-803. Here and further translated by C.L. Soucy. C.L. Soucy, *Ovid's Metamorphoses: A New Translation*, Oakland 2023.

portrays Medusa as a victim—a woman raped by the “sea lord”, Neptune-Poseidon, and unjustly punished by Minerva-Athena, in whose temple this crime occurred. However, the earliest depictions of the Gorgon Medusa in Archaic Greek art primarily portray her as a monster rather than a human. Whether shown as a full female figure or just a head (known as the Gorgoneion), Medusa is depicted with a round, unpleasant face, large eyes, a broad nose, a grotesque grin with a protruding tongue, and sometimes even tusks and facial hair, such as a beard and moustache. In these early representations, Medusa symbolized pure horror, meant to evoke fear.

It was only during the Classical Greek period, an era marked by a shift toward humanism beginning around the 5th century BCE, that Medusa was progressively reimagined as a young woman. Pindar, in his *Pythian* ode, referred to the Gorgon’s lips as those of a “dread maiden”, yet also described Medusa as “fair-cheeked.”⁸ Kiki Karoglou, curator of the 2018 exhibition *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art* at The Metropolitan Museum of Art in New York, contrasts this with a vase from the same period: “A red-figure pelike attributed to the painter Polygnotos preserves one of the earliest depictions of a beautiful Medusa. The Gorgon sleeps peacefully on a hillside as Perseus approaches, sickle in hand, and grabs her by the hair. He looks away to avoid her deadly gaze, though it is disarmed by sleep.”⁹ From this point onward, Medusa was increasingly depicted as a tragic figure—a portrayal that Ovid’s *Metamorphoses* would later crystallize, establishing a tradition that would endure through the centuries.

Today, Medusa stands as an icon of feminist movements, symbolizing “a sign of powerful womanhood”, as described by Marjorie Garber and Nancy J. Vickers in the introduction to their anthology on Medusa.¹⁰ In 1975, Hélène Cixous, in her essay *The Laugh of the Medusa*, used Medusa as a metaphor for the liberation of the female voice and women’s writing. Over the years, other authors have continued to invoke her as a symbol to highlight the struggles of successive generations of women.¹¹ Medusa has become a fixture in feminist studies and has also entered broader public discourse. In recent years, the installation of a bronze replica of Argentinian-Italian sculptor Luciano Garbati’s *Medusa with the Head of Perseus* in

⁸ Pindar, *Pythian 12*, translated by G.S. Conway, [in:] *The Medusa Reader*, p. 15.

⁹ K. Karoglou, *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin» 2018, no. 3, vol. 75, p. 9.

¹⁰ M. Garber, N.J. Vickers (eds.), *The Medusa Reader*, New York–London 2003, p. 1.

¹¹ M. Garber and N.J. Vickers, cited above, present the most significant of these texts in their anthology, covering works up to the 1990s. In the following decades, this discourse expanded into journalistic and online spaces. One of the most recent and notable feminist publications that discusses Medusa, among other topics, is J. Zimmerman’s *Women and Other Monsters: Building a New Mythology*, Boston 2021.

Collect Pond Park, New York, in 2020, drew significant media attention. The sculpture faces the New York County Criminal Court building. Garbati's piece is a direct inversion of Benvenuto Cellini's bronze *Perseus with the Head of Medusa* (Pic. 1), a renowned Renaissance work depicting a naked, triumphant Perseus, adorned with winged sandals and a helmet, standing victoriously over Medusa's lifeless body, with her severed head in one hand and a sword in the other. Garbati completely reverses this narrative, presenting a calm, composed Medusa holding the severed head of Perseus with a sense of ease.



Picture 1. *Perseus with Medusa's head* (1554) by Benvenuto Cellini, Florence – Loggia della Signoria in Florence by Carlo Raso is marked with Public Domain Mark 1.0.

While the sculpture received praise, it also sparked controversy. Karen Attiah expressed her criticism in *The Washington Post*:

Garbati's Medusa was placed outside the Manhattan courthouse where serial sex offender Harvey Weinstein was convicted. But the statue's new status as a symbol for #MeToo and female power has met with controversy. While plenty of women have responded positively, several lines of criticism have emerged: Should a pretty, naked woman killing a man really serve as a symbol for women who have survived male abuse?¹²

Regardless of how one might answer this question, it is clear that Medusa's redemption is a recurring theme in contemporary art. The question then arises: Does this trend also appear in contemporary pop culture films? The works selected for analysis capture the spirit of the mainstream across different time periods and accurately reflect the extent to which feminist themes have permeated popular culture. This is directly evident in the portrayal of Medusa and the telling of her story, which is narrated off-screen in all four cases, with Medusa herself narrating it in two of them. Table 1 presents the detailed content of each story:

The story of Medusa's transformation in each work borrows key elements from tradition, but there are also significant departures from the classical versions of the myth. In the 1981 film, Athena is unexpectedly replaced by Aphrodite—perhaps to emphasize the change in Medusa's appearance from a beautiful woman to a monster. Interestingly, in this film, Medusa is the least human of all four portrayals, resembling the archaic representations of the Gorgon with a distorted face, long nose, and decaying teeth. In the other versions, her beauty is highlighted (e.g., through the use of beautifying makeup), and the role is played by model Natalia Vodiano-va and actresses Uma Thurman and Jessica Parker Kennedy. Poseidon is mentioned in each version, but only in the 2010 *Clash of the Titans* does he assault Medusa. The most simplified version of Medusa's story is found in the 2010 *Percy Jackson* film, likely due to its younger target audience and the fact that the book it is based on also downplays this aspect of the story. Interestingly, the 2023 Disney series remake, despite still targeting a young audience, takes Medusa's story more seriously: she does not see herself as a monster but as a survivor, feeling unjustly treated by another woman whom she loved, which fuels her rage. This latest portrayal of Medusa seems to possess the most contemporary, feminist consciousness, closely resembling Garbati's Medusa in this regard.

¹² K. Attiah, *The epic tragedy of the #MeToo Medusa*, «The Washington Post», 19.10.2020, <<https://www.washingtonpost.com/opinions/2020/10/19/epic-tragedy-metoo-medusa-new-york-luciano-garbati/>> [accessed: Aug 29, 2024].

Table 1. Medusa's backstory in four films

Clash of the Titans (1981)	Clash of the Titans (2010)	Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief (2010)	Percy Jackson and the Olympians (season 1, episode 3) (2023)
AMMON: I wrote a play about her long ago. I was partial to tragedy in my youth, before experience taught me that life is quite tragic enough without my writing about it. PERSEUS: Medusa. She was priestess to Aphrodite. AMMON: Yes, and a most beautiful woman, by all accounts, but she was seduced by Poseidon. They made love in the temple of Aphrodite. And that goddess was so jealous that she punished Medusa. She transformed her into an apparition so horrible that one look from her will turn any living creature into stone.	IO: A beast? Medusa was beautiful once. So beautiful as to tempt Poseidon. When he came for her... She ran to Athena's temple thinking that the goddess would protect her. She didn't. Poseidon took her on the cold floor. She prayed to Athena for comfort... But the goddess felt nothing but disgust. She made sure no one would ever want Medusa again. One look at the creature she has become will turn any living thing to stone. I cannot assist you there. A curse prevents me. It was Athena's one bit of solace to Medusa so that Medusa would never harm a woman. Only men are allowed in the temple.	MEDUSA [to Annabeth]: You have such beautiful hair. I once had hair like that. I was courted, desired by many suitors. But that all changed because of your mother [Athena], the woman who cursed me. Who turned me...into this! [...] MEDUSA [to Percy]: I can sense you. Son of Poseidon. I used to date your daddy.	MEDUSA [to Annabeth]: You're concerned I would hold a grudge against you simply because you are a daughter of <u>Athena</u> ? You shouldn't be. We're not our parents after all. And you and I might have more in common than you think. [...] PERCY: So you're not a monster, what are you then? MEDUSA: A survivor. [...] The gift the gods gave me is that I cannot be bullied anymore. ANNABETH: What my mother did to you wasn't a gift, it was a curse. MEDUSA: You are loyal to your mother. [...] Do you know the story of how I came to be this way? [...] Athena was everything to me. I worshipped her, I prayed to her. I made offerings... She never answered. Not even an omen to suggest she appreciated my love. I wasn't like you, sweetheart. I was you. I would have worshipped her that way for a lifetime... in silence. But then one day, another god came, and he broke that silence. [To Percy] Your father. The Sea God told me that he loved me . I felt as though he saw me in a way I had never felt seen before. But then Athena declared that I had embarrassed her and I needed to be punished. Not him. Me.

Finally, the comparison between the sculptures by Cellini and Garbati provides a brief yet surprisingly complete map of objects, whose roles in the films I will explore further in the text, as outlined in the introduction: Perseus' attire, which he uses against Medusa, the form of the statue itself, and the head severed from the lifeless body.

I. Perseus and His Gifts

In Ovid's *Metamorphoses*, Perseus' attire is easy to overlook. The encounter with Medusa is described briefly, with little more than the mention that Perseus cautiously wielded a shield to see "her fearsome shape reflected in the bronze" (4.783). From an earlier passage describing his battle with the sea monster to save Andromeda, we learn that he approached it "on wings" (4.700), indicating that he was wearing the winged sandals, and that he once plunged "his blade's whole curve" (4.720). Ovid focuses on Perseus' actions rather than the origins of his gear.

However, other authors provide much more detail about his equipment. Apollodorus recounts that, in preparation for his encounter with Medusa, Perseus received the Cap of Hades from the nymphs, which granted him invisibility, along with winged sandals and a *kibisis*—a bag in which to carry Medusa's severed head. From Hermes, he received an adamantine sickle. The origin of the shield is unclear, but it is known that Athena guided Perseus' hand as he beheaded Medusa, using the reflection in the shield.¹³ This set of items frequently appears in various accounts, with minor variations in details.¹⁴

Stephen R. Wilk humorously notes that the moment when Perseus receives his magical items may be compared to scenes from popular films: "Ever since the 1960s, popular writers referring to Perseus' visit to the Nymphs have likened it to the moments in James Bond movies when he receives his gadgets from Major Boothroyd, better known as Q."¹⁵ However, Wilk does not view this comparison favourably:

When all is said and done, Perseus – armed to the teeth with miraculous aids from a plethora of supernatural entities, slaying the monster as she sleeps, and then escaping by donning a cap of invisibility – doesn't seem terribly heroic. I don't think he would have appeared that way to an ancient audience, either. I submit that

¹³ Apollodorus, *The Library*, translated by J.G. Frazer, [in:] *The Medusa Reader*, p. 23.

¹⁴ For example, in Lucan's *The Civil War*, the winged sandals are given by Hermes, not nymphs.

¹⁵ S.R. Wilk, *Medusa...*, p. 27.

we may have here another case of concatenation, wherein the magical gifts from many different versions of the story have all been preserved in one existing form¹⁶.

The researcher suggests that the abundance of props might stem from the condensation of different versions of the myth: in each version, Perseus might have received a different single item, and overly meticulous ancient chroniclers wanted to preserve them all. This theme is consistently repeated in films about Perseus. The comparison with James Bond films underscores the on-screen appeal of these props, as acquiring them has become a typical activity for protagonists in action and adventure movies. It is no surprise, then, that they are given significant emphasis in these films as well.

In both versions of *Clash of the Titans*, Zeus is eager to equip his son Perseus for his confrontation with Medusa. In the 1981 version, he persuades three goddesses to bestow magical gifts upon Perseus: Aphrodite presents him with a sword, Hera provides a shield, and Athena offers a helmet. Interestingly, in the 2010 remake, which has a much stronger anti-god tone, Perseus' rebellion against the gods is evident in his initial refusal to use these gifts. However, he cannot give them away either—they are useless in the hands of anyone who is not a demigod. In an argument with Draco, he exclaims, "I will not use that sword or anything that they give me!" to which Draco responds, "So we'll just continue to die." Perseus eventually accepts the gifts out of a sense of responsibility for the people who accompany him on his quest.

There is, however, one completely original item in these films a mechanical owl named Bubo, which Hephaestus constructs at Athena's request in the 1981 film. Zeus had ordered her to give Perseus her own familiar, a living owl, but the goddess was unwilling to part with it. Stephen R. Wilk claims that Bubo was "obviously inspired by *Star Wars*' R2-D2"¹⁷—like this droid, Bubo speaks in a language incomprehensible to the audience and, although helpful to the hero, primarily serves as comic relief. The 2010 remake dismisses Bubo rather abruptly: before setting out on his quest, Perseus finds the mechanical owl in a junk-filled chest. When he asks what it is, someone simply tells him, "Just leave it."¹⁸ This moment serves as a humorous nod to the 1981 original while also highlighting the significant shift in tone in the newer version of the film.

A playful approach to the gods' gifts is even more evident in all versions of *Percy Jackson*—the book, film, and TV series. The way these items function

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ S.R. Wilk, *Medusa...*, p. 213.

¹⁸ In the 2012 sequel, *Wrath of the Titans*, Bubo makes another cameo appearance: he is seen in Hephaestus's forge—dirty and inactive.

reflects the unique blending of mythological elements with contemporary realism. In this world, the gods are ancient and timeless, yet they exist in the 21st century, still interacting with mortals and producing new demigods. Through these magical items, Rick Riordan, and later the creators of the adaptations, build a bridge between the ancient and the modern. As a result, the Cap of Invisibility takes the form of a baseball cap, winged sandals become winged sneakers, and the weapon is a pen that transforms into a sword with a click. Interestingly, modernizing the gods' gifts by turning them into everyday objects also has unexpected consequences: it highlights how fleeting the concept of "modern" really is. In the 2010 film adaptation, director Chris Columbus adds an inventive take on the shield that Perseus used to view Medusa indirectly: in his film, this role is played by an iPod, a device that was recognizable at the time, but had become outdated by the time the TV series was made. As a result, in the 2023 series, Percy blindly strikes at Medusa, relying only on the help of his friends. It is also worth noting that in all on-screen depictions of Perseus' quest, the hero does not travel alone but with companions—a hallmark of adventure films. However, only in the *Percy Jackson* stories are the magical items shared among the members of the quest, reinforcing the theme of collective effort and shifting the focus to the actions of each character rather than just their equipment.

To conclude this chapter, I will revisit the topic of objects associated with Medusa. In the introduction, I noted that the mythological Medusa is primarily defined by her physical traits rather than by any possessions. However, in film pop culture, Medusa is often depicted with certain items. In both *Clash of the Titans* films, Medusa wields a bow and carries arrows, making her more dangerous, as she can attack from a distance, not just in face-to-face combat, with her sole weapon being her gaze. In *Percy Jackson*, each version of Medusa is also given an article of clothing that serves as a barrier to her gaze. In the book, Percy Jackson initially identifies Medusa as a Middle Eastern woman because "she wore a long black gown that covered everything but her hands, and her head was completely veiled."¹⁹ In the 2010 film adaptation, however, Medusa's appearance changes—she wears a leather coat, a turban, and sunglasses. In the TV adaptation, she is dressed in a retro style reminiscent of 1940s fashion, complete with a hat and veil. In each case, this costume can be seen as a disguise—it conceals her snake hair and deadly eyes. However, these additions also tame Medusa, adapting her to fit into human societal norms.

This form of covering is a modern invention, yet it has become surprisingly common in pop culture. Sunglasses, in particular, have become a fre-

¹⁹ R. Riordan, *Percy Jackson...*

quent attribute in modern depictions of Medusa. She appears in sunglasses in the 2001 series *Voyage of the Unicorn*, the 2014 short animation *Mythopolis* by Alexandra Hetmerová, and the 2021 Amazon Prime commercial *Medusa Makes Friends*. In each instance, the sunglasses protect people from Medusa's gaze, symbolizing her domestication. In the modern world, Medusa must limit her power to coexist with society. The sunglasses can thus be interpreted in two ways: as a tool of self-control (with Medusa deciding who to turn to stone) or as a means of controlling her. Interestingly, this latter idea has ancient roots. The Latin poet Lucan, in his *The Civil War*, writes:

Even Minerva couldn't look at her, and her gaze would have
frozen his [Perseus'] face although it was averted, if Minerva hadn't
spread out Medusa's hair and **veiled her face with the snakes.**" (682-684)²⁰

At that moment, however, Medusa was no longer in control—her cover served only those who possessed her head, allowing them to control her once untamed powers.

II. Medusa's Statues

On the website of the Capitoline Museums in Rome, which houses Gian Lorenzo Bernini's *Bust of Medusa*, dated to the mid-17th century, we read:

The classical myth is overturned by Bernini to exalt the imitative quality of the sculpture: it is not the Gorgon who petrifies her enemies with her gaze, but it is Medusa herself, by making the fatal error of looking at her own image in a mirror, who is materially transforming herself into marble right in front of the onlooker.²¹

The question of whether Medusa can turn herself to stone is rarely explored in contemporary films; this is likely because mythological sources clearly state that looking at Medusa's reflection is a way to protect oneself from her gaze. However, I cite this passage for another reason: it highlights the parallel between the effects of Medusa's gaze and the art of sculpture, a connection that filmmakers have often found intriguing.

This comparison is neither a modern nor a Baroque invention. Martin M. Winkler, in *Ovid on Screen: A Montage of Attractions*, wryly refers to the victims Perseus petrifies with Medusa's head as an "art gallery", re-

²⁰ P. Murgatroyd, *Mythical Monsters...*, p. 107; emphasis added.

²¹ *The Dream of Rome*, <<https://www.museicapitolini.org/en/mostra-evento/dream-rome>> [accessed: Aug 29, 2024].

calling his actions in the opening of the fifth book of *Metamorphoses*.²² In this scene, Perseus battles Phineus and his followers, turning them into statues one by one, which will forever adorn the home of his father-in-law, Andromeda's father.²³

Contemporary film narratives often draw on this comparison, with some even portraying Medusa as an artist. Interestingly, one of the earliest film depictions of Medusa does just that. In 1937, Warner Brothers released a short animated film for children called *Porky's Hero Agency*, directed by Bob Clampett and Charles M. Jones. In it, Medusa runs the Gorgon Statue Factory, highlighting the mass production aspect of her artistic work. Notably, Medusa petrifies her victims using a camera—she must look through the lens to capture her compositions. The film humorously suggests that many famous statues, such as the Venus de Milo or the Discobolus, are actually the results of her work.

Medusa's activities are portrayed in a similarly playful manner in *Percy Jackson*, where she is the owner of the Garden Gnome Emporium. Percy describes his first impressions of the place in the book: "The warehouse was filled with more statues—people in all different poses, wearing all different outfits and with different expressions on their faces. I was thinking you'd have to have a pretty huge garden to fit even one of these statues, because they were all life-size."²⁴ It is possible that Riordan was inspired by the Warner Bros animation, given that his Medusa also uses a camera (before revealing her identity, she says she needs to take a picture to create a sculpture from it). This reference to photography does not appear in either of the adaptations. However, the life-sized realistic statues in all cases serve as a wink to the audience, who, if familiar with Medusa's story, may guess her identity before the characters do.

In the world of *Clash of the Titans*, statues—not just those created by Medusa—are given a broader functional role. In the 1981 film, there is a clear distinction between the large monuments on Earth, depicting the gods, and the small clay figurines on Olympus, representing humans. The gods use the former to communicate with people: their statues sometimes come to life and speak. The latter are used to influence people's fate—they are pawns that can be moved around to shape human destinies. In the 2010 remake, statues serve as a symbol of humanity's crisis of faith in the gods—the toppling of Zeus's monument early in the film sets off a chain of events that

²² M.M. Winkler, *Ovid on Screen: A Montage of Attractions*, Cambridge 2020, p. 208.

²³ Winkler also points out the irony in comparing petrification to an artistic process. The act of freezing can be seen as the inverse of the equally common "Pygmalion Effect" depicted on screen, where a statue sculpted by an artist is brought to life. Ibidem, p. 212.

²⁴ R. Riordan, *Percy Jackson*...

culminates in *Wrath of the Titans*. In a decaying, abandoned temple, the statues of forgotten Olympians crumble, and the gods themselves turn to dust upon their death.

This identification of statues with memory finds another interesting expression in the 2010 *Clash of the Titans*. In the scene where many of Perseus' companions are turned to stone by Medusa, Draco's petrification is particularly significant. Before facing Medusa, ready to meet his death, he tells Perseus, "Let them know men did this", referring to the defeat of the Gorgon. As Medusa catches him, he manages to smile, as if posing for the work of art he is about to become, ensuring that he will be remembered as a monument to victory.

Importantly, in all four works central to this analysis, the petrification caused by Medusa is equivalent to death. However, this is not the case in all on-screen depictions of Medusa. In the previously mentioned *Porky's Hero Agency*, Medusa has a needle that can reverse the effects of her actions. This lack of finality seems to be influenced here by the young age of the audience. In the 1963 Italian film *Perseo Invincibile*, the ability to reverse petrification serves as a plot device—in the climactic moment, warriors who have been turned to stone for years are restored to life and join the battle in a war between neighbouring kingdoms. For the people of antiquity, however, being turned to stone was unequivocally synonymous with death. Jean-Pierre Vernant discusses this in *Myth and Thought Among the Greeks*:

A number of indications show that death was seen as a petrification of living beings. Pindar, for example, uses the expression *lithinos thanatos* (stony death). These symbolic associations are easy to understand when one thinks of the transformation of the living body – supple, animated, warm – into a stiff, silent, icy corpse.²⁵

The finality of Medusa's gaze in the films under study not only establishes a more serious tone but also portrays Medusa as ruthless and hostile. These traits, in turn, lead to her dehumanization and serve as a moral justification for her eventual beheading, which occurs in all four works.

III. The Head

We now reach a point where we must consider perhaps the most unsettling prop in terms of its ontological status—Medusa's head itself. It is striking that a part of the body of a humanoid being (and in some versions of the myth, simply a human woman) has completely lost its connection to

²⁵ J.P. Vernant, *Myth and Thought Among the Greeks*, London–Boston 1983, p. 328.

the concept of corporeality. This is especially notable in the context of the Greek world, which emphasizes the importance of respecting the human body—glorifying characters who care for it (like Antigone) and condemning those who do not (like Sisyphus). One might try to resolve this issue by simply stating: Medusa is not human but a monster. However, as discussed earlier in this text, the problem is precisely that with the transition from the Archaic to the Classical Greek period, Medusa’s human origins were increasingly emphasized. This makes it all the more intriguing how strongly her head is associated with an object, whether it is depicted as beautiful or grotesque.

In all versions of the myth, starting with the earliest by Pherecydes, Medusa’s head is treated as a separate object even before she is killed. Polydektes, who was offended by Perseus for rejecting his advances toward Danae, Perseus’ mother, demanded the Gorgon’s head as a gift. Stephen R. Wilk notes: “There never seems to have been any question that Perseus could substitute something else for the head, or not appear at the gathering at all. This, apparently, was a matter of honour, and Perseus would have to succeed in bringing back the head of the Gorgon or die in the attempt.”²⁶ Thus, the head was a trophy of sorts from the very beginning—the quest’s goal in and of itself.

This motivation for Perseus might seem trivial, even random, though it is a fairly typical starting point for a hero’s journey. This is how his motivation is portrayed in one of the earliest film depictions of the Perseus myth, namely, the silent film *The Gorgon’s Head* from 1925, re-released in 2020 by the Metropolitan Museum of Art in New York.²⁷ Later versions, however, sought to ennoble this motivation. In both *Clash of the Titans* films, retrieving Medusa’s head is the only way to save the innocent Andromeda from being devoured by the sea monster Kraken: only by turning it to stone can it be defeated. What is striking, however, is the lack of reflection on the fact that Medusa becomes a random victim of this situation—she has no involvement in Andromeda’s predicament. In the 2010 version, the theme of objectifying is emphasized. When Draco says of Medusa, “She’s no use against the Kraken. We can’t control her,” Perseus responds, “Then we

²⁶ S.R. Wilk, *Medusa...*, p. 20. In a footnote, Wilk elaborates: “Exactly why Perseus made the brash vow that propelled him into his adventure isn’t entirely clear. The implication seems to be that he made the statement jokingly, trying to outdo the extravagant suggestion of a horse as a gift, only to find himself trapped by that seemingly innocent exaggeration. In Pherecydes’s account, Perseus did eventually bring a horse to Polydektes, but it was refused.” Ibidem, p. 243.

²⁷ *The Gorgon’s Head*, USA 1925, <<https://www.youtube.com/watch?v=AwkFveYqC8A>> [accessed: Aug 29, 2024].

take her head.” The piece of flesh is thus treated as a tool or weapon that can simply be stolen.

In the *Percy Jackson* stories, the protagonists accidentally stumble upon Medusa’s gnome garden, unaware of who she is at first. The narrative frames killing Medusa as an act of self-defence—a reasonable approach given the young age of both Percy and the audience. Even so, Medusa’s head subsequently becomes objectified. In the book, the characters discuss how ugly it is before wrapping it in “some old plastic grocery bags.” In the 2010 film adaptation, Percy calls it “disgusting”, wraps it in a hoodie, and tosses it to Grover like trash. In a post-credit scene with a comedic tone, one of the disliked characters finds it in the fridge. In the 2023 TV series, which focuses more significantly on whether Medusa is a monster or a victim, the head is treated cautiously—as a dangerous object. However, it also becomes a trophy, which the heroes send in a box to Olympus.

In these newer adaptations, Medusa’s head is frequently shown *en face* in close-up, central to the frame. This recalls the Gorgoneion, one of the earliest ways of depicting Medusa in art, where she was represented solely by her head, often placed as a warning on doors. Over time, as the image of a beautiful Medusa spread in art, Gorgoneions became less monstrous and were more commonly placed on statues of Athena—on her *aegis* or shield. Ovid and other authors explained this by noting that Perseus finally gave Medusa’s head to Athena, who had transformed her into a monster. The traveller Pausanias, in his *Description of Greece* (2nd century CE), also incorporated this idea. In his version, Medusa was the leader of a Libyan tribe that Perseus’ army fought. After killing her treacherously at night, “Perseus, admiring her beauty even in death, cut off her head and carried it to show the Greeks.”²⁸ Thus, even without its monstrous traits or petrifying power, Medusa’s head could still be viewed simply as an object, albeit a very beautiful one.

Reflecting on the dismembered, beautiful Medusa prompts a broader discussion on how the female body is depicted in film pop culture, especially through the lens of Laura Mulvey’s theories, which suggest that the film camera objectifies women by fragmenting their bodies.²⁹ While it is easier to view the monstrous, grotesque Medusas of older films as something other than women, this becomes much harder when Medusa is given a backstory, dialogue, and human expressions. Yet in the case of Medusa, we see a complete dehumanization of her body. It is telling that Benvenuto Cellini’s sculpture shows Perseus holding up Medusa’s severed head while standing

²⁸ Pausanias, *Description of Greece*, translated by W.H.S. Jones, [in:] *The Medusa Reader*, p. 44.

²⁹ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, “Screen” 1975, no. 16, pp. 6–18.

on her defeated human form without much controversy. However, when Garbati's Medusa carries Perseus' severed head, the discomfort it provokes—leading some to generate backlash—is both striking and thought-provoking.

Conclusion

The myth of Medusa has long been a source of inspiration for feminist thought, and for good reason. Perhaps the most significant is that, although Medusa gradually transformed from a monster into a woman in ancient times, she has never fully shed her identity as a monster. Her story naturally incorporates elements that are central to feminist film theory, such as the concepts of the gaze and body fragmentation. This analysis has also highlighted how the props in Medusa's story reveal the complex relationship between “object” and “objectification”.

Firstly, the various items Perseus uses against Medusa are increasingly viewed as diminishing his heroism. In films that aim to bolster Perseus' heroic image, the number of these items is often reduced, or they are distributed among other characters. Meanwhile, Medusa is given modern attributes, like sunglasses, to make her more relatable within human society. Secondly, the statues created by Medusa's deadly gaze are often interpreted as works of art, prompting a deeper exploration of what art communicates and the ideas it preserves. Lastly, and perhaps most surprisingly, Medusa's severed head continues to be dehumanized and treated as a mere object. This conclusion is particularly striking given the growing sensitivity of contemporary audiences.

In pop culture, Medusa remains just another step in the hero's journey—a single quest among many. Her perspective is still noticeably absent from film, and her myth has yet to be fully told as “herstory”. The 2023 *Percy Jackson* series comes close: we see Percy's mother telling him that “Medusa is not what people think of her.” However, Medusa's own story was not compelling enough to save her from being beheaded. Despite this, the increasing interest in reclaiming myths from a female perspective, which is already gaining traction in literature,³⁰ suggests that it is only a matter of time before Medusa's story is told on screen in a fuller, more nuanced way.

³⁰ Cf. M. Atwood, *The Penelopiad*, Edinburgh 2005; U.K. Le Guin, *Lavinia*, Orlando 2008; M. Miller, *Circe*, New York 2018; P. Barker, *The Silence of the Girls*, London 2018; N. Haynes, *A Thousand Ships*, London 2019.

BIBLIOGRAPHY

- Attiah K., *The epic tragedy of the #MeToo Medusa*, "The Washington Post", 19.10.2020, <<https://www.washingtonpost.com/opinions/2020/10/19/epic-tragedy-metoo-medusa-new-york-luciano-garbati/>> [accessed: Aug 29, 2024].
- Atwood M., *The Penelopiad*, Edinburgh 2005.
- Barker P., *The Silence of the Girls*, London 2018.
- Haynes N., *A Thousand Ships*, London 2019.
- Karoglou K., *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin" 2018, no. 3, vol. 75.
- Le Guin U.K., *Lavinia*, Orlando 2008.
- Miller M., *Circe*, New York 2018.
- Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, "Screen" 1975, no. 16, pp. 6–18.
- Murgatroyd P., *Mythical Monsters in Classical Literature*, London 2007.
- Riordan R., *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*, New York 2005 (e-book).
- Soucy C.L., *Ovid's Metamorphoses: A New Translation*, Oakland 2023.
- The Medusa Reader*, Garber M., Vickers N.J. (eds.), New York–London 2003.
- Vernant J.P., *Myth and Thought Among the Greeks*, London–Boston 1983.
- Wilk S.R., *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, New York 2000.
- Winkler M.M., *Ovid on Screen: A Montage of Attractions*, Cambridge 2020.
- Zimmerman J., *Women and Other Monsters: Building a New Mythology*, Boston 2021.

Patrycja Rojek – dr, adiunktka w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Filmoznawczyni. Zajmuje się funkcjonowaniem mitu w filmie, kinem amerykańskim i nowozelandzkim oraz estetyką obrazu filmowego. Redaktorka czasopisma „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”. ORCID: 0000-0003-4301-080X. E-mail: <patrycja.rojek@amu.edu.pl>.

Patrycja Rojek – PhD, assistant professor in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland. A film scholar, her research focuses on the role of myth in film, American and New Zealand cinema, and the aesthetics of the film image. She is an editor of "Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication". ORCID: 0000-0003-4301-080X. E-mail: <patrycja.rojek@amu.edu.pl>.

Mikrologia codzienności. Rekwizyty w tomie *Drobiazgi* Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej

ABSTRACT. Krystyna Gielarek-Gorczyca, *Mikrologia codzienności. Rekwizyty w tomie Drobiazgi Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej* [Micrology of Everyday Life. Props in the Book *Trinkets* by Marta Reszczyńska-Stypińska]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 235–248. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.14>.

This article aims to explore the role of props in Marta Reszczyńska-Stypińska's poetic volume entitled *Trinkets* in a literary, cultural and philosophical context, using the concepts of micrology and materiality. Looking at these inconspicuous objects can contribute to the creation of new and often non-obvious poetic interpretations. Reszczyńska's work opens up new avenues in the study of the everyday, suggesting that objects can create complex meanings that are often overlooked in conventional sociological and cultural studies. The analysis in this volume fits into the broader context of research on the materiality of culture, with an emphasis on the *material turn* and micrology, which, as Arjun Appadurai has pointed out, considers objects as active participants in the creation of values and social relations. Future research could focus on comparative analyses with other micrological authors and further explore the influence of materiality on the interpretation of literary narratives.

KEYWORDS: everyday life, materiality, micrology, props, things

Codziennosc, w swojej pozornej banalnosci, stanowi jeden z najbardziej intrygujacych obszarow refleksji humanistycznej. Jest zarazem przestrzenia intymnych doswiadczen, jak i kulturowych uwarunkowan, ktore w mikro-skali ujawniaja zlozonosc dynamik spolecznych, symbolicznych i materialnych. W tym uniwersum rzeczy male i pozornie nieznaczące nabieraja wyjatkowej mocy semantycznej. Przyklad tego zjawiska stanowi wydany w roku 1928 zbior poetycki *Drobiazgi* Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej¹. Autorka, poprzez mikrologiczne spojrzenie na rzeczywistosc, przybliza nam swiat „drobiazgow”, ktore czesto umykaja naszej uwadze, ale takze ukazuje, jak te niepozorne rekwizyty moga stawac sie istotnymi elementami w procesie tworczym i interpretacyjnym. Poezja Reszczyńskiej staje sie miejscem, w ktorym materia i metafora splataja sie w nierozzerwalny sposob, generujac nowe znaczenia i interpretacyjne tropy.

¹ M. Reszczyńska-Stypińska, *Wiersze z lat 1928–1939*, Gdańsk 2019.

Analiza *Drobiazgów* wpisuje się w nurt badań nad materialnością kultury, który od lat osiemdziesiątych XX wieku zyskał na znaczeniu w humanistyce, ponieważ – co podkreślał Arjun Appadurai² – przedmioty, nawet te najbardziej banalne, są nośnikami wartości, ideologii i relacji władzy. U Reszczyńskiej-Stypińskiej rzeczy nie są jedynie artefaktami o znaczeniu historycznym czy estetycznym. Można na nie patrzeć jak na środek transmisji pamięci indywidualnej i zbiorowej, a także narzędzie narracji lirycznej, pozwalające na wielowarstwowe opowiadanie o przeszłości i współczesności. Wartość tego podejścia leży w zdolności do wychwytywania subtelnych niuansów codziennego życia, które w konwencjonalnych badaniach socjologicznych, kulturowych czy literaturoznawczych mogłyby zostać pominięte. W obiektach spotykanych na co dzień, obecnych w *Drobiazgach*, nie należy widzieć wyłącznie dekoracji poetyckiego świata, lecz pełnoprawnych uczestników gry sensów i znaczeń. Można je postrzegać jako ekwiwalenty rzeczywistości przenikające na poziomie symbolicznym, narracyjnym i metonimicznym, tworzące swego rodzaju „mikrologię codzienności”.

Poprzez swoją pracę autorka *Drobiazgów* wpisała się w tradycję literackiego i filozoficznego przyglądania się codzienności w mikroskali badanej w polskim literaturoznawstwie znacznie później przez Aleksandra Nawareckiego, redaktora serii *Miniatura i mikrologia literacka*³. Zgodnie z jego propozycją mikrologia, jako podejście analityczne, nie dąży do zniwelowania wartości wielkości przez skupienie się na małości, lecz raczej dekonstruuje tradycyjne przeciwstawienie między tymi kategoriami. Jej celem jest prze wartościowanie dotychczasowych binarnych opozycji i przesunięcie centrum uwagi z wielkości na szczegół przy jednoczesnym zachowaniu integralności obu tych kategorii⁴. Osiągnięcia poetyckie Reszczyńskiej-Stypińskiej umiejscowić można również w szerokim spektrum zainteresowań współczesnych humanistów, dla których kategoria codzienności, a szczególnie jej materialnych przejawów, stanowi zasadnicze pole badawcze. Przedmioty obecne w poezji autorki wpisują się w nurt *material turn*, czyli „zwrotu materialnego” w badaniach humanistycznych⁵, który podkreśla znaczenie

² A. Appadurai, *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. tegoż, Cambridge 1986, s. 3–63.

³ *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000; *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001; *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 3, red. A. Nawarecki, B. Mytych, Katowice 2003.

⁴ A. Nawarecki, *Wstęp*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 2, dz. cyt., s. 14–15.

⁵ M. Brzozowska-Brywczyńska, *Co z tą sprawczością? Material turn w studiach nad dzieciństwem*, „Czas Kultury” 2021, nr 4, s. 179–184; Ł. Michalski, *Złorzeczenie, czyli „zwrot ku rzeczom” a historia wychowania*, „Chowanna” 2018, t. 2, s. 337–360. K. Brillenburg Wurth, *The Material Turn in Comparative Literature*, „Comparative Literature” 2018, vol. 30, nr 30, s. 247–263.

rzeczy, obiektów materialnych i artefaktów w procesie tworzenia kultury i tożsamości. Nie są one tylko pasywnymi przedmiotami, lecz aktywnymi mediatorami, uczestniczącymi w konstrukcji znaczeń i pamięci. Poezja Reszczyńskiej oferuje świeże spojrzenie na wzajemne relacje między człowiekiem a rzeczą, pomiędzy podmiotowością a materialnością.

Moim zamiarem jest zbadanie fenomenu rekwizytów w *Drobiazgach* Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej w kontekście literackim, kulturowym oraz filozoficznym. Przez pryzmat pojęć takich jak mikrologia, codzienność i materialność spróbuję wyjaśnić, w jaki sposób te „drobiazgi” przyczyniają się do tworzenia nowych, często nieoczywistych znaczeń i interpretacji poetyckich.

Filozofia detali

Marta Reszczyńska-Stypińska to postać dobrze znana badaczom i środowisku emigracyjnemu, ponieważ jej dorobek jest imponujący⁶. Składają się na niego liczne tomy poetyckie⁷, utwory prozatorskie⁸, a także słuchowiska i dramaty pisane z myślą o dorosłych⁹ i najmłodszych odbiorcach¹⁰. Te ostatnie znalazły się w centrum zainteresowania Marcina Lutomińskiego¹¹. Wierszom z okresu wojny i o tematyce wojennej przyglądała się z kolei w swojej pracy magisterskiej pod tytułem *O liryce wojennej Marty Resz-*

⁶ Więcej informacji na temat jej losów w Polsce i na emigracji można znaleźć na stronie *Słownika biograficznego polskich pisarek emigracyjnych 1939–1989*, <https://polskiepisarki-emigracyjne.pl/Reszczynska-Marta.html> [dostęp: 29.08.2024]. Tu również można znaleźć pełną bibliografię przedmiotową.

⁷ *Drobiazgi* (1928), *Echa i cienie* (1933), *Czas głodu* (1965), *Słowo i milczenie* (1978), *Krucze minuty* (1983), *Wiersze ocalone* (1985), *Obczyzna* (1987), *Śmierć Euterpe* (1988), *Bajeczki, fraszki i inne faramuszk* (1988).

⁸ Nowela *Światło nad wodą* (1938), współredakcja *Legend i opowiadań historycznych* (1966), tom opowiadań *Nadzieja – matka cierpliwych* (1980).

⁹ Sztuki niepublikowane: *Dziesięciu sprawiedliwych*, *Happy End*, *Jutro będzie pogoda*, *Ofelia*, *Spotkanie*.

¹⁰ Sztuki teatralne wystawiał londyński teatr „Syrena”. Były to: *A za tego króla Jana*, *Bajka o ukradzionej piosence*, *Bajka uśmiechnięta*, *Bunt zabawek*, *Czarodziejskie gęśliki*, *Jesienny deszcz*, *Król Maciuś I Janusza Korczaka*, *Mikołaj z Torunia*, *O Jaśku Szewczyku*, *o Bazyliuszku i Małgosi Burmistrzance*, *O Kasi, co chciała się uczyć*, *O dzieciach i o bajkach*, *Pieśń dalekiej drogi*, *Przygoda w kosmosie*, *Wróżba pustelnika Zachariasza*, *Zegar z kurantem*. Utwór sceniczny w 3 odsłonach. Nieliczne z tych utworów zostały opublikowane, natomiast wszystkie są przechowywane w Archiwum Emigracji lub w Archiwum Teatru „Syrena” w Toruniu.

¹¹ M. Lutomiński, *Twórczość Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej dla dzieci. Zarys problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 2019, t. LVII, s. 89–92; tegoż, *Doświadczenia uchodźstwa i emigracji w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży na obczyźnie. Rekonesans*, [w:] *Z ojczyzny do obczyzny*, red. R. Kleśta-Nawrocki, M. Lutomiński, A. Trapszyc, Toruń 2019, s. 305–325; tegoż, *Z myślą o dzieciach na emigracji*, „Głos Uczelni” 2022, nr 5–8, s. 83–86.

czyńskiej-Stypińskiej Aleksandra Watoła, która pod kierunkiem Ireneusza Opackiego skoncentrowała się na identyfikacji motywów, symboli i języka używanego przez poetkę w kontekście wojennym¹². Syntetyzującego oglądu całego dorobku literackiego poetki dokonał Mirosław Adam Supruniuk w przedmowie do zbiorczego wydania¹³ utworów Reszczyńskiej pod tytułem *Wiersze z lat 1928–1939*¹⁴. Jak zatem widać, obecny stan badań nad twórczością tej emigracyjnej autorki jest niepełny i wymaga znacznie większej uwagi i analizy. Mimo że poetka była aktywna twórczo przez sześćdziesiąt lat, liczba publikacji naukowych i badań poświęconych jej dziełom pozostaje niewystarczająca i nie zaspokaja ciekawości czytelników. Istotne jest tu badanie początków myśli poetyckiej Marty Reszczyńskiej, gdyż pozwoli to na pełniejsze zrozumienie jej wkładu w polską i emigracyjną literaturę oraz odsłonięcie ukrytych bogactw artystycznych proponowanej przez nią poezji.

Na *Drobiazgi* składa się dwadzieścia sześć wierszy nierównomiernych pod względem objętości i tematyki. W tym tomie śmierć jawi się obok radości dziecięcej, a otwarte nadmorskie krajobrazy kontrastują z zamkniętymi wnętrzami buduarowymi. Reszczyńska-Stypińska nie ograniczała się do jednego nastroju czy tematu, lecz eksperymentowała z formą i treścią, co przełożyło się na plastyczność jej poezji. *Drobiazgi* postrzegać można jako literacką mozaikę, w której autorka eksploruje zróżnicowane sfery życia, odmierzając je niuansami emocji. Całość wrażeń wzbogacają ujęte w słowa malarskie światłocienie i obficie stosowane środki stylistyczne. Różnorodność *Drobiazgów* fascynuje i zmusza czytelnika do zastanowienia się nad wszechstronnością ludzkich przeżyć wyłaniających się z tych drobnych, ale znaczących wierszy.

Tytuł zbioru poetyckiego *Drobiazgi* od razu przykuwa uwagę pozorną trywialnością, a jednocześnie wprowadza w świat poetycki, w którym to, co z pozoru nieistotne i małe, staje się wskazówką do odkrywania treści i znaczeń dotychczas niedostrzeżonych. Przedmioty stosowane przez Reszczyńską-Stypińską w jej poetyckim imaginarium można postrzegać jako zestawienie obiektów codziennego użytku, które są niepozorne, często pomijane, a jednak w poetyckiej interpretacji nabierają znaczeń uniwersalnych. Poprzez użycie terminu „drobiazgi” autorka sugeruje, że esencją doświadczenia ludzkiego są rzeczy często niedoceniane lub przeoczone przez ludzi. Te rekwizyty na co dzień niedostrzegane dają bodziec do zastanowienia

¹² A. Watoła, *O liryce wojennej Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej*, I. Opacki (promotor), Instytut Literatury i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1987.

¹³ Zbiór składa się z czterech tomów: *Wiersze z lat 1928–1939* (2019), *Wiersze pisane na emigracji* (2020), *Wiersze pisane na emigracji. Wspaniały, przerażający świat* (2020) oraz *Wiersze ocalone i rozproszone* (2020).

¹⁴ M.A. Supruniuk, *Przemierzając dwudziesty wiek. Przedmowa*, [w:] M. Reszczyńska-Stypińska, dz. cyt., 5–16.

nad życiem, przemijaniem, relacjami międzyludzkimi, a nawet nad samym procesem twórczym. Odwołując się do koncepcji mikrologii, tytuł *Drobiazgi* można interpretować w świetle filozoficznej i literaturoznawczej teorii małych form, rozwijanej m.in. przez Waltera Benjamina¹⁵ czy Theodora W. Adorna¹⁶. Także Roman Ingarden wskazywał na konieczność dwojakiego podejścia do odczytania dzieła literackiego: z jednej strony jako obiektu istniejącego w świecie, z drugiej zaś jako przedmiotu indywidualnego odbioru estetycznego, który podlega osobistym interpretacjom i emocjom czytelnika¹⁷. Z tego właśnie wypływa nobilitacja rzeczy marginalnych, nieoczywistych, którym dotychczas nie poświęcaliśmy uwagi.

Intymność w mikroskali

Wiersz *Chińczyk z porcelany* stanowi bardzo dobry przykład utworu, w którym atrybuty obecne na co dzień w życiu podmiotu lirycznego pełnią fundamentalną rolę w kreowaniu intymnego świata, budują atmosferę emocjonalną oraz wprowadzają liczne znaczenia. Przez pryzmat symbolicznych i sugestywnych przedmiotów autorka opisuje fizyczne otoczenie, ale także tworzy psychologicznie pogłębianą przestrzeń, w której ujawniają się wewnętrzne stany bohatera.

W twoim buduariku wędły chryzantemy –
Blask różowej ampli padał na dywany,
A na etażerze siedział sobie niemy,
Głową kiwając, Chińczyk z porcelany.
Zegar szeptał jakby słowa monotonne –
Na poduszce błyszczał motyl haftowany –
Twoje złote włosy były takie wonne!
...Z wolną głową kiwał Chińczyk z porcelany...
W twoim buduariku wędły kwiaty mrące –
Jakieś szare cienie kładły się na ścianie –
Twoje śliczne usta były tak kuszące!
...Patrzył na nas z mroku Chińczyk z porcelany...
Tak mi mocno biło rozkochane serce...
Tuż przy ustach miałem kwiat twych ust wiośniany –
Wtem – padając z brzękiem tuż przy etażerze –
Spłoszył nas zgorszony Chińczyk z porcelany.

¹⁵ W. Benjamin, *Destrukcyjny charakter*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 202–203; W. Benjamin, *Drobne chwytły*, [w:] tegoż, *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, przeł. B. Baran, Warszawa 2018, s. 285–288.

¹⁶ T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.

¹⁷ B. Garlej, *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 2, s. 115.

Przedmioty takie jak figurka Chińczyka¹⁸, różowa ampla, dywan czy zegar odgrywają w wierszu rolę katalizatorów intymności, nadając jej wymiar zarówno sensualny, jak i refleksyjny. Tytułowy Chińczyk z porcelany nie jest jedynie ozdobą wnętrza pokoiku – jest milczącym świadkiem wydarzeń, których znaczenie rozciąga się daleko poza dosłowność opisu. Porcelanowa miniaturka wydaje się obserwować bohaterów i komentować przebieg sytuacji ruchem głowy. Chińczyk pozostaje „niemy”, ale jego obecność wprowadza element napięcia i oczekiwania – staje się postacią niemalże antropomorficzną, której „zgorszenie” w kulminacyjnym momencie przydaje sytuacji lirycznej dramatyzmu. Upadek figurki przerywa romantyczny moment i ujawnia paradoksalną funkcję tego przedmiotu: jest on jednocześnie cichym świadkiem i aktywnym uczestnikiem wydarzeń. Figurka Chińczyka stanowi także metaforę spojrzenia zewnętrznego, które zawsze towarzyszy dwojgu bliskich sobie osób. Dekoracyjny drobiazg reprezentuje specyficzny rodzaj kontroli i ograniczenia – jest przypomnieniem, że najbardziej prywatne momenty są niejako naznaczone obecnością „Innego”. Rekwizyty tego typu mogą być symbolami wewnętrznej walki bohaterów między pragnieniem intymności a świadomością bycia oglądanym, co wprowadza do utworu element ambiwalencji emocjonalnej.

Z gwałtownym upadkiem porcelanowego bibelotu kontrastuje zegar szepczący „słowa monotonne”, który jest metronomem chwil ulotnych i nie-trwałych. Jego ciche, systematyczne tykanie sygnalizuje, że to, co najpiękniejsze, może być nieuchwytne i krótkotrwałe. Zegar jest rekwizytem przypominającym o nieuchronnym końcu każdego przeżycia, każdej emocji, każdej chwili.

Opis wnętrza pokoju w wierszu *Chińczyk z porcelany* jest nasycony elementami zmysłowymi, co udało się osiągnąć autorce dzięki zastosowaniu elementów materialnych takich jak różowa ampla. Rozpraszając światło, kreuje atmosferę namietności, wprowadza do wnętrza kolor, który w kulturze europejskiej często kojarzony jest z miłością i erotyzmem. Światło rozpraszane przez lampę ogrzewa wnętrze buduaru i przydaje mu aurę tajemniczości i romantyzmu.

Innymi elementami, które wzmacniają odczuwanie kameralności chwili, są poduszka i dywan – dekoracyjne akcenty, tradycyjnie kojarzone z komfortem, ciepłem i wygodą. W kontekście buduaru, będącego miejscem za-

¹⁸ Motyw Chińczyka z porcelany kilkakrotnie pojawiał się w literaturze młodopolskiej, z której Marta Reszczyńska-Stypińska czerpała inspiracje, a nierzadko i stylistykę swoich utworów. Stanisław Brzozowski wykorzystał tę postać w swoim pamflocie *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*, w którym pod jej maską ukrył Zenona Przesmyckiego. Z kolei Jan Wroczyński sięgnął po ten sam motyw w utworze *Wieczność*. Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Dzieci, pajace i lalki (O młodopolskich dziejach motywu)*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 223–244.

mkniętym i prywatnym, poduszka i dywan sugerują wrażenie przytulności i fizycznego bezpieczeństwa – sfery, w której można oddać się refleksji, emocjom i cielesnym doświadczeniom. Ich obecność sugeruje, że wewnątrz jest miękkie, otulające i wręcz zachęca do pozostania na dłużej. Dywan ponadto tłumi dźwięki, co wzmacnia poczucie izolacji i ustronności miejsca, w którym czas i rzeczywistość poza pokojem zostają zawieszane, a bohaterowie liryczni mogą skupić się wyłącznie na sobie.

Poprzez umiejętne nagromadzenie przedmiotów w wierszu *Chińczyk z porcelany* przestrzeń buduaru staje się wielowymiarowa, nasycona emocjami i wrażeniami. Drobiazgi są elementami wystroju wnętrza, ale również integralną częścią psychologicznego pejzażu, w którym dochodzi do sensu- alnego zbliżenia bohaterów lirycznych.

W stylistyce buduarowej pozostaje również wiersz *Samotni*, w którym Reszczyńska-Stypińska wykorzystwała rekwizyty, by wyrazić odczucia związane z utratą oraz samotnością.

Nie wrócisz już. Zostało po tobie wspomnienie
I róża w kryształowym wędnąca wazonie,
Subtelny zapach perfum, rękawiczka długa,
I Lou, twoja mała zielona papuga.

Nie wrócisz... tak bez ciebie tu pusto i smutno...
Po kątach mrok szarawe rozpościera cienie,
A cisza jest taka smutna, jak twoje spojrzenie,
A mrąca róża pachnie jak twe białe dłonie.
Nie wrócisz, koniec złudzeń i krótkiego snu.
Będziemy znów samotni – ja i Lou.

Kryształowy wazon kojarzy się z elegancją, ale jednocześnie jest podatny na uszkodzenia, co wprowadza dysonans w jego oglądzie. Naczynie jest tu elementem dekoracyjnym obrazującym krótkotrwałość piękna i kruchość życia. Wędnąca róża w wazonie stanowi znak utraty i przemijania, a jej stan odzwierciedla nastrój osoby opuszczonej. Kryształowy wazon w połączeniu z wędnącą różą wyraża głęboką emocjonalną pustkę podmiotu lirycznego, któremu pozostały wyłącznie wspomnienia – uschłe chwile przeszłości.

Subtelny zapach perfum odgrywa w wierszu rolę wyjątkowego rekwizytu, który uosabia obecność nieobecnej postaci i działa jak wyzwalacz zmysłowej pamięci. Perfumy są nośnikiem tego co niematerialne i efemeryczne – zapachu, który unosi się w powietrzu, podobnie jak wspomnienie snuje się w świadomości podmiotu lirycznego. Perfumy w tym kontekście wskazują na ontologiczny paradoks – są równocześnie obecne i nieuchwytnie, manifestują byt, który nieustannie wymyka się percepcji, a jednak nie

przestaje oddziaływać na zmysły. W kulturze perfumy często symbolizują zmysłowość i intymność, ale także tęsknotę za tym, co minione i nieodwracalne. Ich subtelność wpisuje się w narrację o kruchości wspomnienia, które istnieje na granicy świadomości, oscylując pomiędzy jawą a snem. Ulotność zapachu to metafora samego procesu pamiętania – momentu, w którym czyjś obraz nagle odżywa, przywołany jednym bodźcem, by za chwilę zniknąć niczym aromat unoszący się w powietrzu. Perfumy pełnią także funkcję mnemonika – ich zapach działa jak wewnętrzny mechanizm, który odtwarza całą zmysłową historię, z jej pełnią barw i emocji. Zanikający zapach łączy teraźniejszość z przeszłością poprzez akt nieustannego przywoływania i odchodzenia, co doskonale współgra z ogólną melancholią wiersza.

Długa rękawiczka, trzeci z kluczowych atrybutów wiersza *Samotni*, to element garderoby, kojarzony z wyrafinowaną elegancją, ale też z pewną formą dystansu – zdaje się oddzielać świat zewnętrzny od intymnego, osobistego doznania. W kontekście wiersza rękawiczka jawi się jako relikw po nieobecnej osobie, ale także jako znak niedopowiedzianej tajemnicy, zmysłowości zamkniętej w aksamitnej powłoce. W tym sensie rękawiczka przeistacza się w swoisty talizman pamięci przywołujący świat, który przestał istnieć, ale nie przestał trwać w wyobraźni podmiotu lirycznego. Kryje w sobie obietnicę bliskości, która już się nie spełni, a może nigdy nie była realna, pozostając jedynie złudzeniem – pięknym, ale ulotnym, jak sama tkanina, z której jest wykonana.

Rekwizyty życia i śmierci

Jednym z najważniejszych tematów debiutanckiego tomu Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej jest przemijanie prezentowane na wiele sposobów. Do lirycznego omówienia tego zagadnienia autorka wykorzystwała przedmioty estetyki związanej z życiem i śmiercią – zbudowała świat przedstawiony za pomocą detali przyrody, które z jednej strony reprezentują cykl życia, z drugiej zaś kontrastują ze statycznością i milczeniem grobów. Pod powierzchnią pełnego życia pejzażu ukryła refleksje nad nieuchronnością śmierci, co czyni z jej wierszy medytację nad kruchością ludzkiej egzystencji.

Pachną białe akacje w słonecznej pozłocie –
Kąpią się w ciepłych falach złocistych promieni
I na ścieżkach cmentarza płatków sięgają krocie
Zwieszając pęki kwiatów wśród liści zieleni.

W bujnej trawie gra świerszczów kapela rozgłosnie
I słowiczym kłaskaniem wtóruje co siły;

Cała czereda wróbli świergocze radośnie –
A w cieniu cicho drzemią samotne mogiły.

Do ścian starej kapliczki czeremcha się tuli
A nad nią krążą motyle lekkoskrzydłym lotem –
Gdzieś w oddali głos słyhać kukulki-zazuli...
Cmentarz, jak sad, jest strojny zielenią i złotem.

Cisza... słońce majowe tak mocno przygrzewa...
Budzi blade irysy co na grobach rosną,
I mogiły swym tchnieniem gorącym oblewa,
Jakby zbudzić tych chciał, co nie wstali wiosną...

Wiersz koncentruje się na cmentarzu jako przestrzeni o głębokim znaczeniu symbolicznym, stanowiącej punkt styczny między życiem a śmiercią. Na ten *entourage* składają się różnorodne rekwizyty – mogiły, kapliczka, akacje, promienie słoneczne, trawa, świerszcze, słowiki, wróble, czeremcha, motyle, kukulka i irysy – każdy z nich wnosi do tekstu bogactwo znaczeń.

Centralnym elementem wiersza są białe akacje, zanurzone w „słonecznej pozłocie”, które od razu kształtują nastrój utworu. Ich białe kwiaty odzwierciedlają zarówno czystość i niewinność, ale również żalobę i śmierć. Blask słońca, kąpiący akacje w „złocistych promieniach”, dodatkowo pogłębia wrażenia podmiotu lirycznego wyniesione z obserwacji drzew. Poprzez swój cykliczny ruch od wschodu do zachodu słońce przypomina o nieustannym biegu czasu i nieuchronności śmierci. Dzięki temu wiersz zyskuje wymiar filozoficzny i egzystencjalny.

W ciszę cmentarza wdzierają się dźwięki natury: świerszcze, słowiki i wróble, które wprowadzają element ruchu, śpiewu i radości. Koncert świerszczy i kłaskanie słowików są dowodem trwającego nieustannie życia i jego afirmacji. Pogodne dźwięki zdają się być obojętne wobec śmierci, zaznaczonej przez samotne mogiły. Owady i ptaki są tu alegorią świata żywych, który trwa niezależnie od indywidualnych losów pogrzebanych istnień, oferując kontrpunkt do refleksji nad umieraniem i przemijaniem.

Rekwizytami mówiącymi o śmierci *expressis verbis* są samotne mogiły usytuowane gdzieś w cieniu. Wydaje się, że podmiot liryczny wspomina o nich przypadkiem, jakby natrafił na nie, podążając wzrokiem za cieniem drzew. Cichy, nieruchomy charakter grobów kontrastuje z witalnością otaczającej przyrody. Ta dychotomia akcentuje niejednorodny charakter ludzkiej kondycji, która w obliczu wieczności pozostaje zawieszona między przemijaniem a nieśmiertelnością. To zresztą jedyne ślady obecności człowieka w tym nekropolicznym ogrodzie. Pojedyncze liście, cienie drzew, śpiew ptaków, a nawet cisza między dźwiękami – wszystko to skłania do kontem-

placji nieuchronności losu ludzkiego i odwiecznego cyklu natury. Wiersz *Nacmentarzu*, choć wyraźnie osadzony w konwencji tanatologicznej, akcentuje również znaczenie małych, pomijanych elementów otaczającego nas świata jako istniejących na równorzędnej zasadzie znaków życia i śmierci.

Autorka wykorzystuje mikrologiczny sposób myślenia, aby poprzez szczegółowe, zmysłowe opisy stworzyć wrażenie bliskości wobec rzeczywistości, która z jednej strony jest namacalna i codzienna, a z drugiej – przepełniona tajemnicą i metafizycznym niepokojem. Te drobne elementy stają się ważnymi śladami ludzkiej obecności i nieobecności, a zarazem wyrazem wiecznej gry między życiem a śmiercią, ulotnością a trwaniem. Taka strategia twórcza pozwala Reszczyńskiej-Stypińskiej zaakcentować, że prawdy egzystencjalne odkrywamy nie w wielkich narracjach, ale właśnie w drobnych, często niezauważanych atrybutach codzienności.

Sakralna mikroskala

W *Drobiazgach* odnaleźć można przykłady utworów z pogranicza liryki sakralnej i funeralnej. Autorka wprowadza nas w uniwersum tego co święte poprzez użycie obiektów nawiązujących do chrześcijańskiego rytuału pochówku i tym samym podkreśla duchowe napięcie oraz nastrój kontemplacji towarzyszące podmiotowi lirycznemu w chwili ostatniego pożegnania. Przykładem może tu być wiersz *Zdrowaś Maryja* posługujący się bogatą metaforą, wyrażającą nie tylko religijną pobożność, ale także refleksję nad życiem, śmiercią i zbawieniem.

Kołysze się żółty płomycek gromnicy
I blask drżący kładzie na blade tve skronie
I leżysz wśród mroków posępnych kaplicy
I krzyżyk złocisty wsunięty masz w dłonie,
A szept się pacierza wśród sklepień odbija –
...Zdrowaś Maryja...

I płatki śnieżyste jaśminu wonnego
Na twarz się twą sypią z gałązki wędnącej
Ty leżysz uśpiona wśród kwiecia mrącego,
Wśród ciszy i blasku gromnicy płonącej,
A szept się pacierza wśród sklepień odbija –
...Zdrowaś Maryja...

Błękitny cień pada od starych witraży –
Przed świętym obrazem lśni lampka czerwona

A Chrystus z uśmiechem litosnym na twarzy
Z ołtarza wyciąga ku tobie ramiona...
I szept się pacierza wśród sklepień odbija –
...Zdrowaś Maryja...

W nastrój wiersza wprowadza nas opis wnętrza kaplicy, w której dochodzi do pożegnania zmarłej osoby. Miejsce to wypełniają liczne rekwizyty niosące ze sobą głębokie znaczenia, zakorzenione w tradycji chrześcijańskiej. Każdy z tych elementów – gromnica, krzyżyk, kwiaty, witraże, lampka wieczna, wizerunek Chrystusa – jest ściśle powiązany z doświadczeniem sacrum i tworzy przestrzeń, w której granica między tym, co ziemskie, a tym, co duchowe, ulega subtelnemu zatarciu.

Żółty płomień gromnicy, „kolyszący się” w pierwszym wersie, przywołuje na myśl liczne skojarzenia. Świeca woskowa poświęcona w święto Ofiarowania Pańskiego, jest tradycyjnym znakiem światła Chrystusa, rozpraszającego mroki grzechu i śmierci. Jej płomień wprowadza element ożywienia, ruchu i ciepła, kontrastując z chłodnym mrokiem posępnej kaplicy. Drżący blask gromnicy oświetlający bladą twarz zmarłego, odzwierciedla zarówno nadzieję na życie wieczne, jak i moment przejścia duszy do wieczności, a w kontekście *Pozdrowienia anielskiego* przypomina o roli Matki Bożej jako orędowniczki dusz wiernych.

Wsunięty w dłonie krzyżyk jest jednym z najważniejszych atrybutów chrześcijaństwa, wyrażającym ofiarę Chrystusa i nadzieję na zmartwychwstanie. Przywołuje zarówno cierpienie, jak i wiarę w triumf nad śmiercią. Jego kolor podkreśla wartość duchową – złoto oddaje boską chwałę i nieśmiertelność. Razem z gromnicą tworzy on integralny znak wiary, towarzyszący zmarłemu w jego ostatniej drodze.

W wierszu pojawiają się także sypiące się na twarz zmarłej płatki śnieżystego jaśminu – kwiatu czystości i niewinności, znaku przemijalności i delikatności życia ludzkiego. Wiednąca gałązka, z której spadają fragmenty kwiatu, podkreśla kruchość istnienia i wpisuje się w narrację nietrwałości ziemskiego bytu. Z kolei witraże, przez które „błękitny cień pada”, dodają do obrazu lirycznego duchowy i kolorystyczny wymiar. Błękit jako odcień nieba i transcendencji, a także symbol Maryi, łączy się z modlitwą *Zdrowaś Maryja*. Witraże, przepuszczające światło, tworzą mistyczną grę barw, łączącą świat ziemski z niebiańskim.

Lampka wieczna, „lśniąca przed świętym obrazem”, unaocznia obecność Chrystusa w Najświętszym Sakramencie. Czerwona barwa lampki manifestuje miłość Bożą, ofiarę Chrystusa, a także nieustanną modlitwę i czuwanie. Jej obecność nadaje sytuacji lirycznej charakter intymnej rozmowy z Bogiem. Wizerunek Chrystusa „z uśmiechem litosnym na twarzy” dopełnia sakralny

krajobraz – Jezus „wyciągający ku tobie ramiona” przedstawia Miłosierdzie Boże, gotowe przyjąć duszę zmarłej do swojego Królestwa. Chrystus staje się centralnym punktem duchowego doświadczenia i podkreśla motyw nadziei na zbawienie.

Z perspektywy mikrologicznej każdy z drobnych elementów obecnych w wierszu *Zdrowaś Maryja* buduje uniwersum znaczeń, które wychodzi daleko poza sferę prywatnego doświadczenia podmiotu lirycznego. Symboliczne rekwizyty stają się nie tylko nośnikami tradycji chrześcijańskiej, ale także mikroświatami, w których koncentruje się cała eschatologiczna narracja życia i śmierci.

W stronę mikrologii

W tomie *Drobiazgi* Marta Reszczyńska-Stypińska przesuw granice poezji mikrologicznej, oferując ciekawe perspektywy dla analizy literackiej. Jej utwory są przykładem tego, jak drobne detale codzienności mogą ujawniać głębokie prawdy egzystencjalne. Poprzez precyzyjny i wnikliwy ogłód rzeczy, na które nie zwracamy większej uwagi, autorka ukazuje bogactwo mikroświata codziennych przedmiotów mających tak istotne znaczenie w każdej literackiej narracji. Prace Reszczyńskiej-Stypińskiej otwierają przede mną nowe kierunki badań nad literacką materią i metaforą, zachęcając do refleksji nad wpływem rekwizytów wykorzystanych w tekście na interpretację większych narracji i tematów egzystencjalnych. Przyszłe badania mogłyby skoncentrować się na dalszym odkrywaniu sposobów, w jakie mikroskalowe obserwacje kształtują nasze zrozumienie takich zjawisk jak czas, pamięć czy duchowość.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno T.W., *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.
- Appadurai A., *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. tegoż, Cambridge 1986, s. 3–63.
- Benjamin W., *Destrukcyjny charakter*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 202–203.
- Benjamin W., *Drobne chwyt*y, [w:] tegoż, *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, przeł. B. Baran, Warszawa 2018.
- Brillenburg Wurth K., *The Material Turn in Comparative Literature*, „Comparative Literature” 2018, vol. 30, nr 30, s. 247–263.
- Brzozowska-Brywczyńska M., *Co z tą sprawczością? Material turn w studiach nad dzieciństwem*, „Czas Kultury” 2021, nr 4, s. 179–184.

- Czabanowska-Wróbel A., *Dzieci, pajace i lalki (O młodopolskich dziejach motywu)*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 223–244.
- Garlej B., *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 2, s. 111–128.
- Lutomierski M., *Doświadczenia uchodźstwa i emigracji w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży na obczyźnie. Rekonesans*, [w:] *Z ojczyzny do obczyzny*, red. R. Kleśta-Nawrocki, M. Lutomierski, A. Trapszyc, Toruń 2019.
- Lutomierski M., *Twórczość Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej dla dzieci. Zarys problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 2019, t. LVII, s. 89–92.
- Lutomierski M., *Z myślą o dzieciach na emigracji*, „Głos Uczelni” 2022, nr 5–8, s. 83–86.
- Michalski Ł., *Złorzeczenie, czyli „zwrot ku rzeczom” a historia wychowania*, „Chowanna” 2018, t. 2, s. 337–360.
- Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.
- Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001.
- Miniatura i mikrologia literacka*, t. 3, red. A. Nawarecki, B. Mytych, Katowice 2003.
- Reszczyńska-Stypińska M., *Wiersze z lat 1928–1939*, Gdańsk 2019.
- Supruniuk M.A., *Przemierzając dwudziesty wiek. Przedmowa*, [w:] M. Reszczyńska-Stypińska, *Wiersze z lat 1928–1939*, Gdańsk 2019, s. 5–16.
- Watoła A., *O liryce wojennej Marty Reszczyńskiej-Stypińskiej*, I. Opacki (promotor), Instytut Literatury i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1987.

Krystyna Gielarek-Gorczyca – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Kultury Mediów w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się zagadnieniami marketingu narracyjnego w promocji marki oraz obecnością monomitu w prozie psychologicznej pisarek dwudziestego i dwudziestego wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Anieli Gruszeckiej. Obecnie współrealizuje projekt badawczo-naukowy *Słownik biograficzny polskich pisarek emigracyjnych 1939–1989*. Autorka artykułów, m.in.: „*Samotność wchłonęła wszystko*”... – wdowieństwo w prozie kobiecej międzywojnia na przykładzie powieści Anieli Gruszeckiej „*Przygoda w nieznanym kraju*”, [w:] *Modele kobiecej samotności – panny, wdowy, rozwiedzione*, red. B. Wałęciuk-Dejneko, Kraków 2015; *Wokół twórczości prozatorskiej Anieli Gruszeckiej*, [w:] *Dwudziestolecie międzywojenne. Nowe spojrzenia*, red. J. Pasternski, Rzeszów 2019. ORCID: 0000-0002-3590-6537. E-mail: <kgielarek@ur.edu.pl>.

Krystyna Gielarek-Gorczyca – Doctor of Humanities, literary scholar, assistant professor at the Media Culture Department of the Institute of Polish Studies and Journalism at the University of Rzeszów. She works on issues of narrative marketing in brand promotion and the presence of the monomyth in the psychological prose of 19th- and 20th-century women writers, with a particular focus on the work of Aniela Gruszecka. She is currently collaborating on a research and academic project, *The Biographical Dictionary of Polish Women Writers in Exile 1939–1989*. Author of articles including „*Loneliness absorbed everything...*” – *Spectacle in interwar women’s prose on*

the example of Aniela Gruszecka's novel "Adventure in an Unknown Land", [in:] Models of Women's Loneliness – Spinsters, Widows, Divorcees, ed. B. Walęciuk-Dejneko, Kraków 2015; *Around the Prose Works of Aniela Gruszecka, [in:] Twenty Years of Interwar Years. A New Look*, ed. J. Pasterski, Rzeszów 2019. ORCID: 0000-0002-3590-6537. E-mail: <kgielarek@ur.edu.pl>.

„Pełną piersią chłonąc życie” – podmiot jako „rekwizyt” (wobec istnienia) w poezji Natalii Dzierżkówny

ABSTRACT. Hanna Ratuszna, „Pełną piersią chłonąc życie” – podmiot jako „rekwizyt” (wobec istnienia) w poezji Natalii Dzierżkówny [“Absorbing Life to the Fullest” – The Subject as a “Prop” (Towards Existence) in the Poetry of Natalia Dzierżkówna]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 249–270. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.15>.

Article titled „Absorbing life to the fullest” – the subject as a „prop” (towards existence) in the poetry of Natalia Dzierżkówna presents the strategies of the lytic subject in the poetry of the artist from Podolia, the stages of overcoming the fears of existence, and the existence of a „prop” in a world perceived as a palimpsest (a large prop room). Natalia Dzierżkówna’s poetic work is vitalistic and dominated by figures such as repetition, paradox, chiasm, which describe ways of coping with the experience of internal imprisonment. An alternative to the existence of a „prop”, a unreflective existence among other „props”, include the processes of self-improvement and creativity. These are important components of modern vitalism, which foreshadowed twentieth-century perspectivism.

KEYWORDS: prop, modernism, Natalia Dzierżkówna, vitalism, palimpsest, repetition, chiasm

1

Stanisław Brzozowski analizując fenomen literatury dziewiętnastowiecznej, zwrócił uwagę na obecne w twórczości wielu artystów „piętno osobowe”¹, pisał zatem:

Na czym polega romantyzm? Na tym, że człowiek usiłuje stworzyć świat, w którym jego *ja* nie byłoby bezsilnym widzem, chce stworzyć świat posłuszny naszej woli, odpowiadający naszej myśli, psychice².

Moderniści sięgając po wzorce europejskie, pojmowali twórczość jako wyraz ducha, świadome kształtowanie własnego świata, poszukiwali za-

¹ Pojęcie to przywołuje m.in. A. Lubaszewska w rozprawie pt. *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009, s. 57. Autorka rozumie je jako „światopogląd i stosunek twórcy do życia, zgodny z planem ideowym dzieła”, tamże, s. 58.

² S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, s. 28. Pisarz analizował m.in. teorię Fichtego, interesowały go relacje między myślą a rzeczywistością, nietzscheańska koncepcja samodoskonalenia oraz popularna m.in. w piśmach Bierdajewa idea samoświadomości.

sady, która mogłaby scalić poszczególne fragmenty rozbitej rzeczywistości, wewnętrznej mozaiki. Stanisław Przybyszewski nazwał świadome *Ja* „pianą oceanu”, statycznej, „dawnej” sztuce przeciwstawił sztukę instynktów i nieświadomionej potęgi żywiołów³. Komentujący takie rozwiązania Andrzej Makowiecki dostrzegł w nich próbę powrotu do tradycji „europejsko-wyzwolonej”⁴. Postawa ta, jak można przypuszczać, wiązała się z koniecznością odnalezienia utraconej części *Ja*, odbudowania siebie, odzyskania wewnętrznej wolności w świecie, który okazał się składowiskiem wielu niezrozumiałych już znaczeń (palimpsestowość). Romantycy, m.in. Novalis, pisali: „Marzymy o podróżach przez wszechświat, a czyż wszechświat nie jest w nas samych? Nie znamy głębin naszego ducha. Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga, Wieczność z jej światłami, przeszłość i przyszłość są w nas albo nie ma ich nigdzie”⁵. Człowiek początku XX wieku zagubił zdolność rozumienia siebie i otoczenia, w którym przyszło mu żyć, stał się wytwórcą nowych znaczeń, „rekwizytem”, podmiotem funkcjonującym wobec istnienia⁶. Obecne w literaturze i sztuce obrazy, eksponujące postawy bohaterów, ich wewnętrzne rozterki, projekcje duszy, wykorzystujące m.in. symbolikę snu, natury, czy labiryntu, ujawniły znaczenie kryzysu poznawczego powstałego w wyniku poczucia utraty wewnętrznej spójności podmiotu. Prezentowany przez artystów świat odsłonił pęknięcia między rzeczywistością a wyobrażeniem, jawą a snem, okazał się nieczytelny i nietrwały. Ważnym odniesieniem dla homomorficznego⁷ istnienia podmiotu, jako „rekwizytu”

³ Por. S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1976, s. 152. Warto także pamiętać o eseju Przybyszewskiego *O nową sztukę*, tamże.

⁴ A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, [w:] *Młoda Polska*, red. I. Maciejewska, D. Knysz-Tomaszewska, wyd. 2, Warszawa 2002, s. 28. Badacz zwrócił uwagę m.in. na obecne w twórczości modernistów spotkanie tradycji z nowoczesnością. Oznaczało ono wprowadzenie do poezji bogactwa doświadczeń, przeżyć, co można uznać za rys perspektywizmu.

⁵ Novalis, *Kwietny pył*, [w:] tegoż, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 93.

⁶ Walter Benjamin w eseju pt. *Twórca jako wytwórca* analizuje m.in. pojęcie wytwórczości, które stanowi zagrożenie dla indywidualisty (artysty), jest jednak „produktem” współczesności, wynika z potrzeb nowego odbiorcy, jakim jest proletariatus, por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 164. W literaturze i sztuce modernizmu przeżywający kryzys poznawczy podmiot próbuje ochronić swą wyjątkowość, niepowtarzalność, odnaleźć miejsce w świecie, który stał się składowiskiem znaczeń, rzeczy funkcjonujących wśród innych rzeczy (wielka rekwizytornia). Alternatywą dla tak pojętej egzystencji w świecie staje się bezsprzecznie witalizm.

⁷ Homomorfizm to pojęcie matematyczne, które najogólniej oznacza odwzorowanie jednej formy (algebry, np. ogólnej) w drugą, przy zachowaniu cech (funkcji) tej formy (algebry), por. S. Balcerzyk, *Wstęp do algebry homologicznej*, Warszawa 1970, s. 23. W odniesieniu do zjawisk kultury do roli podmiotu funkcjonującego „wobec” istnienia homomorfizm ilustruje sytuację, w której tenże podmiot traci rys indywidualizmu, otwiera się na byt (Kierkegaard) i odwzorowując go, przeżywa *Schwermut*. Staje się „rekwizytem” w wielkiej rekwizytorni

w rekwizytorni świata, obiektu wśród innych obiektów, okazał się witalizm, który był przeciwwagą dla bólu istnienia, wpłynął na proces odzyskiwania utraconej jedności, scalania pokawałkowanych części *Ja*, inicjował powrót do przeszłości”⁸. Zdominował twórczość artystów reprezentujących drugie pokolenie modernistów, do którego należała także Natalia Dzierżkówna. Jej poezja wyrastała ze wspomnień o przeszłości (np. wiersze *Etap*, *Dusza*), ujawniała także nowe tematy, obecność dwudziestowiecznego perspektywizmu⁹ (np. *Ogniwa*). Poetka, podobnie jak sugerował w pracy pt. *Zwierciadło i lampa* Meyer H. Abrams¹⁰, ceniła gest twórczy, sztuka była dla niej projekcją świata wewnętrznego. Zdaniem Abramsa poeta to nie tylko wyraziciel głosu pokolenia (w okresie modernizmu rola ta została dość mocno ograniczona na rzecz indywidualizmu, własnych, często niekonwencjonalnych odczuć i doświadczeń), także propagator nowych wartości i „mistrz podejrzeń”¹¹. Fryderyk Nietzsche, który patronował sztuce przełomu XIX i XX wieku, postrzegał rolę artysty jako kogoś, kto najpełniej „orzeka o tym, co jest żywe”, a zatem przeciwstawia się apatii, dekadence i bierności¹². Artysta, zdaniem niemieckiego filozofa, to „syn ziemi”, ktoś, kto jako jedyny potrafi orzekać w sprawach sztuki, rozpoznaje jej oddziaływanie na serce i umysł, jest twórczo zaangażowany w istnienie¹³. Podobny pogląd prezentowała Natalia Dzierżkówna w tomie poezji z 1902 roku, który nazначył

świata, fakt ten stanowi reakcję na uprzedmiotowienie, wytwórczość, o której pisał Benjamin, por. przypis 6.

⁸ Witalizm był – w nawiązaniu do słów Zaratusztry z dzieła Fryderyka Nietzschego pt. *Tako rzecze Zaratusztra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1908 – wyrazem zgody na życie, afirmację (powiedzenie światu „Tak”).

⁹ O perspektywizmie w literaturze i sztuce XX wieku pisał m.in. Ch.I. Glicksberg, *Modern Literary Perspectivism*, Dallas 1970, w literaturze polskiej warto zwrócić uwagę na pracę Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problem cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.

¹⁰ M.H. Abrams pisał: „[...] dwie rozpowszechnione i antytezy względem siebie metafory umysłu: według jednej koncepcji przedmioty zewnętrzne tylko odbijają w umyśle – jak w zwierciadle, według drugiej natomiast – rzuca on – niczym lampa – światło na postrzegane przez siebie przedmioty, tym samym niejako je współtworzy”, M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 8.

¹¹ M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 307.

¹² Tamże.

¹³ Nietzsche nawiązywał do poglądów Goethego, który uważał, że „[...] przedwczesne produkty niecierpliwego rozsądku, który chętnie chciałby przejść do porządku nad zjawiskami i dlatego na ich miejsce podstawiam obrazy, pojęcia, a często nawet słowa”, J.W. Goethe, *Refleksje i maksymy*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 159. Nietzsche postulował przekroczenie bariery między aktorem i widzem, twórcą i odbiorcą. Artysta był kimś, kto odrzuca teoretyzowanie, aktywnie, w upojeniu uczestniczy w tworzeniu wartości, afirmuje życie, por. M.P. Markowski, *Nietzsche...*, dz. cyt., s. 307.

jej twórczą drogę nowoczesnym rozumieniem witalizmu¹⁴. Poetka mimo pewnych zapożyczeń z twórczości Tetmajera, Kasprowicza i Staffa ogłosiła w wierszach postulat „rekonwalescencji końca wieku”. Witalizm nie był dla niej jedynie „programem” odrodzeńczym, realizowanym w duchu tężyzny, triumfu cielesności, oznaczał indywidualną postawę artystyczną („estetyka artysty”), samodoskonalenie w duchu nietzscheańskim. Prezentowany szkic jest w całości poświęcony tym właśnie zagadnieniom. Analiza wierszy z debiutanckiego tomu artystki z Podola pozwoli zrekonstruować jej sposób myślenia o kryzysie wieku dziewiętnastego i narodzinach nowoczesności.

2

Natalia Dzierżkówna urodziła się w 1861 roku w rodzinnym majątku Kotużany na Podolu, była córką Ottona Henryka Dzierżka herbu Nieczuja i Marii Piątkowskiej herbu Korab, od najmłodszych lat wykazywała wielkie zainteresowanie literaturą i nauką języków obcych. Nie zachowało się zbyt wiele dokumentów opisujących jej dzieciństwo, prawdopodobnie było szczęśliwe, przerwała je jednak rodzinna tragedia, utrata majątku i przeprowadzka do Odessy. Zmiana sytuacji życiowej miała także dobre strony, Odessa u schyłku XIX wieku była miastem wielokulturowym, otwartym na nowinki artystyczne, w którym funkcjonował teatr i tworzyły się środowiska literackie. Dzierżkówna po ukończeniu Szkoły Sztuk Pięknych, w której rozwijała pasje malarskie, podjęła pracę zarobkową jako nauczycielka rysunku, muzyki i języków obcych. W tym czasie współpracowała z kołami konspiracyjnymi, do roku 1894 współredagowała czasopismo „Ogniwo”. Nie zachowały się numery, nad którymi pracowała, nie ma także informacji o innych publikacjach z tego okresu. Wiadomo jednak, że artystka została wkrótce aresztowana i przewieziona do Archangielska, miasta nad Dwina, które w owym czasie słynęło z eksportu drewna. O tym wydarzeniu wspomina m.in. Antoni Urbański w szkicu poświęconym Henrykowi Sienkiewiczowi pt. *Z Sienkiewiczem w Odessie*, opublikowanym w „Kurierze Warszawskim”:

Podziwiał [Sienkiewicz – H.R.] tych dzielnych ludzi na kresach dalekich o polskość walczących. Otuchy im dodawał. Tym dotkliwiej odczuł cios, który wtedy Polaków w Odessie spotkał. Zesłano tych dzielnych ludzi do Archangielska. Powędrowali tam: p. Natalia Dzierżkówna, Mariusz Zaruski, pani Wołowska i wielu innych¹⁵.

¹⁴ J. Orwicz, *Poezje*, Warszawa 1902. Wszystkie cytaty z wierszy Dzierżkówny pochodzą z tego zbioru. Przy utworach zostaną podane w nawiasie tytuły i numery stron.

¹⁵ A. Urbański, *Z Sienkiewiczem w Odessie*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 325, s. 6.

Nie wiadomo, czy Sienkiewicz znał osobiście Dzierżkównę, młoda pisarka należała także do nielegalnego Koła Studentów Polaków Uniwersytetu Odeskiego, które m.in. dysponowało tajną biblioteką. Członkowie Koła utworzyli zakonspirowaną organizację Zetu, stanowiącą „przybudówkę” założonej w Szwajcarii przez Teodora Tomasza Jeża Ligi Narodowej. Studenci prowadzili działalność społeczną, organizowali kółka samokształceniowe, kwestowali także na rzecz Skarbu Narodowego¹⁶. Wielu z nich zrzeszało się w ramach tajnej organizacji „Sokół” współpracującej z „Sokołem” lwowskim¹⁷. W środy organizowano tajne spotkania, podczas których prezentowano „[...] strawę duchową w postaci odczytów, deklamacji [...] przedstawienia amatorskiego”¹⁸. Spotkania te odbywały się początkowo w mieszkaniu matki poety – Mariusza Zaruskiego¹⁹, przypominano wówczas słuchaczom o „[...] Matejce, Mickiewiczu, Krasińskim, Słowackim, Zaleskim, Ujejskim, Lenartowiczu, odczytywano zakazane ich utwory”²⁰. Wkrótce jednak organizacja została zdekonspirowana, aresztowania objęły szerokie grono uczestników, których oskarżono o wrogą działalność skierowaną przeciwko carskiej Rosji. Po wielomiesięcznym pobycie w starym więzieniu obok dworca odeskiego i w „Krestach”, odeskich więźniów wysłano „etapem” do Archangielska.

W okresie zesłania Dzierżkówna rozwinęła działalność literacką, pisała opowiadania i wiersze (m.in. *Etap*), nie podzieliła losu katorżników, którzy pozyskiwali drewno w okolicznych lasach i ginęli wyniszczeni trudną pracą, udzielała lekcji muzyki w pobliskich domach carskich żołnierzy. Okres zesłania zakończył się dla niej w 1899 roku, poetka osiedliła się wówczas w Warszawie i podjęła współpracę z redakcjami czasopism takich jak „Bluszcz”, „Tygodnik Mód i Powieści”, opublikowała wówczas wierszowaną gawędę *Bartłomiej Słomka*, która zyskała w 1899 roku nagrodę w konkursie „Gazety Świątecznej”. Największym jej osiągnięciem u progu działalności twórczej była jednak publikacja tomu poetyckiego w 1902 roku. Tom ten miał charakter rzeczywistego debiutu, ponieważ opublikowana rok wcześniej gawęda pt. *Wśród rodzinnych gniazd* nie została dostrzeżona przez krytyków²¹. *Poezje* uzyskały pozytywne recenzje, dalekie jednak od entuzjazmu.

¹⁶ E. Czajkowski, *Proces Sokola Odeskiego i tajnych związków w Odessie w latach 1894–1895*, „Niepodległość” 1934, t. IX, zeszyt 1(21), s. 18.

¹⁷ Tamże, s. 19.

¹⁸ Tamże, s. 22.

¹⁹ Mariusz Zaruski (1867–1941) był polskim poetą, który spędził młodość w Odessie, studiował na Wydziale Fizyczno-Matematycznym Uniwersytetu Odeskiego. Zasłynął jako autor wierszy o górach, znakomity taternik, kapitan żaglowca „Zawisza Czarny”, wychowawca młodzieży, żołnierz pułku Beliny, autor m.in. *Sonetów morskich* (1902), *Na morzach dalekich* (1920), *Z harcerzami na Zawiszy Czarnym* (1937), *Wśród wichrów i fal* (1935).

²⁰ E. Czajkowski, dz. cyt., s. 23.

²¹ J. Orwicz, *Wśród rodzinnych gniazd*, Warszawa 1901.

Autorka ukryła swoją tożsamość pod męskim pseudonimem Jerzy Orwicz. Nie był to jedyny pseudonim, którego wówczas używała, posługiwała się także innym, Janusz Tarczyc. Geneza pseudonimów nie jest jasna, prawdopodobnie, jak inne autorki, Dzierżkówna obawiała się, że jako kobieta nie uzyska w zdominowanym przez mężczyzn gronie artystów pozytywnej oceny, istotne mogły być także względy polityczne²².

Aureli Drogoszewski, autor jednej z ważniejszych, zachowanych recenzji tomu *Poezje*, nie zwrócił uwagi na obecność pseudonimu, nazwał Jerzego Orwicza poetą „żywego i czującego serca”, docenił cykliczność, wybór tematyki: „spokojnej rozkoszy chwili obecnej”²³. Krytyk dostrzegł także w wierszach „nierówności stylowe”, „brak głębi”, „monotonie myśli”²⁴. To, co najbardziej zapadło mu w pamięć dotyczyło wizji świata, spokojnej, żywej natury i pogodzenia z przeciwnościami losu. Orwicz wyraźnie przeciwstawił się dekadence niemocy, odrodzenie dostrzegł w samodoskonaleniu, które prowadziło do zgody ze światem, afirmacji życia²⁵. Taką postawę miał, zdaniem krytyka, najpełniej wyrażać ostatni, zamieszczony w tomie, wiersz z cyklu pt. *Z nastrojów*:

Mnie nie przeraża mrok cmentarny,
Ni snu wiecznego tajemnica...
Ale mi smutno, że tak marny
Dorobek życia...

(*Z nastrojów*, s. 40)

Niezależnie od wypowiedzi Drogoszewskiego twórczość poetycka Dzierżkówny zasługuje na uwagę, stanowi bowiem interesujący prolog do dyskusji nad dwudziestowiecznością. Postawa witalizmu, szacunek dla zasad moralnych, kolektywizm, obecne w wierszach, pojawiają się także w jej powieściach i nowelach – jako życiowy ideał²⁶. Poetka buduje literackie obrazy na zasadzie antynomii: aktualne i minione, przywołuje marzenia, sny i wyobrażenia, które nieustannie konfrontuje z rzeczywistością. Jej wiersze cechuje żywiołowość i intymizm, które przeplata nuta nostalgii za dawnym światem.

²² O kwestiach tych pisała m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska Femina: garść uwag*, „Teksty Drugie” 1993, 4/5/6, s. 36–53.

²³ A. Drogoszewski, *Poezja i rymy*, „Prawda” 1903, nr 2, s. 21.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Natalia Dzierżkówna opublikowała m.in. następujące powieści i nowele: *Błyski* (1903), *Ela* (1903), *Gołębice* (1903), *Okruchy życia* (1903), *Żywot Wodza Narodu* (1909), *Świątobliwa Jadwiga: Królowa Polski* (1911), *Sobotnia góra* (1911), *Od Dubienki do Racławic* (1918), *Cyrograf* (1922), *Wariat* (1923), *Jagusia* (1928) oraz dwa dramaty: *Witeż Iwo* (1907), *Nad Arnem* (1911).

Debiutancki tom wierszy – zadedykowany matce poetki: „Matce mojej najukochańszej tę pracę poświęcam – Autor” ma przemyślaną kompozycję, inicjuje go wiersz *Dla Ciebie*, w którym dominuje ton wdzięczności, słowa miłości, wyrazy oddania są kierowane do najukochańszej osoby. Utwór ma formę monologu lirycznego, podmiot liryczny zestawia w nim aktualne doświadczenia ze wspomnieniami szczęśliwego dzieciństwa, bliskości, definiuje w ten sposób miłość – *caritas*, która opiera się na zaufaniu, odpowiedzialności, wsparciu, a zatem na powinnościach i pragnieniach wynikających ze wspólnoty, więzów krwi. Wiersz ujawnia tęsknotę za dzieciństwem, za czasem pozbawionym trosk, miłość matczyna jawi się w nim jako ożywcza siła, niezbywalne dziedzictwo najmłodszych lat:

Miłość dla ciebie, co w sercu płonie,
 Jakby przewodnia gwiazda mi świeci,
 Więc śmiało dążę przez życia tonie,
 Ona od zdraudnych ustrzeże sieci,
 Nim ją wraz z sobą kiedyś pogrzebię,
 Życ chcę!... Życ, matko, dla Ciebie!
 (*Dla Ciebie*, s. 2)

Wzorzec kobiety – matki wypiera niejako wizerunek ojca. Jest to kobiecość triumfująca, oznaczająca samodzielność, zaradność, pełnię doświadczeń. Matka nie tylko pełni rolę nauczycielki życia, jej postać jest identyfikowana z obrazem ojczyzny – małej, najbliższej (rodzina) i tej właściwej (Polska). Refleksja o ojczyźnie – w kontekście indywidualnym (w perspektywie tęsknot i utracen) powróci w wierszach tego zbioru, będzie jednak zawsze subtelna (por. wiersz *Etap*).

W prezentowanych w tomie lirycznych mikroopowieściach poetka narusza ściśle reguły estetyki modernizmu (pisanie „krwią serdeczną”, sztuki, która odzwierciedla życie), bliższe są jej poglądy Zenona Przesmyckiego, który poszukuje definicji piękna codzienności (m.in. estetyki wzruszeń) niż Stanisława Przybyszewskiego – z jego koncepcją winy tragicznej, estetyką brzydoty, fenomenologią zła. W wierszach takich jak np. *Dla Ciebie*, czy *Dusza* pojawia się także ciekawy „projekt” witalizmu. Dzierżkówna rozumie witalizm jako wyraz woli życia, triumf nowoczesności, w mniejszym zaś stopniu jako przełamywanie dekadentckiej niemocy, dlatego poszukuje antytez, konstruuje poetyckie obrazy na zasadzie opozycji: góra (nadzieja) – dół (niemoc), dzień (wiara) – noc (opuszczenie, lęk). Utwory, w których pojawia się refleksja o życiu duszy, często manifestują siłę i moc wewnętrznych zmagani z przeciwnościami. Podmiot liryczny musi je przezwyciężyć, by zrozumieć

sens odrodzenia. Lirycznym obrazom wewnętrznych doświadczeń towarzyszy wówczas ironia, która wspomaga strategie kreacyjne podmiotu²⁷. Jest ona jedną z ważniejszych kategorii estetycznych dziewiętnastowieczności²⁸.

Dekadentyzm wyznacza w wierszach Dzierżkówny zaledwie jeden z etapów życiowej drogi, bywa chwilowym stanem, po którym nadchodzi ozdrowienie. Wiara w moc słowa, w możliwość przebudzenia do nowego istnienia (duchowej metamorfozy) zdaje się przewyżczać wszystkie przeciwności. Jarosław Ławski nazwał dekadentyzm „cienką warstwą świadomości”, która przesłania świat, nie opisując go²⁹. Uwaga ta znajduje ciekawe odniesienie w przywołanym już wierszu *Dla Ciebie*, w którym pojawia się nawiązanie do idei powrotu do czasów dzieciństwa. Gorzka niekiedy dorosłość przysłania sens istnienia, powrót do przeszłości jest możliwy dzięki wspomnieniom, wiąże się z procesem powtórzenia. Figura powtórzenia jako rekapitulacji życiowych doświadczeń wpisuje się w kontekst marzenia poetyckiego. Liryczne obrazy w wierszach Dzierżkówny nie tylko nawiązują do przeszłości, do zdarzeń stanowiących melancholijne dziedzictwo podmiotu, wydobywają je z cienia i ukazują w nowym, paradoksalnie witalnym oświeceniu.

Podmiot liryczny wierszy pragnie zmian, tęskni za życiową pełnią, może ją jednak osiągnąć jedynie w procesie samodoskonalenia³⁰. Codzienne doświadczenia wyznaczają zatem cel, do którego podąża bohater Dzierżkówny (jej *alter-ego*). Przemyślany obraz ludzkiej drogi (motyw życiowej wędrówki) wyznacza ramy poetyckich peregrynacji.

4

Istotnym tematem lirycznych dociekań poetki jest w – dużej mierze – codzienność, cicha egzystencja, która skrywa wymiar nieskończoności. Wiara w życie, potęgę i moc odnawiania, samodoskonalenia, które przywodzą

²⁷ Problematykę kreacyjnych strategii ironicznych analizuje m.in. M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z Dionizosem*, Bydgoszcz 1998, s. 177.

²⁸ O kwestiach tych pisali m.in. J. Bachórz, *O potrzebie scalania polskiego wieku XIX*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2008, R. I (XLIII); A. Janicka, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i obrzeża*, Białystok 2015; J. Ławski, *Ironia młodopolska*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, Gdańsk 2016; E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2018.

²⁹ J. Ławski, dz. cyt., s. 30.

³⁰ Interesującą o przemianach roli podmiotu w okresie rodzącej się dwudziestowieczności pisze m.in. A. Zawadzki, *Dokument pisany kluczem: kilka uwag o nowoczesnej koncepcji podmiotu i jej kontekstach filozoficznych na przykładzie poglądów Stanisława Brzozowskiego*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 63–80.

na myśl naukę Zaratusztry Nietzschego, stanowi zaledwie zapowiedź refleksji poświęconych żywiołowości i ekstazie, jakie towarzyszą zwykłym na pozór chwilom istnienia. Poezja jest nie tylko próbą wyrażenia przeżyć, skrywanych przed światem emocji, staje się również ścieżką prowadzącą do prawdy. Poetka, podobnie jak inni moderniści, tacy jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Zenon Przesmycki, Maria Komornicka, czy Bronisława Ostrowska rozpoczyna dyskurs poznawczy od uwag poświęconych metafizyce, prawdę pojmując jako szczerość uczuć³¹:

Czasem mi się wydaje, że ma dusza szklanna,
Tak w niej się każde drgnienie odbija wnet echem;
Gdy wesoło, to zabrzmi cała srebrnym śmiechem,
I jak w dzwonach kościoła rozbrzmiewa Hosanna!...
A dźwięk wibruje w nerwach, drży w nich każdą nutą,
I zda się słyszeć mogę jak krew zaszeleści,
O mózg falą uderzy i marzeniem pieści...

(*Dusza*, s. 32)

W lirycznych wyznaniach wybrzmiewa także romantyczna wiara w moc słowa³². Perspektywa ta wiąże Autorkę z tradycją chrześcijańską, w której *Słowo* ma moc stwórczą, to *Logos* powołujący do istnienia nowe byty. W poezji Dzierżkówny refleksja o słowie inicjuje wątek rozważań poświęcony nieskończoności. Poetka ukazuje wówczas dwa dopełniające się światy, mikro- i makroprzestrzeń – obrazy utkane z przeczuć, pragnień i marzeń, próbuje w ten sposób zachować to, co na zawsze utracone:

[...] I ten głos nieśmiały,
Co szepcze wciąż o dziwnej nadziemskiej krainie,
Coś o niebie... o szczęścia marzeniach świetlanych
I rwie myśli me w górę, do światów nieznanych

(*Dusza*, s. 33)

Nie brakuje w analizowanych wierszach obrazów nirwany porównywanej do strumienia Lete, mgły, czy opisów bezkresnego nieba. Próba wyrażenia niewyraźnego wskazuje niekiedy na obecność lirycznych zapożyczeń – głównie z twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Jana Kasprzowicza.

³¹ O etapach rozwoju dyskursu metafizycznego modernistów pisze m.in. E. Flis-Czerniak, *Wokół Hegla z Mickiewiczem w tle*, [w:] *też*, *Błędni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej 1864–1918*, Lublin 2015, s. 229–264.

³² Wątek ten wybrzmiewa także w pracy R. Okulicza-Kozaryna, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań 2013. Autor zwraca uwagę na to, że moderniści rozpoczynają poznawcze peregrynacje tam, gdzie kończą je romantycy, w mistycyzmie, pragną jednak odnaleźć prawdę, zrozumieć rzeczywistość.

Autorka nie unika także bezpośrednich odwołań do poezji Charles’a Baudelaire’a (np. do wiersza *Otchłań*). Nieskończoność bywa niekiedy w jej poetyckich opowieściach osobną krainą; granice wyobrazonego świata – jak w ustaleniach Emila Ciorana – jedynie przylegają w niej do rzeczywistości, świadczą o nieprzewidywalności istnienia:

Moja pamięć nie przywróci słodczy tych czasów, gdy życie było snem [...]. Wychodząc z dzieciństwa, spotkałem lęk przed śmiercią. W ten sposób zacząłem „widzieć” [...] ³³.

Refleksja o nieskończoności staje się obroną przed lękiem, jest próbą dotarcia (m.in. w wierszu *Dusza*) do podszewki bytu. Myśl o niej przejawia się w chwilach szczególnego napięcia emocjonalnego, w momentach widzeń. Samo „widzenie” poetyckie oznacza wprowadzenie w aurę, a zatem dążenie do prawdy, próbę zrozumienia bytu ³⁴. Poezja jest więc nie tylko wyrazicielką najskrytszych pragnień, emocji, jest także formą istnienia – w obrazach i słowach, w twórczym działaniu. Poetycki obraz nie funkcjonuje w oderwaniu od tła, kontekstu opisywanych zdarzeń, warto pamiętać, że dla Dzierżkówny jest nim samo życie pojmowane jako proces odnawiania (witalizacji). Fenomen nieskończoności, analizowany w kontekście procesu życia, wydaje się być zatem zarówno ziemią obiecaną dręczonych stagnacją dekadentów, jak i przekleństwem – wobec ciągłości ich duchowych cierpień. Bywa także pociechą dla tych, którzy poszukują sensu istnienia.

5

Dzierżkówna ukazuje w poezji moment przejścia od dekadenskiej niemocy do wiary w działanie, innymi słowy prezentuje moment przezwycięzania „starego” człowieka. Człowiek „nowy” rodzi się z potrzeby chwili, jest kimś, kto zyskuje wiarę w sens istnienia, zakorzenia się w nim i czuje powiew nieskończoności ³⁵:

Więc do cudnej mgławicy wyciągam ramiona,
Po nerwach dziwne lęków przebiegają dreszcze,

³³ E. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. A. Dwulit i M. Kowalska, Warszawa 2004, s. 119.

³⁴ O aurze i „widzeniu”, które staje się źródłem poezji pisze m.in. Ryszard Nycz, por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 123.

³⁵ O kwestiach dotyczących młodopolskiej antropologii pisze interesująco m.in. M. Stala, *Pejzaż człowieka, młodopolskie wyobrażenia o duchu, duszy i ciele*, Kraków 1994.

I wzrok mój wizją jasną nasycon i pieścę...
Tak chłonie rozkosz życia, kto chce żyć a kona!
(*Wizja*, s. 29)

Podmiot liryczny cytowanego wiersza jest otwarty na potrzeby społeczne, rozumie głos tłumu, choć w skrytości ducha bywa indywidualistą. Tłum nie zawsze budzi w nim dobre skojarzenia, zwiastuje zmiany. Poetka nie mówi wprost o dążeniach wolnościowych, jednak w obrazach gęstniejącego tłumu, który burzy mury, inicjuje przemiany, ukryta zostaje idea zrywu narodowego (por. *Ogniwa*), powraca wówczas przechowywany w pamięci minionego pokolenia obraz powstania styczniowego. Opisywany w wierszach zryw wolnościowy konotuje jeszcze jedno istotne znaczenie – wyrasta z buntu przeciwko narzuconym prawom, z nędzy i szarości niepozornego życia, ma swoje źródło także w jednostkowym doświadczeniu, w obarczonej winą egzystencji. Człowiek w poezji Dzierżkówny odkrywa swoją wolność w konfrontacji ze światem, *cogito* marzyciela wiąże bowiem „byt człowieka z bytem świata”³⁶. Marzenie podsyca poczucie wolności, umożliwia pełne istnienie:

[...] uzmysławia sobie zadania [...] skoordynować wolność, odnaleźć prawdę we wszystkich niezdiscyplinowaniach języka, otworzyć wszystkie więzienia bytu, aby uprzystępnąć ludzkiej istocie wszelkie możliwe rodzaje stawania się³⁷.

Teoretyk marzeń poetyckich, Gaston Bachelard, zwraca uwagę na „tonalność bytu”, nieustanne stawanie się i obumieranie, zdarza się bowiem, że człowiek poddaje się rozpacz, gdy marzenia okazują się złudne³⁸. Refleksja o wolności w wierszach Dzierżkówny wyznacza wewnętrzny rytm analizowanych wierszy: od wzlotu, fascynacji, tęsknoty, marzenia do upadku, lęku i zniechęcenia. Ich podmiotem jest mężczyzna, marzący o afirmującym istnieniu bohaterstwie i wolności duszy. Pojęcia określające te stany krzyżują się, wydobywając w ten sposób ukryty konflikt, przywodzą na myśl figurę chiazmu³⁹.

Poetka konstruuje obrazy jednocząc przeciwieństwa, ukazuje „podwójną przynależność” pojęć ze świata zewnętrznego i wewnętrznego, animizuje

³⁶ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 180.

³⁷ Tamże, s. 193.

³⁸ O „tonalności bytu” w pismach Bachelarda pisze m.in. B. Skarga w eseju pt. *Kowal snów*, [w:] *teże, Przeszłość i interpretacja. Z warsztatu historyka filozofii*, Warszawa 1987, s. 320–327.

³⁹ O figurze chiazmu w perspektywie odczytania ukrytych sensów pisze w cennej pracy m.in. M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.

duszę – człowiek jest dla niej tajemnicą⁴⁰. Próbuje w ten sposób znaleźć odpowiedź na pytanie, czy można uratować harmonię istnienia? Jednym z ważniejszych czynników kształtujących ową harmonię jest dla niej miłość, która zwykle zwiastuje życiową pasję oraz nadzieję:

A głos mi jakiś szeptał w duszy głębi:
Stało się! Anioł twój biały odleci!
I znowu zdradne oplączą cię sieci...
I znowu smutny będziesz – ach! jaki smutny!...
Chłód kwiaty serca zmrozi i wyziębi,
Na gruzach szczęścia duch stanie pokutny!
(*Z kart życia*, s.18)

Biały Anioł symbolizuje dar istnienia, poetka wyróżnia ten wątek jako najważniejszy. Życie w wierszach z cyklu *Z kart życia* przeplata jednak także lęk przed śmiercią, którą uosabia inna postać kobieca – melancholijna czarodziejka:

A czarodziejka śmiała się wciąż pusta,
I oplatała mię białym ramieniem,
Jam żył jej życiem – jej się stałem cieniem,
Patrzył w jej oczy, i całował usta.
Lecz ona nagle z tym sfinksa wyrazem
Rzekła mi chłodno: „Twa miłość mnie nudzi!...
Nie lubię takich jak ty smutnych ludzi! [...]”
(*Z kart życia*, s. 10)

Wiersz ilustruje historię miłości i śmierci, zerwania i utraty, pojęcia te łączą się w analizowanym utworze na zasadzie równowagi⁴¹. Spotkanie Anioła i Czarodziejki może oznaczać konflikt wartości, wybór jednej z nich potęguje bowiem doznanie braku, melancholijną rozpacz, a nawet upadek w śmierć. Towarzyszące postaciom obrazy: jasny (dzienny) i mroczny (nokturnowy) odgrywają wobec siebie rolę antynomicznego tła, budują pejzaż wewnętrzny, który ma w cyklu *Z kart życia* przeważnie pesymistyczno-

⁴⁰ J. Momro definiuje chiazmy następująco: „[...] stanowi figurę krzyżujących się przeciwnych znaczeń [...] jest również figurą pasażu, przechodzenia sensów, to znaczy czasowości traktowanej jako strukturalna właściwość tekstu”, por. J. Momro, *Granica i marginesy rzeczywistości. Wokół teorii badań nad romantyzmem*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 37–38.

⁴¹ O strategii łączenia pojęć na zasadzie równowagi pisze m.in. Jerzy Kwiatkowski, który analizuje je w odniesieniu do liryki Leopolda Staffa, por. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 264.

-dekadencki charakter. Wiersze są wówczas naznaczone modernistyczną ekspresją (symboliką przemian), uczuciowością (wizje, przeczucia podmiotu), ich tonacja zmienia się jednak stopniowo: lęki i niepewność zastępuje powaga, niewzruszoność wobec losu. Śmierć powraca w nich jako spodziewany, czasem nawet pożądany kres żywota:

[...] Zaliż to kres już mój?...
Jak błogo mi tak śnić!...
Ziemio!... Jam w grobie twój!
.....
Parko!... Przecinaj nieć!...
(*Parko!...Przecinasz nieć!*, s. 25)

W poezji Dzierżkówny brakuje rozbudowanej refleksji soteriologicznej, obrazów zaświatów, choć pojawia się oniryczna ornamentyka uzupełniona o wątek nirwany:

[...] Mejszy lampa mdła...
Czy zachód to? Czy brzask?
Czy kresu wróżba zła?...
Przedziwny widzę kraj!...
Czym ja w krainie złud?...
Świat nowy-jasny-raj!...
A może stał się cud?...
W tym świecie moich mar
Drga życie-blask-i ruch,
Miłości wieje czar,
Jedności łączy duch...
(*Parko!...Przecinasz nieć!*, s. 24)

W analizowanych wierszach dominuje refleksja o doczesności, w której człowiek zaledwie przeczuwa obecność tajemnicy. W onirycznych obrazach najpełniej przejawia się poszukujące oparcia, melancholijne *Ja*⁴². Poetycki świat wydaje się wówczas niezwykle złożony, by doświadczyć nieskończoności, trzeba poznać codzienność, zrozumieć jej rytm. Pomocna w tym procesie okazuje się natura, z którą człowiek czuje się istotowo zjednoczony:

[...] Ja, pan stworzenia! A ty robak lichy!
Jakież do życia wiążą ciebie nici?
Drżysz w mojej dłoni, małuczki i cichy...

⁴² Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] *Młoda Polska*, red. I. Maciejewska, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 2002, s. 113.

Czymżeś ty wobec tych gwiazd na błękanie?
I ciebie nęcą róż wonnych kielichy?...
Leć pyłku nędzny!... I ty kochasz życie
(*Amor vitae*, s. 17)

Człowiek i natura to elementy wpisane w cykl przeobrażeń, naznaczone nieskończonością już w akcie stworzenia. Mirosław Strżyżewski badając twórczość romantyków, połączył pojęcie nieskończoności z doświadczeniem wzniosłości i melancholii:

W poezji zachodzi ciekawa kontaminacja wzniosłości z melancholią, które stają się siostrami poezjotwórczych gestów teoretyków i samych poetów. Blisko już stąd do romantycznych peregrynacji z nieograniczoną wyobraźnią po oceanach życia, świata i kosmosu. Ziemia nabiera nowych barw, świat przybiera kształty Boga, życie człowieka staje się pełniejsze⁴³.

Zestawienie to wydaje się cenne, jednak moderniści znacznie ostrożniej podchodzili do „wzniosłej” melancholii. Była ona dla nich doświadczeniem egzystencjalnym, które jedynie umożliwiało poszukiwanie pełni. Wzniosłość nie może być identyfikowana z pojęciem pełni, nie oznacza bowiem totalności doświadczeń⁴⁴. W wierszach Dzierżkówny podmiot liryczny odczuwa radość z samego faktu istnienia, nie buntuje się przeciwko przeciwnościom losu, dostrzega piękno w drobnych przejawach życia i wierzy w to, że doświadczenie codzienności ubogaca jego ducha:

Więc wszystko wokół łaknie życia!... życia!...
I najnędzniejsza istność pragnie bytu?...
Lęk znicestwienia od dołu do szczytu,
Skąd trwoga owa, w atomy rozbicia?
I wszystko krąży przy tej dziwnej osi,
Co świat wszechwładnie w strachu śmierci trzyma
Pajęczej nici nadziei się ima
Wszelki twór ziemi, życia, życia prosi!
Bo tam przed nami kirowe zasłony,
Tajemnic przyszłych podwoje zawarte,
Tam, gdzie świat inny, wielki, nieskończony,
Tam, gdzie przeznaczeń naszych kreślą kartę,

⁴³ M. Strżyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010, s. 215–216.

⁴⁴ O pojęciu wzniosłości, filozoficznych i literackich rozpoznaniach pisze m.in. Magdalena Popiel we *Wstępie* do pracy pt. *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 9–26.

I ja, syn ziemi, szepczę zamyślony:
„Ha!... więc to życie jednak coś jest warte!...”
(*Z kart życia*, s. 18)

Przeświadczenie o duchowej naturze świata, która skrywa się pod podszewką zdarzeń, pozwala marzyć o wieczności, człowiek nie radzi sobie bowiem z przemijaniem, choć zna reguły procesu życia. Refleksja o tym, „że minę” potęguje tęsknotę za pełnią doświadczeń, poznaniem wszystkiego, co tylko możliwe, wreszcie także za nieśmiertelnością. Marzenia o pełni inicjują doświadczenie, w którym kres (śmierć) i nieskończoność (nieśmiertelność) „spotykają się”, ważna wówczas okazuje się pamięć przeszłości⁴⁵.

W obrazach rzeczywistych i przywołanych w pamięci – żywiołowej natury i zależnionej, poszukującej pełni duszy, skrywa się istota melancholijnego przeżycia, które najpełniej wyraża poczucie braku. Sytuacja ta wiedzie myśli podmiotu ku niemożliwemu⁴⁶. Towarzysząca pragnieniu nieskończoności melancholia bywa więc wielką zagadką – podmiot liryczny nigdy nie odnajdzie odpowiedzi na pytania o sens istnienia, nie wypełni również poczucia egzystencjalnej pustki. Jedną z ważniejszych figur tak pojętej melancholii staje się paradoks, po który artystka sięga nieustannie. Jego dwubiegowość, schemat „tak”, „nie” wyraża rytm pragnień poznania tego co wieczne, niezmiennie:

Szum mi wicherze, szum po runi,
Dziką pieśnią nasyć słuch,
Gdy się niebo rozporuni,
W wszechświat wciela się mój duch...
(*Szum mi wicherze*, s. 37)

W poezji brakuje jednak wyraźnych obrazów *taedium vitae*, melancholia ma inny, bardziej umiarkowany wymiar. Podmiot liryczny subtelnie zwraca się ku przeszłości, która staje się dla niego zastygłym czasem. W ten sposób (odnosząc się do tego, co minione) definiuje także teraźniejszość i przyszłość. Istnienie jest więc projekcją niespełnionych marzeń, wyczerpującą analizą strat. Źródłem nadziei okazuje się bezwarunkowe, systematyczne odradzanie natury: kwitnienie i owocowanie. Poetyckie opisy kwiatów, falującej toni, lasów, łąk, ptaków stanowią ważny punkt odniesienia dla pogrążonego w melancholijnej pustce ducha.

⁴⁵ O zagadnieniach rozumienia pamięci i wspomnienia w kontekście stawania się, interpretacji pisze m.in. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margasiński, Kraków 2006.

⁴⁶ J. Starobinski, *Atrament melancholii*, przeł. K. Belaid, Gdańsk 2016, s. 327.

Melancholik zamyka się w świecie, w którym czas płynie znacznie wolniej, wspomnienia zaś ulegają petryfikacji⁴⁷. Obrazom ciszy, przytłoczenia, poetka przeciwstawia opisy poranka, świergotu ptaków, szumu wiatru. Witalistyczna perspektywa pojawia się zatem jako wizja, stanowi wówczas przejaw wolności pogrążającego się w poczuciu osamotnienia, melancholijnego *Ja*.

6

Jednym ze sposobów ograniczania niemocy, obecnym w wierszach z analizowanego tomu, jest samodoskonalenie, twórczość. Interesujący wydaje się także projekt zastąpienia realnej pracy, fizycznego działania przez pracę ducha⁴⁸. Poetka nieustannie próbuje uchwycić „pejzaż człowieka”, sięga zatem po obrazy natury, zawsze towarzyszącej człowiekowi, odzwierciedlającej rytm istnienia. Bohater jej poezji jest wędrowcem, który w poszukiwaniu własnego miejsca przemierza rzeczywiste i wyobrażone przestrzenie, np. wędruje w głąb siebie i mierzy się z wewnętrznymi demonami. W wierszach brakuje opisu punktów, które mogłyby zostać uznane za cele, podmiot liryczny sprawia wrażenie człowieka „bez własnego miejsca”, który pragnie odbudować horyzont sensów, poszukuje więc utraconych wartości. Rzeczywisty świat zostaje skonfrontowany z obrazami przeszłości, jest prezentowany przez pryzmat poetyckiego *Ja*. Kazimierz Wyka niezwykle trafnie charakteryzował podobne sytuacje liryczne:

Jakże częstym i znamienym jest tu obraz drogi wiodącej nie wiadomo dokąd, czy rozdroża, na których wędrowiec modernistyczny trwa zafascynowany tym, że wolno mu nie wybierać drogi, że w nie oznaczonym rozdrożu uczuć wolno mu widzieć swoją wyższość⁴⁹.

W poezji Dzierżkówny wędrówka staje się sposobem definiowania podmiotu lirycznego, który odnajduje w drodze nowy projekt istnienia. Życiowym wyborom towarzyszy wówczas fenomen powtórzenia: „[...] wszystko idzie, wszystko powraca, wiecznie toczy się koło bytu. Wszystko zamiera, wszystko rozkwita, wiecznie rok bieży [...] Wszystko się rozłącza, wszystko wita się ponownie”⁵⁰ – jak pisał Fryderyk Nietzsche. Poezja artystki z Podola przeradza się wówczas w refleksję metafizyczną:

⁴⁷ Tamże, s. 329.

⁴⁸ M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana, Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 45–46.

⁴⁹ K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 78.

⁵⁰ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Kraków 1908, s. 327.

[...] Więc czymże jest ta dusza? Może całym światem?,
W drobny atom zaklętym przez bóstwa nieznane,
Które z piersi go wyrwą, by rzucić w Nirwanę?...
A może ona iskrą jest?... a może kwiatem?...

(*Dusza*, s. 34)

Uwagi o istnieniu duszy, o „bóstwach nieznanach” poprzedza opis codzienności, która skrywa tajemnice, jest „podszewką” bytu. Poezja zbliża się do wiedzy tajemnej i odsłania swe *arcana* w serii sennych „widzeń”, które – jak pisał niemiecki filozof – są szczególnymi momentami poznania:

Widzenia senne [...] są łańcuchem symbolicznych scen i obrazów, zastępującymi opowiadanie poety, opisując nasze przeżycia lub oczekiwania, lub stosunki, ze światłością i wyrazistością poetycką⁵¹.

Człowiek nie jest pewien swojego istnienia, nieustannie „wymyka się własnej baczności”⁵². Jak zatem jest możliwe poznanie? Czym jest istnienie? Poetka przywołuje w odpowiedzi znane sobie obrazy, odnosi je także do doświadczeń zesłańczych, ideowych zmagani, duchowego wzrastania. Tworzy w ten sposób sugestywny portret nowoczesnego człowieka, który zrzucając płaszcz dekadentyzmu poszukuje nowej drogi, nowego sensu zanegowanego uprzednio czynu:

[...] Lecz duch mój milczy dumnie, ni żalu, ni skargi
Nie wyszepczą ściśnięte gorzkim bólem wargi.
A dusza zda się wtedy być tarczą ze stali

(*Dusza*, s. 33)

Ważnym punktem odniesienia jest dla Dzierżkówny pojęcie istnienia rozumianego jako działanie i trwanie. Duchowe peregrynacje podmiotu lirycznego wpisują się w rytm zmiennej natury:

[...] Bo dusza młoda, pragnieniem wrząca,
Wchłania wrażenia wciąż nowe,
I z głębin uczuć snuje bez końca
Tęczowych marzeń ośnowę.
Czasem złowieszczych zwątpień chimera
W węzowe ściska ją sploty,

⁵¹ F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, [w:] *Ludzkie arcyludzkie*, cz. 2, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1909–1910, s. 345.

⁵² Słowa Fryderyka Nietzschego cytuje Zenon Przesmycki w pracy pt. *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] M. Maeterlinck, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniowska, t. 1, Kraków 1967, s. 289.

A wtedy bólem rozpaczny wzbiera
W bezmiarach tonie tęsknoty.
Próżno się pastwi nad serca raną,
Mistrz-życie, chłoszcząc jak biczem.
Upadną jedni – lecz nowi wstaną
Z męczeńskiej duszy obliczem

(*Separate*, s. 35)

Nową, odkrytą przez podmiot przestrzenia staje się w wierszach krytykowane przez modernistów miasto – metropolia, w którym jednostka traci indywidualny, niepowtarzalny rys (strategia ta jest widoczna m.in. w wierszu *Ogniwa*). Miasto ujawnia maladyczny wymiar, staje się „pułapką” na artystów (jak np. w noweli T. Manna, *Śmierć w Wenecji*), jest trudnym do przebycia labiryntem. W poezji Dzierżkówny miasto jest miejscem narodzin nowoczesnej świadomości, opartej na wraźniowym odbiorze rzeczywistości: „I zda się słyszeć mogę, jak krew zaszeleści/ O mózg falą uderzy i marzeniem pieści...” (*Dusza*, s. 32), jest jednak także przestrzenią, w której dokonuje się stopniowe rozmywanie granic *Ja*.

Tłum utworzony przez mieszkańców miast, proletariuszy i mieszczan, bywa niszczycielski. Znaczenie nowej, miejskiej społeczności poetka pojmuje kolektywistycznie:

Boć każdemu na tym świecie ogniwem być dano,
Byle każdy spełnił wiernie, co mu przykazano.
Byle pomny na tę miłość, co wziął z krwi i z ducha,
Nie rozerwał lekkomyślnie jedności łańcucha [...]

(*Ogniwa*, s. 20)

Dzierżkówna odchodzi od pozytywistycznych haseł wspólnoty i pracy, motyw ogniwa, obecny w poezji romantyków (np. Norwida) pełni u niej zgoła inną rolę, inicjuje kontekst społeczny oraz stopniowy odwrót od alienującego indywidualizmu, hamletycznej maniery. Sytuacja ta wpływa także na sposób myślenia o sztuce i procesie twórczym:

Celem życia jest nie złoto, sława i zaszczyty,
Ale z drobnych ogniów łańcuch jednolity [...]

(*Ogniwa*, s. 21)

Akt kreacji napędza amplitudę przemian: nieustannego budowania i niszczenia, przejścia od stanu natury do stanu kultury, tworzenia i niekiedy katastroficznego w skutkach niszczenia własnego obrazu (*imago*⁵³).

⁵³ O *imago* Jacques’a Lacana pisze interesująco m.in. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przyby-szewski – Freud – Lacan*, Kraków 2004, s. 302–320.

Wir zdarzeń pozbawia jednostkę wyjątkowości, osamotnia ją i stopniowo odrealnia, wydaje na pastwę śmierci:

Stała u wezłowania cała w srebrnej bieli,
Gwiazd wieniec nad jej czołem aureolą błyska,
Więc czarem nieziemskiego rozmarzon zjawiska
Jam czuł, że moją duszę smętną rozanieli [...]
Wtem głos jej rozbrzmiał zwolna jak szmer – wiatru tchnienie,
Jako kryształ o kryształ, gdy potrąci z cicha:
Przyszłam – rzekła – by tobie z przeznaczeń kielicha
Wlać w duszę kroplę jedną, szczęście szczęścia – złudzenie!
Znikła – lecz mi zostało w piersi coś, szmat nieba,
Myśl – co duszy jest rajem i nadziei błyskiem:
Och! Świat cały ogarnąć miłości uściskiem,
Dać znużonym otuchę – wszystkim – głodnym chleba
(Wizja, s. 29)

W analizowanych wierszach podmiot liryczny niestrudzenie szuka miejsca w nowym świecie, jednocześnie jednak jakaś część jego duszy pozostaje obca transgresjom⁵⁴. Jest więc istotą niepełną, wewnętrznie niespójną, dla której idea życia, witalność i związana z nią miłość – stanowią największą wartość. Poetka pojmuje życie w kategoriach doświadczenia (istnieć oznacza nieustannie doświadczać), niekiedy także wewnętrznego⁵⁵. Witalizm w jej wierszach ma nietzscheańskie cechy, jest dionizyjski, gdy chodzi o naturę, lecz pobrzmiewa w nim także nuta franciszkanizmu, podmiot tęskni bowiem za sakralnością, szuka oparcia w Bogu: „Na mojej ręce pełza owad mały./ Drobnutki pyłek, krył się w listku róży,/ Może grożącej był się przeląkł burzy...” (*Amor vitae*, s. 17). Odniesienia religijne nie są jednak w tej poezji zbyt wyraźne, poetka przywołuje je niezwykle subtelnie, posługuje się m.in. symboliką światła, motywem jutrzni, buduje opozycje, w których światło, zwłaszcza solarne, przewycięża mroki. Nie brakuje także w wierszach opisów młodych pędów, które zielenią się w okresie wiosny oraz symboliki ziarna (por. np. *Amor vitae*). Podmiot liryczny rozumie zatem procesy natury, o czym była już mowa, czuje z nią duchowe pokrewieństwo (obecność *sacrum*), szuka w niej śladów nieskończoności. Obecna w wierszach miłość odsłania jądro życia, ukryty wymiar istnienia.

⁵⁴ O pokusach i konsekwencjach takiego zamknięcia w mikroświecie duszy pisze m.in. A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, t. 1, Katowice 2000–2001, s. 9–29.

⁵⁵ Por. G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 58.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bachórz J., *O potrzebie scalania polskiego wieku XIX*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2008, R. I (XLIII).
- Balcerzyk S., *Wstęp do algebry homologicznej*, Warszawa 1970.
- Bataille G., *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998.
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
- Cioran E., *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. A. Dwulit i M. Kowalska, Warszawa 2004.
- Czajkowski E., *Proces Sokoła Odeskiego i tajnych związków w Odessie w latach 1894–1895*, „Niepodległość” 1934, t. IX, zeszyt 1(21), s. 18.
- Drogoszewski A., *Poezja i rymy*, „Prawda” 1903, nr 2, s. 21.
- Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2004.
- Flis-Czerniak E., *Błędni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej 1864–1918*, Lublin 2015.
- Glicksberg Ch.I., *Modern Literary Perspectivism*, Dallas 1970.
- Goethe J.W., *Refleksje i maksymy*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1977.
- Janicka A., *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i obrzeża*, Białystok 2015.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z Dionizosem*, Bydgoszcz 1998, s. 177.
- Kwiatkowski J., *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 264.
- Lubaszewska A., *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009.
- Ławski J., *Ironia młodopolska*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, Gdańsk 2016.
- Maeterlinck M., *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniowska, t. 1, Kraków 1967.
- Makowiecki A.Z., *Młodopolski portret artysty*, [w:] *Młoda Polska*, red. I. Maciejewska, D. Knysz-Tomaszewska, wyd. 2, Warszawa 2002.
- Markowski M.P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.
- Markowski M.P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
- Momro J., *Granica i marginesy rzeczywistości. Wokół teorii badań nad romantyzmem*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Nalewajk Ż., *W stronę perspektywizmu. Problem cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.
- Nawarecki A., *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, t. 1, Katowice 2000–2001.
- Nietzsche F., *Ludzkie arcyłudzkie*, cz. 2, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1909–1910.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Kraków 1908.
- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.

- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Okulicz-Kozaryn R., *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań 2013.
- Orwicz J., *Poezje*, Warszawa 1902.
- Orwicz J., *Wśród rodzinnych gniazd*, Warszawa 1901.
- Paczoska E., *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2018.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska Femina: garść uwag*, „Teksty Drugie” 1993, 4/5/6, s. 36–53.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] *Młoda Polska*, red. I. Maciejewska, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 2002.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- Przybyszewski S., *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1976.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margasiński, Kraków 2006.
- Skarga B., *Przeszłość i interpretacja. Z warsztatu historyka filozofii*, Warszawa 1987.
- Stala M., *Pejzaż człowieka, młodopolskie wyobrażenia o duchu, duszy i ciele*, Kraków 1994.
- Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana, Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Starobinski J., *Atrament melancholii*, przeł. K. Belaid, Gdańsk 2016.
- Strzyżewski M., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.
- Urbański A., *Z Sienkiewiczem w Odessie*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 325, s. 6.
- Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1968.
- Zawadzki A., *Dokument pisany kluczem: kilka uwag o nowoczesnej koncepcji podmiotu i jej kontekstach filozoficznych na przykładzie poglądów Stanisława Brzozowskiego*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

Hanna Ratuszna – profesor, literaturoznawca. Studia z zakresu filologii polskiej i filozofii na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 1996 r. pracownik Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, obecnie Kierownik Katedry Edytorstwa i Literatury Polskiej w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym. Członkini Towarzystwa im. Adama Mickiewicza, prezes Fundacji im. Profesora Artura Hutnikiewicza, przewodnicząca Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego w Toruniu. Główne obszary zainteresowań badawczych: literatura, filozofia, religia, sztuka modernizmu. Najważniejsze publikacje książkowe: *„Wieczność w człowieku”. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (2005); *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz* (współred., 2006); *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska* (red., 2006); *Krótkie formy dramatyczne* (współred., 2007); *„Błysk obrazu”. Z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski* (2009); *Religie i wierzenia polskiego modernizmu* (red., 2009); *Młodopolska synteza sztuk* (red., 2010); *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej* (współred., 2013); *Stanisław Przybyszewski – „Ja jestem maską mego ducha”. Dwa odczyty o śmierci* (współred., 2014); *„Trwam, jestem, czuję cudnej zgody sprzeczność”. O twórczości Marii Czerkowskiej* (2014); *„Świat idei i lektur”. Karol Irzykowski* (red., 2016); *Okruchy*

melancholii. Przybyszewski i inni. O literaturze i sztuce Młodej Polski (2017); *Cień Hamleta – tropy szekspirowskie w literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2018); *Śmiech i strach w literaturze i sztuce XIX i XX wieku* (współred., 2019), *Stanisław Przybyszewski, Dramaty (edycja krytyczna): Dla szczęścia, Złote runo, Goście, Matka, Śnieg* (2023). ORCID: 0000-0002-7544-3581. E-mail: <ikaa@umk.pl>.

Hanna Ratuszna – professor, literary expert. Studies in Polish philology and philosophy at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. Since 1996, an employee of the Nicolaus Copernicus University in Toruń, currently the Head of the Department of Editing and Polish Literature at the Institute of Literary Studies at the Faculty of Humanities. Member of the Society of Adam Mickiewicz, president of the Professor Artur Hutnikiewicz Foundation, chairwoman of the District Committee of the Polish Literature and Language Olympiad in Toruń. Main areas of research interests: literature, philosophy, religion, modernist art. The most important book publications: *“Wieczność w człowieku”*. *O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (2005); *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz* (co-ed., 2006); *“Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska* (ed., 2006); *Krótkie formy dramatyczne* (co-ed., 2007); *“Błysk obrazu”. Z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski* (2009); *Religie i wierzenia polskiego modernizmu* (ed., 2009); *Młodopolska synteza sztuk* (ed., 2010); *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej* (co-ed., 2013); *Stanisław Przybyszewski – “Ja jestem maską mego ducha”. Dwa odczyty o śmierci* (co-ed., 2014); *“Trwam, jestem, czuję cudnej zgody sprzeczność”. O twórczości Maryli Czerkawskiej* (2014); *“Świat idei i lektur”. Karol Irzykowski* (ed., 2016); *Okruchy melancholii. Przybyszewski i inni. O literaturze i sztuce Młodej Polski* (2017); *Cień Hamleta – tropy szekspirowskie w literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2018); *Śmiech i strach w literaturze i sztuce XIX i XX wieku* (co-ed., 2019), *Stanisław Przybyszewski, Dramaty (edycja krytyczna): Dla szczęścia, Złote runo, Goście, Matka, Śnieg* (2023). ORCID: 0000-0002-7544-3581. E-mail: <ikaa@umk.pl>.

Piekielne figle mego kija...
Rozrywkowy rekwizyt w opowiadaniu
Pan Wesołowski i jego kij Bolesława Prusa

ABSTRACT. Cezary Zalewski, *Piekielne figle mego kija... Rozrywkowy rekwizyt w opowiadaniu Pan Wesołowski i jego kij* Bolesława Prusa [An Entertaining Prop in Bolesław Prus's Short Story *Mr. Wesołowski and His Stick*]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 271–288. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.16>.

The article analyses the function performed by a prop (specifically a man's cane) in Bolesław Prus's story. The analysis leads to the conclusion that the prop is an unrecognizable substitute for a person. It plays the role of a so-called double authority: it is what the owner would like to be and sets new objects of desire for him.

KEYWORDS: Bolesław Prus, boredom, mediation of desire

W drugiej połowie kwietnia 1887 roku Bolesław Prus opublikował w „Kurierze Warszawskim” opowiadanie pt. *Pan Wesołowski i jego kij*¹. Jest to utwór, który wyposażono w dziennikarską ramę narracyjną: całą zawartość fabularną umieszczono w liście, który rzekomo został wysłany do redakcji przez kogoś, kto chciałby skorzystać z jej pośrednictwa. Sam Prus w *Kronikach* wielokrotnie sięgał po taki zabieg, który nadawał przekazywanym informacjom walor autentyzmu i wiarygodności. Ale chwyt ten działa też w drugą stronę, będąc rodzajem kreowanej autocharakterystyki pisarza, który chce być postrzegany jako pracownik (i to wpływowy) poczytnego dziennika, czyli „Kurierza Warszawskiego”.

Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie fakt, że za niecałe dwa tygodnie (2 maja 1887 roku)² pisarz opuści skład redakcyjny i zacznie pracę w konkurencyjnym „Kurierze Codziennym”, gdzie już jesienią rozpocznie druk swego arcydzieła, *Lalki*. Stosunki z byłym pracodawcą ustaną, w czym niemałą rolę odegrała zapewne – pojawiająca się już pod koniec maja i ciągnąca się latami – kwestia długu, jaki Prus pozostawił po sobie. Ale zanim to wszystko nastąpi, raz jeszcze wystąpił przed czytelnikami jako redaktor

¹ Zob. *Bolesław Prus. 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. K. Tokarzówna, S. Fita, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1969, s. 363.

² Zob. tamże, s. 365.

„Kuriera Warszawskiego”. Pytanie o powody tej decyzji zapewne nie doczeka się jednej odpowiedzi. Najmniej, jak się wydaje, spekulatywna intuicja krążyłaby wokół oznak wdzięczności, której wyrazem była m.in. przynależność i lojalność do końca. W ten zatem sposób Prus pożegnał się z dziennikiem, a nawet – chociaż to zapewne jest mniej dowodliwe – z jego długoletnim redaktorem naczelnym, Wacławem Szymanowskim.

Ten bowiem nie żył już od końca grudnia roku poprzedniego. Zrobił dla Prusa wiele: zatrudnił go jako obiecującego ale wciąż początkującego dziennikarza i literata (w 1874 roku), pozwolił mu odejść „na swoje”, kiedy przejmował „Nowiny”, a po upadku pisma – przyjął go z powrotem (w 1883 roku). O tym, jak bardzo Prus cenił redaktora naczelnego, świadczy chociażby artykuł zamieszczony w „Nowinach” pt. *Osobliwości dziennikarskie*, w którym broni jego dobrego imienia. I dlatego zapewne doświadczał niejakich wyrzutów sumienia, kiedy ostro skrytykował pierwszą nagrodę na konkursie dramatycznym „Gazety Polskiej”³; nagrodę, której głównym promotorem był właśnie Szymanowski⁴.

Zanim jednak nadejdzie ów krytyczny rok 1886, cztery lata wcześniej „Goniec Wielkopolski” opublikuje niesprawiedliwą krytykę naczelnego „Kuriera Warszawskiego”. Niemal cała prasa stołeczna stanie wtedy w jego obronie. Prus w „Nowinach” dołączy do tych głosów, dzieląc się przy tym osobistym spostrzeżeniem:

Piękną stroną charakteru Szymanowskiego są jego wysoce społeczne i obywatelskie instynkta. Odtrąciwszy różne wyjazdy i wakacje, patrzyliśmy na niego blisko 70 miesięcy i – literalnie nie było dnia, żeby człowiek ten nie służył komuś lub jakiejś sprawie. Kasy, jubileusze, pożary, kongresy, komitety, podkomitety, sądy honorowe, protekcje, składki, a nawet – sprawunki, wszystko to w taki lub owaki sposób zahaczało o Szymanowskiego, jako o dobrą, pracowitą i doświadczoną siłę. Co dzień, a czasem i kilka razy na dzień, Szymanowski był wzywany dla kogoś lub do czegoś. Czasami krzywił się, gdy już miał dosyć tych konsultacji, ale – szedł. Brał swoją czapkę z wydry morskiej, papierosnicę z Paryża, portmonetkę z Wiednia, laskę Paracelsa, lecz szedł i – robił!...⁵

³ Zob. B. Prus, *Albert wójt krakowski i dramatyczny sąd konkursowy*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXIX, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1950, s. 135–154. Zamienny jest fakt, że artykuł ten ogłosił Prus w petersburskim „Kraju”, a nie w „Kurierze Warszawskim”.

⁴ Według wspomnień samego laureata – Stanisława Kozłowskiego – ciężko już wówczas chory Szymanowski nie brał czynnego udziału w posiedzeniach komitetu; czytał utwory w domu – i to on zaopiniował Alberta do pierwszej nagrody (zob. S. Kozłowski, *Redaktor-obywatel (Ze wspomnień o Wacławie Szymanowskim)*, „Kurier Warszawski” 1921, nr 1, wyd. jubileuszowe, s. 24). Zob. też I. Przybysz, *Sąd nad literaturą. Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku*, Lublin 2023, s. 183–242.

⁵ B. Prus, *Osobliwości dziennikarskie*, „Nowiny” 1882, nr 318, s. 1.

Dziś, żeby zrozumieć znaczenie ostatniego przedmiotu, trzeba sięgnąć po wspomnienia o jego właścicielu. Aleksander Kraushar daje taką możliwość, pisząc, że Szymanowski:

najbardziej pieścił i pielęgnował grubą, niepozorną laskę, opatrzoną niezliczonym mnóstwem garbów, o rękojeści dziwnie pokrzywionej. Był to, jak zapewniał, kij Paracelsa, obdarzony magiczną siłą robienia równoległych sińców na grzbietach historyków literatury i krytyków...⁶

Autor dodał przy tym ważny szczegół. Oto u Szymanowskiego:

Do każdego przedmiotu, choćby najniepozorniejszego, przywiązana była jakaś tradycja, jakieś przypomnienie wesółych lub smutnych chwil życia. O każdym z nich przytaczał na zawołanie jakiś szczegół ciekawy [...] ⁷.

Jest więc mało prawdopodobne, aby Prus przez siedemdziesiąt miesięcy nie usłyszał od pryncypała ani jednej historii dotyczącej posiadanych przez niego przedmiotów⁸. Może nawet udało się zapoznać z opowieścią o lasce, skoro była ona jego ulubionym obiektem. I nie tylko takim; była bowiem zarówno zwyczajna, jak i trochę wyjątkowa; i co najważniejsze: stawiała się jeszcze bardziej wyjątkowa, gdy posiadacz zaczynał ją – z pełnym przekonaniem – komuś prezentować.

Zestawienie wspomnień Prusa i Kraushara pozwala na jeszcze jedną obserwację. Redaktor potrafił pracować (tj. załatwiać ważne i mniej ważne sprawy) oraz opowiadać, niekiedy wręcz konfabulując. I obie te dziedziny aktywności wymagały podobnego zestawu przedmiotów. W XIX wieku niktogo to zapewne nie dziwiło, skoro słownik polszczyzny tego czasu stwierdza, że termin „rekwizyt” jest polisemiczny. Może znaczyć: i narzędzie pracy, i element spektaklu teatralnego⁹. Prus wspomina więc redaktora, który zabiera z sobą rekwizyty po to, aby – chcąc nie chcąc – wywiązać się z nałożonych na siebie zadań. Kraushar natomiast zapamiętał, że rekwizyty były elementem werbalnych spektakli redaktora, który za ich pomocą budował barwne opowieści.

⁶ A. Kraushar, *Neo-cyganeria warszawska: wspomnienia o ludziach i rzeczach literackich z niedawnej przeszłości (1780–1880)*, Warszawa 1913, s. 34.

⁷ Tamże.

⁸ Zwłaszcza że, jak pisze Kraushar: „Godziny bytności Szymanowskiego w kole redakcyjnym schodziły na nieustannych żartach niewyczerpanego w dowcipnych pomysłach redaktora” (tamże, s. 33).

⁹ Zob. *Słownik języka polskiego*. Ułożony przez Wł. Niedźwieckiego, z udziałem K. Króla, Warszawa 1909, s. 509.

W prozie fikcjonalnej Prus, jak wiadomo, nie zawierał paktu autobiograficznego. *Pan Wesółowski i jego kij* ma tylko jego ślad w postaci ramy narracyjnej (i miejsca pierwodruku). Ten znak pozwala jednak na spekulację, zgodnie z którą pisarz nie będzie tu powielał portretu, który pokazał w „Nowinach”; tak więc wartościowa i zaangażowana w różną działalność postać zostanie zupełnie usunięta. Na jej miejsce będzie wykreowany „Pan Wesółowski” – fikcyjne *alter-ego* Szymanowskiego: ktoś, kto niewiele robi, ale za to potrafi dowcipnie opowiadać i świetnie grać rekwizytami. Takim wspomnieniem *à rebours* Prus żegnał się z „Kurierem Warszawskim” i z jego naczelnym redaktorem; i taki obraz pracodawcy, mentora chciał zapewne zachować w pamięci, pomijając to wszystko, co z czasem – szczególnie pod sam koniec – zaczęło ich różnić.

Znudzenie i fetysz

Z krótkiej prezentacji, od której zaczyna się fabuła, można wyciągnąć wniosek, że zasadniczym problemem dla Ludwika Wesółowskiego i jego żony jest nuda. Problem ten był Prusowi na tyle bliski, że nie tylko często o nim pisał (np. w *Lalce*), ale nabył również wydaną w 1904 roku po polsku pracę Emila Tardieu pt. *Znudzenie*¹⁰. Jej tezy – rzutowane wstecz – okazują się użyteczne interpretacyjnie w przypadku i tego tekstu. Tardieu poświęca obszerny rozdział nudzie, która jest udziałem ludzi dobrze sytuowanych, konkludując, iż „Bogacz jest pastwą znudzenia”¹¹. Pojawia się tu też kilka środków zaradczych, takich jak np. podróże czy rozmaite rozrywki towarzyskie¹². Pan Ludwik oddaje się im w sposób umiarkowany – i zapewne dlatego jego cierpienie z powodu nudy jest dość łagodne czy, jak powiedziałby Tardieu, nieuświadomione. Mąż szczerze więc oburza się, gdy żona zarzuca mu znudzenie (PW, 159)¹³, ponieważ to właśnie ona jest o wiele bardziej dotknięta tym stanem i gorzej go znosi (Tardieu nie miał co do tego żadnych wątpliwości. „Nuda – stwierdzał – jest demonem kobiety”¹⁴). Sposobem, którym stara się z tym walczyć, jest swatanie własnych dzieci. W przypadku

¹⁰ Zob. H. Ilmurzyńska, A. Stepnowska, *Księgozbiór Bolesława Prusa*, Warszawa 1965, s. 142.

¹¹ E. Tardieu, *Znudzenie. Studium psychologiczne*, przeł. M. Massonius, Warszawa 1904, s. 119.

¹² Zob. tamże, s. 122–126.

¹³ W ten sposób odsyłam do: B. Prus, *Pan Wesółowski i jego kij*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. III, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1948; cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

¹⁴ E. Tardieu, *L'Ennui. Étude Psychologique*, 2e édition, revue et corrigée, Paris 1913, s. 218. Massonius w polskim przekładzie opuścił ten rozdział poświęcony kobiecej nudzie, ale nawet bez niego podrozdziały takie jak: *Znudzenie w małżeństwie*, *Znudzenie w miłości*

dwóch córek wszystko układa się tu pomyślenie; jedynie trzydziestotrzyletni syn nie daje żadnych nadziei na przeprowadzenie matrymonialnej operacji. Dla matki powód jest prosty: ich potomek Mieczysław – podobnie jak mąż Ludwik – nie zdobył uznanej pozycji w hierarchii towarzyskiej. Ten oto fakt, na który wyższe sfery zwracają dużą uwagę, prowokuje żonę do przeprowadzenia zręcznej manipulacji. Namawia bowiem Ludwika, aby najpierw to on postarał się o jakieś stanowisko, dzięki czemu dostarczy synowi odpowiedniego wzorca do naśladowania.

Satyryczna poetyka opowieści sprawia, że bohater rozpoczyna swoje starania od końca, czyli od sprawienia sobie dwóch rekwizytów – tj. własnego portretu i laski – świadczących (w jego mniemaniu) o tym, że cel został osiągnięty. Inwersja nie tylko generuje efekt komiczny; jej zasadniczym zadaniem jest uporczywe podkreślanie faktu, iż rekwizyt – zwłaszcza drugi, tytułowy – „zawsze już” jest w rękach kogoś znudzonego (a nie np. ambitnego). Kwestia ta jest zasadnicza, zwłaszcza jeśli uwzględni się przenikliwą diagnozę, wedle której:

Najsilniej dotknięte chorobą jest u bogacza to, co stanowi podstawę życia: pożądanie. Pożądanie, aby mogło być rozsądnie przyjętym, musi być wyrazem potrzeby; przesycony bogacz nie ma prawdziwych pożądań. Nadużywając swych uciech, po które dość mu ręką sięgnąć, których nie miał czasu naprawdę zapragnąć, których nie przekształciła wyobraźnia, jest on posłuszny impulsom bezrozumnym i fantastycznym; nikt nie jest do tego stopnia co on oszukanym przez rzeczywistość, zwiedzionym przez posiadanie. [...] Skoro tylko w mózgu jego [tj. bogacza – C.Z.] zarysuje się jakiś obraz, skoro tylko muśnie go cień jakiejś pokusy, ręce jego wyciągają się, rzuca się w pogoń z bezrozumnym zapalem; poluje na widma, zdyszany goni ogniki błędne¹⁵.

Zasadniczy problem człowieka znudzonego (i zamożnego) dotyczy więc pragnienia¹⁶. Łatwe osiąganie kolejnych zamiarów szybko bowiem prowadzi do jego zaniku¹⁷. Żeby złagodzić nieustanne rozczerowanie należy wypracować sztuczny system generowania pragnienia. Trzeba przyznać, że w tej materii dyskurs Tardieu nie jest jednoznaczny. Często bowiem sugeruje,

i *Znudzenie w rodzinie* (zob. E. Tardieu, *Znudzenie...*, dz. cyt., s. 85–98) ewidentnie sugerują, że w obrębie międzyludzkich relacji to kobiety są bardziej narażone na stan znudzenia.

¹⁵ E. Tardieu, *Znudzenie...*, dz. cyt., s. 121 i 122.

¹⁶ Z punktu widzenia współczesnej normy leksykalnej takie tłumaczenie francuskiego *désir* – którym posługuje się tu autor – jest bardziej uzasadnione. Nie zawęży bowiem znaczenia tak, jak czyni to „pożądanie”.

¹⁷ Tardieu wiedział to znakomicie, pisząc, iż człowiek znudzony: „Rzadko cieszy się ze swych zwycięstw. Osiągnąwszy przedmiot pożądany, powiada zwykle: »Ach, to tylko tyle!« – i, przedkładając polowanie nad zdobycz, wyrusza na nowe podboje” (E. Tardieu, *Znudzenie...*, dz. cyt., s. 186).

że rolę tę spełnia – tak czy inaczej ujmowany – system zorganizowanych przyjemności, ale – jeszcze częściej – stwierdza, że byłby on bezużyteczny, gdyby nie posiadał kruchego wsparcia ze strony wyobraźni czy innych funkcji umysłu. Obie te metody zostały przez Prusa wykorzystane, wszelako dopiero wtedy, gdy wprowadzony zostanie rekwizyt. Jego włączenie w ów podwójny system spowoduje jednak powstanie zupełnie nowej jakości, której celem będzie stworzenie „prawdziwych pożądań”, których brak jest tak dotkliwy.

Pierwszy, jeszcze wyłącznie opisowy etap polega na prezentacji obiektu:

Miedzy laskami w oknie była jedna czarna, posiadająca zamiast gałki – rzeźbioną głowę Murzyna. Prawdziwego Murzyna z czarną cerą, białymi zębami, ciemnowiśniowymi wargami, a nade wszystko – ze szklanymi oczyma, które, lubo trochę rozbiegnięte, zdawały się mieć pozór życia i myśli (PW, 162).

Rekwizyt jest naznaczony podwójną obcością: jako wyrób zagraniczny i egzotyczny zarazem. Prus wielokrotnie narzekał na niski poziom polskiej sztuki użytkowej (i związanej z nią mody)¹⁸, dlatego tak ściśle mimetyczny artefakt jest produktem powstałym tam, gdzie poziom cywilizacyjny jest znacznie wyższy. Sama natomiast zawartość tej reprezentacji ma charakter pozaeuropejski, związany z odległym kontynentem. Już na tym poziomie zaznaczony zostaje proces zawłaszczania odmienności: antropomorficzny i kolonialny wygląd sprawia, iż rekwizyt emanuje aurą uległości, podporządkowania, poręczności w dosłownym i metaforycznym sensie.

Prezentacja rekwizytu jest więc istotna, ponieważ pokazuje swoisty rodzaj apercpcji znudzonego arystokraty, który odrzuca to, co znane (tj. standardowo ozdobione laski), instynktownie kierując się ku obcemu. I tyle wystarczy, aby uruchomiona została wyobraźnia, która dokona jeszcze dalej idących przekształceń (por. PW, 162–163). Ich efekt jest nieoczywisty: **oto bowiem rekwizyt przestaje być jedynie atrakcyjnym przedmiotem, a staje się – substytutem osoby**. Prus znakomicie przy tym odwraca za-sygnalizowany uprzednio kolonialny stereotyp. Czytelnik zapewne oczekiwałby tu bowiem kogoś na miarę „prawdziwego” Murzyna, czyli – posłusznego niewolnika¹⁹. Jednak fantazja bohatera obdarza laskę zupełnie innymi

¹⁸ Zob. C. Zalewski, *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza*, Kraków 2014, s. 75–83.

¹⁹ Jak słusznie bowiem zauważa monografista tego tematu: „Lata 80. XIX wieku przyniosły ponowny wzrost zainteresowania polskich wydawców i czytelników sprawami Afryki. Związane było to z kolonizacją Afryki i dokładniejszym poznawaniem jej wnętrza, ciekawością i nadzieją, jaką ono wzbudzało u Europejczyków. Obok przekładów zagranicznych opisów Afryki, zaczęto drukować polskie relacje o tym kontynencie pióra Bystrzonowskiego, Rostafińskiego, Szolca-Rogozińskiego i wielu innych wyżej tu wymienionych podróżników.

właściwościami, które nadają jej charakter kapryśny i złośliwy, niekiedy sarkastyczny. Murzyn nie jest więc podobny do służącego (jako taki byłby niezauważalny); przypomina raczej mitologicznego trickstera, który wszystkim będzie płatał nieprzyjemne figle. I na tym polega jego wartość, która skłania bohatera do nabycia tego przedmiotu.

Mitologiczne skojarzenie nie jest tu przypadkowe. Rekwizyt nie może stać się substytutem osoby tylko dzięki temu, że jego znudzony właściciel ma bujną wyobraźnię. Tardieu powiedziałby w tym miejscu, że znudzenie indywidualne jest wtórne względem tego, co nazwał on znudzeniem w formach nieosobistych. Pisał:

Wszelka cywilizacja jest umiejętną obroną przeciw nudzeniu. Ludzkość nudziła się w pierwotnym barbarzyństwie; zaczęły się pojawiać potrzeby, wymagające zadośćuczynienia; duch zaczął dążyć do poznania siebie, do wysubtelnienia się²⁰.

Znamienna jest jednak konkluzja tego wywodu:

I rzec można, że nieskończona ewolucja społeczeństw, ich postęp i upadek są wyrazem ich wiekuiatego znudzenia²¹.

Zatem zarówno doskonalenie się, jak i regres cywilizacyjny mogą znudzeniu zawdzięczać swe funkcjonowanie. Jeśli uzupełni się to twierdzenie przekonaniem, zgodnie z którym „znudzenie stworzyło bogów”²², wówczas nie jest wykluczony proces religijnego uwstecznienia. Regres byłby więc powrotem do dawniejszych form kultu, które wydawały się przewyższone, ale obecnie znów okazują się atrakcyjne, ekscytujące i gwarantujące brak nudy.

[...] Szersze zainteresowanie egzotycznym lądem wzbudziły jednak nie reportaże, czy publikacje mniej lub bardziej naukowe, ale popularne powieści lub nowele. Na przypomnienie zasługują tu książki o tematyce afrykańskiej żony Szolca-Rogosińskiego – Heleny Janiny z Boguskich – wydawane pod pseudonimem Hajota, cieszące się wówczas znaczną poczytnością. **Kształtowały one wyobrażenia o Afryce kilku pokoleń polskich czytelników dostarczając im typowych dla europejskich plantatorów wizerunków Afrykanów, pełnych fascynacji, miejscami mających wątpliwości co do swej roli w Afryce, ale jednocześnie pełnych wiary w wyższość cywilizacyjną Europejczyków** (M. Ząbek, *Biali i czarni: postawy Polaków wobec Afryki i Afrykanów*, Warszawa 2007, s. 41–42; podkreśl. moje). Warto też dodać, że sam Prus w późniejszych tekstach (publicystycznych i literackich) powielał ów kolonialny stereotyp (zob. np. B. Szleszyński, *Bolesław Prus i pozytywistyczne „porno z Murzynkami”*, „Napis” 2012, t. 8; tegoż, *Kolonialne fantazje i kolonialne koszmary w Zemście Bolesława Prusa*, „Wiek XIX” 2014, nr 1).

²⁰ E. Tardieu, *Znudzenie...*, dz. cyt., s. 178.

²¹ Tamże, s. 181.

²² Tamże, s. 179.

Tylko takie założenie odbiera opowiadaniu Prusa stygmat nieprawdopodobieństwa. *Pan Wesółowski i jego kij* jest utworem, który w sposób karykaturalny zarejestruje proces kulturowego powrotu do tego, co pierwotne. Nietrudno też wskazać teoretyczne zaplecze, z którego autor tu korzystał. Jego ulubiony filozof, Herbert Spencer, już w 1876 roku ogłosił *The Principles of Sociology*²³, gdzie zawarł dokładny opis praktyki nazwanej fetysyzmem. Myśliciel był zatem pewny, że ta najbardziej podstawowa forma religii polega na wierze w istnienie nadprzyrodzonej mocy w dowolnym (ożywionym lub nieożywionym) przedmiocie. Wśród niemal niezliczonej ilości przykładów tego zjawiska można znaleźć m.in. taki:

W Afryce fetyszem widomym bywa często figura o kształtach ludzkich, czasem zaś mniej podobna do człowieka, a przypominająca go „nie więcej niż jedno z naszych straszydeł”, niekiedy zaś rzecz jakaś, mająca jedynie pewien związek z człowiekiem i nosząca charakter amuletu [...] ²⁴.

Trudno jednak nie zauważyć, że kwestia nowoczesnego fetysyzmu nie ma u Spencera tak jednoznacznej – jak np. u Auguste’a Comte’a²⁵ – wykładni. Nawet jeśli pojawia się tu kilka przykładów współczesnych zachowań, to mają one status odległej analogii, a nie wiernego odwzorowania. Genetyczne założenie, zgodnie z którym kult zmarłych przodków musi poprzedzać wszelki fetysyzm, zamyka analizowane zjawisko wyłącznie w obrębie cywilizacji pierwotnych. W tym kontekście fetysz z głowy Murzyna, któremu podporządkowuje się biały człowiek, jest nie tylko przerysowanym odwróceniem kolonialnego stereotypu. Ma też znamiona ironicznego dystansu, który sugeruje, że nowoczesna fetysyzacja jest sztuczna, przeniesiona z innej kultury w sposób mechaniczny; i że – ostatecznie – fetysz trafia tu w obce „środowisko”, w którym nie powinien się znaleźć.

²³ Prus posiadał francuski przekład tej pracy z 1880 roku (zob. H. Ilmurzyńska, A. Stepnowska, dz. cyt., s. 136).

²⁴ H. Spencer, *Zasady socjologii*, t. 1, przeł. J.K. Potocki. Warszawa 1889, s. 297. Jeszcze ciekawszą obserwację można znaleźć w polemicznym *Dodatku A*, pt. *Dalsze przykłady pierwotnego myślenia*. Spencer wspomina oglądaną zabawę psa z kijem: kiedy zwierzę przypadkowo skaleczyło się nim, zaczęło traktować go jako coś ożywionego. Wniosek jest następujący: „Podobnie też, umysłowi człowieka pierwotnego niezwykle zachowanie się jakiegoś przedmiotu, zaliczanego uprzednio do nieżyjących, poddaje myśl o żywotności. Wyobrażenie działacza dowolnego poczyną tu kiełkować; powstaje też skłonność do poglądania na przedmiot z niepokojem: czy nie pocznie on działać w jakiś inny niespodziewany i, być może, **szkodliwy sposób**” (tamże, s. XXVI, podkreśl. moje). Na temat związków między XIX-wieczną etnografią a kolonialnym rasizmem zob. M. Ząbek, dz. cyt., s. 62–69.

²⁵ Zob. R. Koziolek, *Ekonomia polityczna lalek*. „Napis” 2015, t. XXI.

Gra sił

Zakupiwszy łaskę, bohater podejmuje dwie nieudane próby zdobycia pozycji. W pierwszym przypadku miałby zostać członkiem Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami, w drugim – członkiem zarządu Towarzystwa Wzajemnego Kredytu. W obu przypadkach bezpośrednią przyczyną niepowodzenia było ośmieszenie, które Ludwik sam na siebie sprowadził, nie mając żadnych kwalifikacji do zajmowania stanowisk w obu rzeczywistych i pręźnie działających organizacjach społecznych. Fiasko przedsięwzięć za każdym razem przebiega podobnie, warto jednak zwrócić uwagę na jeden szczegół: oto podczas pierwszej próby niepowodzenie jest skutkiem użycia przemocy (pobicie lokaja), natomiast w trakcie drugiej – jest jej przyczyną (pojedynek z pułkownikiem). Jeśli ta sekwencja nie została przerwana po pierwszym incydencie, oznacza to, że dla narracji znacznie ważniejszy od zdobywania ewentualnych awansów jest ów faktyczny kontakt z różnymi postaciami siły.

Szukając wyjaśnień tej kwestii, warto znowu sięgnąć do analiz form znudzenia. Jedna z nich sprowadza się:

do znudzenia indywidualności, uwiedzionej w swoich liniach i kształtach. Nudzimy się, ponieważ jesteśmy wlani w niezłomną formę odlewniczą, przykuci do danej kompleksji, jedynej i niezmiennej; nasze kontury, nasze gesty, nasze ruchy stają się nam wkrótce tak znane, jak cząstki i kawałki poliszynela, którego umiemy rozebrać. [...] To znudzenie zwierzęce ujawnia się przez osobliwsze postęпки osobnika, szukającego stale i uporczywie zetknięcia z osobnikiem przeciwnego typu; [...] w tych zbliżeniach przez kontrast, w tych związkach paradoksalnych, każdy zmierza jak gdyby do przeniesienia temperamentu; poddajemy się działaniu prądu nieznanego, nasiąknięciu płynem obcym; bronimy swoje ciało od znudzenia, poddając je sugestii ciała innego, które jak gdyby w jakiś ciemny sposób uczy je innych rytmów, innych odruchów [...]. **Z tych to względów powolny chętnie obcuje z żywym, słaby szuka zetknięcia z silnym, bojaźliwy kroczy śladami odważnego; chcieliby oni przez naśladowanie, przez przelew „fluidów” upodobnić się do organizmu, pociągającego i będącego przedmiotem zazdrości²⁶.**

W tym kontekście zrozumiałe staje się ekscentryczne wyznanie bohatera:

Tymczasem od dnia, w którym zamiast złożonej rękawiczki poczęłem nosić łaskę, opanowała mnie jakaś dzika werwa. Idąc przez ulicę bezświadomie ścisnąłem kij, a ścisnąjąc, z grzeszną satysfakcją myślałem... żeby nim kogo obłოżyć!... (PW, 164)

²⁶ E. Tardieu, *Znudzenie...*, dz. cyt., s. 109; podkreśl. moje.

Wypowiedź ta jest o tyle znacząca, iż natychmiast po dokonaniu przewidywanego w niej aktu, następuje retrospektywa (zob. PW, 166–171) przedstawiająca dzieje zażyłej więzi Ludwika i Teofila (to jego lokaj został napadnięty). Juxtapozycja nie jest przypadkowa, ponieważ i laska, i przyjaciel spełniają powyższe warunki, tworząc absolutny – i dlatego tak atrakcyjny – kontrast z Ludwikiem. Mimo to jednak żadne upodobnienie do Teofila nigdy nie nastąpi; to bowiem laska zmieni statecznego, starszego pana w agresywnego osobnika, któremu bicie innych sprawia zadowolenie. Jeśli jest ona fetyszem, przebywa w niej ów działacz, jak powiedziałby Spencer, którego dzięki temu można zobaczyć: jakiś Murzyn, obdarzony nadludzką – czy tylko barbarzyńską – siłą. I to właśnie jego moc stara się odtwarzać i nieudolnie naśladować Ludwik, chcąc stać się do niego podobnym. Zatem rekwizyt jako substytut osoby nie może być przypadkowy, ale nie wystarczy też zwykle przeciwieństwo między podmiotem posiadającym a tym, którego rekwizyt zastępuje. Ten drugi musi bowiem wykazywać się czymś, co dla pierwszego jest fascynujące, pociągające; czymś, czego tamten nie ma i bardzo pragnie mieć.

Tardieu pisze o przejmowaniu cech kogoś innego, a nie o posiadaniu odpowiedniego fetysza. Prus wybiera drugi wariant, gdyż jest on prostszy, mniej problematyczny – i bardziej podatny na iluzje. Ludwik ewidentnie bowiem nabył przekonania, że siła – a z nią także odwaga – stała się już, niejako automatycznie, jego udziałem. Wystarczyło bowiem raz posłużyć się laską, aby osiągnąć to, do czego się dążyło. Dlatego kiedy bohater znowu zostanie ośmieszony, natychmiast i bardzo lekkomyślnie sięgnie po rozwiązania, które zmierzają do odbycia pojedynku. Jego obszerna prezentacja (zob. PW, 175–179) znakomicie pokazuje, jak bardzo impulsywne i w istocie obce dla samego bohatera było to przedsięwzięcie, które tylko przez przypadek nie zakończyło się śmiercią.

Prusowi zależy na podkreśleniu tej ambiwalencji. Pan Wesołowski chce i nie chce zarazem być silny czy odważny jak jego Murzyn. I dlatego oba incydenty z użyciem siły zawsze prezentują rekwizyt także z drugiej perspektywy. Tuż po niefortunnym zejściu z lokajem bohater: „spojrzał na głowę Murzynka i zobaczył jego minę zafrasowaną, a nawet przestraszoną” (PW, 166). Natomiast relacjonując pojedynek, Ludwik stwierdza:

Machinalnie ruszyłem z miejsca, lecz spojrzawszy na mego Murzynka, nie mogłem powstrzymać się od uśmiechu. Hultaj miał taką minę, jakby, przymrużywszy jedno oko, celował do mnie z błazeńskimi grymasami. (PW, 178)

Nie ulega wątpliwości, że to, jak Ludwik „widzi” laskę jest wynikiem jego wyrzutów sumienia albo – w drugim przypadku – niepoważnego (tj. opartego

na pretekstach) charakteru pojedynku. Jeśli tak, to dwuznaczność rekwizytu nie wynika jedynie z nastawienia jego właściciela; można by wręcz zaryzykować przypuszczenie, zgodnie z którym ten obiekt jest substytutem aż dwóch osób: tej, którą chce się zostać i tej, przeciwko której nowy projekt istnienia jest skierowany. Jest więc przedmiotem, który wskazuje (biorąc udział w wydarzeniach), jak i oznacza (przez to, jak jest percypowany) stan wrogiej polaryzacji; stan, który ma charakter tyleż subiektywny, uwewnętrzniony, jak i faktyczny, międzyludzki.

Gra pragnień

Pan Wesołowski nie tylko nie osiąga żadnego stanowiska, ale także traci to, które już ma we własnym domu. Kolejne segmenty fabularne przedstawiają dwie – dość podobne – afery, w wyniku których między małżonkami dochodzi do poważnych kryzysów. Stawką tych perypetii jest siła pragnienia, która okazuje się niewielka, chociaż powinno być inaczej. Gdyby poprosić Tardieu o diagnozę w tej kwestii, odpowiedziałby, że w każdej sferze życia pojawia się znudzenie wywołane przesytem. Jego opis byłby więc następujący:

Prawdziwe (normalne) pożądanie nie jest niczym innym jak potrzebą; przesyty, który tłumi potrzeby, tłumi pożądanie. **Teraz na miejsce zanikłych rzeczywistych pożądań podstawia się wyobrażenia; wynajduje ona kaprysy, które są maskami, cieniami, imitacjami pożądań, chuci, pozbawione przedmiotu i podkładu organicznego.** Człowiek, którego inni uważają za szczęśliwego, ponieważ powiada o sobie, że jest syty, nie jest wcale w swej pozornej sytości zadowolonym, daje się on porywać przez pożądanie pozorne i nędzne, sztuczne i chorobliwe, czerze i nieuchwytnie, pozbawione wyobrażeń określonych, siły podtrzymującej, pożądanie człowieka, wijącego się w męce wyczerpania, niedorzecznego poszukiwacza uciech, którego zmysły wypieniają się, a myśl się błąka²⁷.

Zanik pragnienia jest doświadczeniem tak trudnym i niebezpiecznym, że należy za wszelką cenę go unikać. Tardieu doskonale definiuje efekt takiej strategii obronnej, którym jest nowe, inne pragnienie o skrajnie nieautentycznym oraz zmistyfikowanym charakterze. Jednakże do jego uzyskania nie wystarczy, jak zdaje się zakładać autor, wysiłek samej wyobraźni. To zdecydowanie za mało: ten, kto jest znudzony, potrzebuje bowiem przewodnika, wzorca; kogoś, kto ma jakieś pragnienie, które będzie można skopiować.

W rodzinnych zawirowaniach nie bez powodu zasadnicza rola przypada Ewie Wesołowskiej, której postać zostaje wydobyta z cienia. Jej zachowanie

²⁷ Tamże, s. 113; podkreśl. moje.

po odbytym przez męża pojedynku (zob. PW, 180) pozwala ująć jej – ukryte na samym początku – motywy. Jeśli zdobycie stanowiska przez ojca miało dostarczyć synowi odpowiedniego wzorca, to analogiczną funkcję powinno spełnić względem żony. Innymi słowy: Ewa jest znudzona Ludwikiem, dlatego marzy o tym, aby ich dziecko, Mieczysław, zaczął go podziwiać, ponieważ ma nadzieję, że w następstwie ona sama „zarazi się” tymże podziwem. Pojedynek Ludwika zadał dotkliwą klęskę tym planom; i ta porażka okazała się podwójnie dotkliwa: nie tylko zniweczyła projekt, ale i uwrażliwiła na możliwość zrealizowania analogicznego zamiaru przez męża. Pierwsza, kryzysowa sytuacja (zob. PW, 181–183) polega właśnie na uprzedzającym zablokowaniu pośrednika. Ewa zabrania przyjaciółom utrzymywania kontaktów, ponieważ jest – bezpodstawnie – przekonana, iż Teofil „zdeprawuje” jej męża, czyli wystawi go na pokusę własnego pragnienia, której znudzony pan domu się nie oprze. Ewa jest tak zdesperowana, iż wymaga rzeczy niemożliwej: całkowitego zerwania „niebezpiecznej” relacji, której nie jest w stanie kontrolować.

Na takie rozwiązanie Ludwik zgadza się pozornie i w tajemnicy nadal odwiedza Teofila. Jednak kiedy gubi, a następnie odzyskuje łaskę, ów sekret wychodzi na jaw. Żona karze go za to podwójnie (w imieniu swoim i dzieci) jakby przeczuwając, że to ona dokonała tu podwójnej szkody. Nieuzasadnionymi podejrzeniami zmusza męża do kłamstw (i kryzysu wzajemnego zaufania) oraz, i to jest ważniejsze, sprawia, że surowo zabroniona mediatyzacja zaczyna dla Ludwika nabierać atrakcyjnego charakteru.

Wprawdzie narracja nie podejmuje tej kwestii bezpośrednio, ale wyraźnie ją sugeruje fabularnym następstwem. Tak więc wizyta bohatera w sklepie w celu naprawienia łaski szybko doprowadzi go do zawiązania dwuznacznej znajomości ze sklepową. On sam ujmuje to nader precyzyjnie, stwierdzając:

I oto między mną a nią zawiązały się serdeczne, choć czysto idealne stosunki, właśnie – dzięki mojemu Murzynkowi. (PW, 184)

Tak oto „Murzynek” – tajemniczy mieszkaniowiec fetysza – robi dokładnie to, o co wcześniej pani Ewa podejrzewała Teofila: jest pośrednikiem, czyli stręczycielem, który umożliwia zawieranie określonych relacji²⁸. Za każdym

²⁸ Prus ponownie sięgnie po tę kwestię w *Lalce*, kiedy wyraźnie przeciwstawi stręczyciela zawodowego (pani Meliton) stręczycielowi-amatorowi. Tym ostatnim jest, jak wiadomo, fryzjer Fitulski, który – co znamienne – proponuje Wokulskiemu niemal analogiczne (choć zapewne mniej idealne) znajomości: „Znam kilka baletniczek, które chętnie zawarłyby z panem stosunekczki, a słowo honoru daję, że warto! Prześlicznie zbudowane, muskulatura dębowa, biust jak materac na sprężynach, ruchy pełne gracji i wcale nie przesadzone wymagania,

razem nie jest jednak ważny sam proceder, ale to, że ktoś uczestniczący w nim może wskazać pożądanemu pewien obiekt. Mówiąc dokładniej: może je powołać do istnienia, gdyż znudzony przesytem – i zdesperowany tym – podmiot nie wykazuje żadnej sprawczości.

Ukrywanie nieautentycznego pragnienia znowu wymaga kłamstwa, które – także za sprawą zgubionej i odzyskanej laski – zostaje ponownie zdemaskowane. Tym razem jednak pani Ewa nie poprzestała na perswazjach, ale energicznymi działaniami doprowadza do zawarcia małżeństwa między sklepową i jej narzeczonym. Jest to postępowanie bardziej radykalne, niemniej obie interwencje małżonki są dość podobne: za każdym razem nie tylko uniemożliwia dalsze trwanie zakazanych kontaktów, ale i publicznie zawstydzają męża, ujawniając ich istnienie. Obie te metody są bardzo skuteczne, niemniej ważniejsza jest sama konieczność ich zastosowania. Okazuje się więc, że człowiekowi znudzonemu daleko do stoickiej apatii; i że – wbrew niektórym (i niespójnym) stwierdzeniom Tardieu²⁹ – zawsze daje się porwać grze pozornych pożądań.

Gra rekwizytów

Pozbawienie pana Ludwika niewłaściwych „kontaktów” to jednak dopiero połowa przedsięwzięcia. Pani Ewa zaczyna wreszcie rozumieć, jaką rolę odgrywa tu rekwizyt w postaci laski, dlatego najpierw przywraca do łask fałszywie posądzanego Teofila, a następnie obdarza męża innym rekwizytem – drogim, angielskim parasolem (zob. PW, 188). Nie jest to zwykły prezent, ale przedmiot, który ma wyeliminować negatywny wpływ poprzedniego (tzn. laski), zachowując jednakże jego pozytywne aspekty. Tak więc parasol zastąpi poprzedniego mediatora i przekieruje pragnienie obdarowanego na osobę darczyńcy, czyli na żonę. Natomiast zawarty na ręczce grawer upamiętniający pojedynek jest potwierdzeniem odwagi i męstwa,

szczególniej za młodu. [...] Początkującej zaś da pan trzy tysiące rubelków na rok, kilka prezencików i będzie panu wierna... Ach, te kobiety!...” (B. Prus, *Lalka*, t. II, oprac. J. Bachórz, B. Utkowska, Warszawa–Lublin 2017, s. 14).

²⁹ Tardieu kreśląc portret typowego człowieka znudzonego, pisał bowiem: „Co do siebie samego, nie chce być oszukany i, zbrojny w sceptycyzm wszechstronny, obwarowuje się w swojej mądrości; wszystkie swoje czynności stara się urządzić tak, aby powodzenie było niechybnym; zmierza do tego tylko, co konieczne, trzusi się tylko dla tego, co nieuniknione; **zna niesmaki i zawstydzienia, zgotowane przez życie tym, którzy dali się wziąć jego pokusom i przynętom, i, starając się zapanować nad życiem, chroni się w swojej obojętności, tryumfuje przez swój uśmiech**” (E. Tardieu, *Znudzenie...*, dz. cyt., s. 220; podkreśl. moje.).

które – jak przypuszcza pani Ewa – są niezbędne dla kogoś, kto ma wkrótce zająć ważne stanowisko.

Sukces tego przedsięwzięcia jest całkowity. Parasol, niczym bajkowy przedmiot magiczny³⁰, pomaga żonie osiągnąć to, czego pragnie. Jest już na tyle pewna uczuć męża, iż może zostawić go samego i wyjechać na wieś. Przede wszystkim jednak zostaje on „prezesem”, który rozstrzyga sądy honorowe, dając tym samym pani Ewie powód do nieskrywanej dumy.

W tym momencie fabuła powinna się zakończyć, pokazując sprawnie – choć nie bez problemów – przeprowadzony plan. Tymczasem ostatnia przygoda pana Wesołowskiego (zob. PW, 188–191) kończy się zamianą obu rekwizytów, w wyniku czego parasol zostaje wyrzucony, a laska zatrzymana. Narracja starannie uzasadnia tę – dość niewiarygodną – pomyłkę, niemniej jej sens nie jest oczywisty. Wydaje się, że polega on na bezwiednym ustanowieniu nowego, kompromisowego rozwiązania. Bohater zatrzyma zdobytą pozycję („prezesa”), ale pozbędzie się narzuconego rekwizytu, oddając pragnienie pod niepodważalną komendę „Murzynka”, od której się już uzależnił.

Wnioski

Nie ulega wątpliwości, że *Pan Wesołowski i jego kij* jest utworem, w którym dominującą rolę odgrywają pierwiastki satyryczne. Należy przypuszczać, że ich obecność miała związek z – zakrojoną na szeroką skalę – recepcją kultury oświecenia, której dokonywał pozytywizm³¹. Trzy lata przed publikacją *Pana Wesołowskiego* Prus mógł czytać np. w „Wędrowcu” artykuł Adama Asnyka o Krasickim. Tu właśnie przypomniana została jedna z zasad ówczesnej estetyki, która pozwalała twórcom koncentrować się na:

igraszkach poetycznych, gdzie przedmiot blahy lub żartobliwy, służył za kanwę do wyszywania fantastycznych arabesek. Widocznie więc i Krasicki [...] ulegał wpływom Tassoniego, Boileau i Popego, choć więcej niż oni miał na celu moralną naukę podaną w powabnej formie³².

Intrygujący mógł być też fragment, w którym Asnyk uzasadnia wysoką ocenę satyr (choć niektóre uważał za nieudane):

Dwie księgi przekazanych nam satyr są dla nas najcenniejszą spuścizną po warminskim biskupie. One to stanowią ważny dokument do minionej epoki, są zarazem

³⁰ Zob. W. Propp, *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 111–115.

³¹ Zob. D.M. Osiński, *Pozytywistów dziedzictwo Oświecenia. Kierunki i formy recepcji*, Lublin 2018.

³² A. Asnyk, *Krasicki jako poeta*, „Wędrowiec” 1884, nr 1, s. 10.

najwierniejszym zwierciadłem, w którym się dla nas i talent autora i cała jego dusza odbija. One to rzucają nam światło na wizerunek moralny tego ze wszech miar znakomitego człowieka, wykazują dążności i pojęcia częstokroć czas swój prześcigające. Czuć wszędzie, że nie brał on pióra do ręki powodowany namiętnością osobistą lub stronnictwem, że nie maczał go w pałacyku zółci rozgoryczonego mizantropa, lecz że wszędzie miłość współziomków była mu pobudką a dobro ogółu celem³³.

Pan Wesółowski i jego kij może być czytany jako taka właśnie „igraszka” – z elementami nieprawdopodobieństwa włącznie – która strofuje najwyższe warstwy społeczne, pokazując w krzywym zwierciadle ich, jak Prus ujmie to kilka tygodni później w *Lalce*, „sen życia”³⁴. Strofuje, ale nie wyszydza, gdyż pisarz nie jest owładnięty resentymentem; nie zależy mu na złośliwym zdeprecjonowaniu określonego stylu życia, tylko na jego rozpoznaniu. Wierzył bowiem, że obiektywnie i bez uprzedzeń przeprowadzona analiza jest znacznie skuteczniejsza od najbardziej nawet słusznych perswazji. Z tego, jak się wydaje, powodu zakończenie utworu ma charakter otwarty; dostarcza czytelnikowi nie podstaw do oburzenia, ale impulsu do refleksji nad sensem zaprezentowanej fabuły.

Intuicja, która natychmiast się tu narzuca, prowadzi do spostrzeżenia, zgodnie z którym *Pan Wesółowski i jego kij* zawiera poetykę nieobcą wprowadzie satyrze, chociaż do niej niesprowadzalną. Jest to zasada świata odwróconego, tzw. „świata na opak”. Wskazuje na to sygnalizowana już inwersja dotycząca stereotypu kolonialnego (biały człowiek podporządkowany fetyszowi Murzyna); poza tym można jeszcze wymienić (polityczne) wtajemniczenia, które młodzi udzielają starym (głównie panu Teofilowi); pojedynek, w którym cywil strzela lepiej od oficera czy uczciwe postępowanie (np. poręczanie długów, odsyłanie laski) spotykające się z dezaprobatą. Dla Michaiła Bachtina byłby to zatem przykład utworu, w którym pojawia się karnawalizacja, chociaż miałyby ona zapewne charakter ograniczony i pośredni, tj. nie tak ewidentny jak w badanej epoce renesansu³⁵. Spośród wielu opisów wzorcowego funkcjonowania mechanizmu jeden szczególnie warto tu przytoczyć:

W procesie walki o nowy obraz świata, w procesie burzenia hierarchii średniowiecznej Rabelais stale posługuje się tradycyjnym, pochodzącym z folkloru chwytem „odwróconej hierarchii”, „świata na opak”, „pozytywnej negacji”. Przystawia „górze” i „dół”, umyślenie miesza płaszczyzny hierarchiczne, ażeby wyłuskać i uwolnić

³³ A. Asnyk, *Krasicki jako poeta*, „Wędrowiec” 1884, nr 2, s. 23.

³⁴ Zob. B. Prus, *Lalka*, t. I, oprac. J. Bachórz, B. Utkowska, Warszawa–Lublin 2017, s. 166.

³⁵ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 386.

konkretną realność przedmiotu, ażeby ukazać jego rzeczywiste oblicze materialno-cieleśne, jego autentyczne, realne życie poza wszelkimi hierarchicznymi normami i ocenami³⁶.

Bachtin ową realność przedmiotu rozumiał bardzo szeroko (zaliczając do niej np. ludzkie ciało), ale gdyby dokonać tu zawężenia do „rzeczy jako takiej”, wówczas powyższe tezy wymagałyby korekty. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż karnawałowe odwrócenie wydobywa przedmioty z cienia, czyli: odbiera im te funkcje, które zazwyczaj pełnią, będąc różnego typu narzędziami, ozdobami itp. Jednakże nie oznacza to – a w każdym razie nie musi oznaczać – że następuje wówczas redukcja sprowadzająca obiekt do czystej materialności. Zatem jeśli weźmie się pod uwagę człowieka i jego laskę (jak również np. parasol), to okaże się, że w świecie na opak oba te byty mogą – przynajmniej częściowo – po prostu zamienić się rolami. I wtedy to pan Wesołowski będzie postacią bierną, którą każdy może niemal dowolnie przestawić czy wykorzystać; a laska – nabierze cech ludzkich (i to wyjątkowo cennych, pożądanych).

Żeby tak się stało, potrzebna jest zakrojona na szeroką skalę karnawalizacja, czyli – odpowiednia aranżacja wszystkiego, która dostarcza rozrywki znudzonym arystokratom. Sztuczność tej formy, jej rozdźwięk z „realnym życiem”, generuje ów efekt społecznej satyry. Nie oznacza to jednak, że obie – tzn. skarnawalizowana i rzeczywista – strefy nie mają ze sobą nic wspólnego. Wręcz przeciwnie: wydaje się, że Prus konstruuje świat na opak po to, aby wydobyć (wręcz wyjaskrawić) to, co i tak dzieje się w tzw. świecie normalnym.

Pan Wesołowski i jego kij nieustannie krąży wokół jednego zasadniczego tematu: wpływu, jaki na podmiot jest wywierany przez kogoś innego. Już sama kolejność przygód protagonisty podsuwa to, co najważniejsze. Najpierw trzeba stać się kimś innym; i dlatego pan Wesołowski zachowuje się tak, żeby udowodnić sobie, że w zasadzie posiada już siłę i odwagę swego „Murzynka”. A nawet więcej: że trzymając w rękach laskę, jednoczy się z kimś, kto jest dla niego nieznanym, a zarazem podziwianym bytem. I tylko ktoś taki jest w stanie – w następnym kroku – podsunąć kobietę, z którą rozpoczęty zostanie platoniczny romans. Murzyński fetysz jest więc podwójnym autorytetem: zarówno w porządku bycia, jak i pragnienia. A o tym, że ten mechanizm nie zawsze wymaga egzotyki, przekonują zachowania żony bohatera, Ewy. W jej przypadku następstwo jest wprawdzie odwrotne, ale zostało to podyktowane względami czysto fabularnymi. Ona najpierw chciałaby się zarazić cudzym (tzn. syna) entuzjazmem, a finalnie – gdy bohater został już „prezesem” – sama może zachwycać się kimś, kto tyle osiągnął.

³⁶ Tamże, s. 546.

Nietrudno jest więc dostrzec, że *Pan Wesółowski i jego kij* przedstawia postacie niemal identyczne. Ewa i Ludwik są tak samo znudzeni i oboje znają jeden i tylko jeden sposób, żeby ten stan zmienić: wykreowanie wzorca, za którym będą podążać.

Takiej interpretacji można oczywiście postawić pytanie: dlaczego Prus kilka miesięcy przed rozpoczęciem publikacji *Lalki*, w której zagadnienie pośrednictwa pojawia się obsesyjnie, napisał taki właśnie utwór? W szczególności zaś: dlaczego pisarz ucieka się do karnawałowej strategii i w centrum umieszcza interakcję bohatera z własną laską (i parasolem)? Trzeba tu jednak zauważyć, że poza „centrum” tekst ma też „peryferia”, gdzie pisarz rezygnuje z fantastyki. Kiedy pani Ewa wyrzuca z domu Teofila, doskonale rozumie, że on – nawet bezwiednie – może jej mężowi dostarczyć nieodpowiedniego przykładu (tj. niewłaściwego pragnienia). A sam Teofil, kiedy straci nad sobą kontrolę (zob. PW, 180), znakomicie zademonstruje, że jego dążeniem jest kopiowanie zachowań Ludwika. Jeśli więc Prus pisze satyrę, to jej zamiarem jest wskazanie dysonansu na linii: centrum – peryferia. W nim bowiem tkwi ów zasadniczy cel ataku, jakim jest hipokryzja warstw wyższych. Na obrzeżach tekstu mechanizm pośrednictwa jest – przynajmniej – znany, ale w centrum nie można go przedstawiać inaczej, jak w trybie skarnawalizowanej fantastyki. Potrzeba podwójnego autorytetu jest tu więc zarówno niezbędna, jak i wypierana, czyli zastępowana iluzjami, które przenoszą ją w obszar modnych, kolonialnych rekwizytów.

BIBLIOGRAFIA

- Asnyk A., *Krasicki jako poeta*, „Wędrowiec” 1884, nr 1, 2.
Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
Bolesław Prus. 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości, oprac. K. Tokarzówna, S. Fita, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1969.
Ilmurzyńska H., Stepnowska A., *Księgozbiór Bolesława Prusa*, Warszawa 1965.
Koziołek R., *Ekonomia polityczna lalek*, „Napis” 2015, t. XXI.
Kozłowski S., *Redaktor-obywatel (Ze wspomnień o Wacławie Szymanowskim)*, „Kurier Warszawski” 1921, nr 1.
Kraushar A., *Neo-cyganeria warszawska: wspomnienia o ludziach i rzeczach literackich z niedawnej przeszłości (1780–1880)*, Warszawa 1913.
Osiński D.M., *Pozytywistów dziedzictwo Oświecenia. Kierunki i formy recepcji*, Lublin 2018.
Propp W., *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000.
Prus B., *Albert wójt krakowski i dramatyczny sąd konkursowy*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXIX, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1950.

- Prus B., *Lalka*, t. I–III, oprac. J. Bachórz, B. Utkowska, Warszawa–Lublin 2017.
- Prus B., *Osobliwości dziennikarskie*, „Nowiny” 1882, nr 318, s. 1.
- Prus B., *Pan Wesołowski i jego kij*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. III, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1948.
- Przybyś I., *Sąd nad literaturą. Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku*, Lublin 2023.
- Spencer H., *Zasady socjologii*, t. 1, przeł. J.K. Potocki, Warszawa 1889.
- Szleszyński B., *Bolesław Prus i pozytywistyczne „porno z Murzynkami”*, „Napis” 2012, t. 8.
- Szleszyński B., *Kolonialne fantazje i kolonialne koszmary w Zemście Bolesława Prusa*, „Wiek XIX” 2014, nr 1.
- Tardieu E., *L'Ennui. Étude Psychologique*, 2e édition, revue et corrigée, Paris 1913.
- Tardieu E., *Znudzenie. Studium psychologiczne*, przeł. M. Massonius, Warszawa 1904.
- Zalewski C., *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza*, Kraków 2014.
- Ząbek M., *Biali i czarni: postawy Polaków wobec Afryki i Afrykanów*, Warszawa 2007.

Cezary Zalewski – prof. dr hab., teoretyk i antropolog literatury, historyk literatury II połowy XIX wieku; profesor nadzwyczajny w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor wielu publikacji, w tym książek: *Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej* (2005); *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). ORCID: 0000-0001-6341-8592. E-mail: <cezary.zalewski@uj.edu.pl>.

Cezary Zalewski – PhD, literary theorist and anthropologist, historian of literature of the second half of the 19th century; associate professor in the Department of Theory of Literature, Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University. Author of numerous publications, including books: *The Returning Wave. Mythical Contexts of Selected Novels by Bolesław Prus and Eliza Orzeszkowa* (2005); *Desire, Cognition, Passing. Photographic representations in Polish literature* (2010); *Bolesław Prus as an aesthete. Fine arts in the writer's discourse and prose practice* (2014); *The Source. René Girard and Literature* (2015); *Degraded Existence. The problem of masochism in Polish modern literature* (2017). ORCID: 0000-0001-6341-8592. E-mail: <cezary.zalewski@uj.edu.pl>.

Penis w powieściach Szczepana Twardocha

ABSTRACT. Jan Potkański, *Penis w powieściach Szczepana Twardocha* [The Penis in the Novels of Szczepan Twardoch]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 289–326. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.17>.

The article discusses the penis motif in Szczepan Twardoch's work, situating the issue in the broad context of contemporary culture and literature, as well as offering a theoretical interpretation inspired by psychoanalysis.

KEYWORDS: penis, phallus, Szczepan Twardoch, psychoanalysis, Generation X

Wstęp

Jednym z wyrazistszych przejawów przemian kulturowego stosunku do męskości, których refleksyjną część stanowi intensywny rozwój *men studies*, jest pokojowa (niedążąca do skandalu) detabuizacja męskiego organu płciowego, o którym – inaczej niż tradycyjnie – coraz swobodniej można mówić bez posądzenia o wulgarność, chęć epatowania albo transgresji czy wręcz o pornografię; za tą nową swobodą mówienia nieco wolniej postępuje swoboda prezentowania przedstawień wizualnych. Zmiana ma charakter systematyczny w tym sensie, że dotyczy już enkulturacji małych dzieci, jak świadczy choćby ilustrowana książeczka *To jest penis*, tymi słowy „opisu od wydawcy” prezentowana na stronie księgarni:

Książka dla najmłodszych, która w prosty i zabawny sposób wyjaśnia funkcjonowanie intymnych części ciała.

Znajdziecie tu odpowiedzi na wiele pytań zadawanych przez dzieci.

Do czego służy penis? Jak o niego dbać? Czy wszystkie penisy są takie same? Dlaczego tak różnie się je nazywa? Czy koty i inne zwierzęta też mają penisy?

Wartościowym dodatkiem jest przewodnik dla rodziców i nauczycieli!¹

Nieco wcześniejsza pozycja *Wielka księga siusiaków* posługuje się odmienną terminologią, charakter publikacji wydaje się jednak zasadniczo podobny, choć przeznaczona jest dla starszych dzieci (w wielu szkolnym). Opis od wydawcy głosi:

¹ A. Salvia, Ch. Torrón, *To jest penis*, przeł. K. Jaszecka, Katowice 2023. Opis: <<https://bonito.pl/produkt/to-jest-penis>> [dostęp: 10.08.2024]. Te same autorki opublikowały analogiczną książeczkę *To jest wulwa*.

Wielka księga siusiaków powstała w wyniku wizyt Autorów w szkołach i na obozach pisarskich, podczas których rozmawiali o siusiakach i męskości, a uczniowie dzielili się później w listach swoimi najsłynniejszymi myślami. Książka powstała w odpowiedzi na pustkę edukacyjną i nieprzygotowanie nauczycieli do rozmów o wychowaniu seksualnym w Szwecji².

Mimo użycia nieco „łagodniejszego” synonimu w tytule (pochodzący z mowy skierowanej do dzieci „siusiak” mniej akcentuje seksualną funkcję penisa niż sam „penis”), okładka czyni publikację bardziej prowokacyjną – inaczej niż w przypadku *To jest penis*, są na niej liczne (33) wizerunki penisów z jądrami, w prawym dolnym rogu atakuje zaś wizualnie (czarny na czerwonym tle) napis „Bez tabu”. W ofercie popularnej księgarni internetowej Bonito pozycje tego rodzaju zdaje się dopełniać gadżet *Balon foliowy Penis różowe złoto 55.5x112cm*³.

Dostępne są także analogiczne publikacje przeznaczone dla odbiorców dorosłych, w tym – inaczej niż wskazane wyżej książki dla dzieci – rodzime (polskich autorów). Opis *Sztuki obsługi penisa* głosi:

Niektórzy mężczyźni przyprowadzają penisa do seksuologa tak, jak przyprowadza się psa do weterynarza. „Proszę, oto on. Niech pan go uzdrowi, ja poczekam sobie na korytarzu”.

Często pierwszą rzeczą, jaką musi zrobić lekarz, jest uświadomienie pacjentowi, że penis nie jest osobnym bytem. Wielu mężczyzn uważa inaczej.

Seksuolodzy alarmują: „w dzisiejszym świecie seks stał się luksusem”.

Panowie! Spieszymy się temu zaradzić. Panie! Spieszcie się posiąść sztukę obsługi penisa... i całej reszty mężczyzny⁴.

Książka ta musiała odpowiedzieć na istotne zapotrzebowanie społeczne, doczekała się bowiem kontynuacji *Sztuka obsługi penisa 2. Nowe wyzwania*. W tym przypadku opis podkreśla bogactwo problematyki, której synekdochą zdaje się penis:

Dogłębna i szczerza rozmowa o penisie. A właściwie o różnych penisach. O penisach w związkach, o penisach-singlach, o penisach sfrustrowanych, należących do in-celi i rozrywkowych, należących do imprezowych swingersów. Heteroseksualnych, biseksualnych i homoseksualnych. Konserwatywnych i liberalnych. Tych zawsze

² D. Höjer, G. Kvarnström, *Wielka księga siusiaków*, przeł. H. Thylwe, Warszawa 2024 (pierwsze polskie wydanie – 2009). Opis: <<https://bonito.pl/produkt/wielka-ksiega-siusiakow>> [dostęp: 10.08.2024]. I ta pozycja została binarnie dopełniona przez *Wielką księgę cipek*.

³ <<https://bonito.pl/produkt/balon-foliowy-penis-rozowe-zloto-555x112cm>> [dostęp: 10.08.2024].

⁴ A. Gryżewski, P. Pilarski, *Sztuka obsługi penisa*, Warszawa 2018. Opis: <<https://bonito.pl/produkt/sztuka-obslugi-penisa-2>> [dostęp: 10.08.2024].

trzeźwych i tych pod wpływem używek bądź/i środków na potencję. Nawet o tych pod sutanną. [...]

„Sztuka obsługi penisa 2. Nowe wyzwania” przygląda się współczesnym zjawiskom w seksuologii – m.in. chemseksowi, który ma nas uczynić turbomaszynami do seksu, seksturystyce, penisocentryzmowi we współczesnej Polsce, a także nowym technologiom, które ułatwiają życie, a jednocześnie komplikują relacje. Książka stawia też pytania o nowe wzorce męskości oraz szuka na nie odpowiedzi i rozwiązań. Autorzy sprawdzają, jak ostatnie znaczące zmiany społeczne i konserwatywne rządy w naszym kraju wpłynęły na postrzeganie seksu przez Polaków i aktualizują na nowo „podstawy” męskiej seksualności.

To poradnik dla mężczyzn i dla kobiet, który pozwoli cieszyć się seksem bez poczucia winy. A dzięki zawartej w książce rysunkowej instrukcji obsługi penisa stworzonej przez seksuologa, daje szansę stać się wytrawnymi kochankami⁵.

Zarówno deklaracja z opisu *Sztuki obsługi penisa 2* – że padają w książce „pytania o nowe wzorce męskości” – jak i podsumowanie opisu pierwszej książki, sugerujące, że penis to synekdocha „całej reszty mężczyzny”, znajdują odpowiedniki w szerszym dyskursie. Nie brak publikacji, które systematycznie rozwijają tę figurę, jak choćby *Penis, czyli o seksualności mężczyzn* Sturli Pilskoga⁶. Autor jest urologiem, choć zatem kontekstowo sięga do źródeł z historii kultury, skupia się na kwestiach bliskich medycynie⁷. Podobną „psychoanalizę egzystencjalną” (ugruntowaną w nieco zapomnianym dyskursie Jeana Paula Sartre’a) męskich dysfunkcji seksualnych zaproponował psycholog i seksuolog Daniel N. Watter w książce *The Existential Importance of the Penis. A Guide to Understanding Male Sexuality*, odwołując się zarówno do filozofów, jak i pisarzy⁸. Z dawniejszych publikacji tego rodzaju warto przypomnieć *Pędzel miłości. Penis – życie i twórczość* Bo Coolsaeta⁹.

Inne ujęcia tematu penisa mają bardziej kulturoznawczy lub antropologiczny charakter. *The Book of the Penis* Maggie Paley¹⁰ starała się ująć całość zagadnienia w bardzo zwartej formie: poszczególne rozdziały obejmują czasem tylko po kilka stron, choć dotyczą zagadnień tak różnych jak biologia i medycyna męskiego organu, kultury falliczne, penis w sztuce, filmie, literaturze i języku oraz modzie tudzież techniki seksualne. Podobna z ducha, lecz

⁵ A. Gryżewski, P. Pilarski, *Sztuka obsługi penisa 2. Nowe wyzwania*, Warszawa 2024. Opis: <<https://bonito.pl/produkt/sztuka-obslugi-penisa-2-nowe-wyzwania>> [dostęp: 10.08.2024]. Ukazała się też komplementarna *Sztuka obsługi waginy*, ale na razie bez drugiego tomu.

⁶ S. Pilskog, *Penis czyli o seksualności mężczyzn*, przeł. W. Biliński, Kraków 2022.

⁷ Stricte popularnomedyczny charakter ma książka: V. Wittkamp, *Jego wysokość penis*, przeł. U. Szymanderska, Łódź 2017.

⁸ D.N. Watter, *The Existential Importance of the Penis. A Guide to Understanding Male Sexuality*, New York 2023, s. 31–32.

⁹ B. Coolsaet, *Pędzel miłości. Penis – życie i twórczość*, przeł. B. Floriańczyk, Warszawa 1999.

¹⁰ M. Paley, *The Book of the Penis*, New York 1999.

bardziej formalnie naukowa i szczegółowa zdaje się *Cultural Encyclopedia of the Penis*¹¹. W zakresie kultury najnowszej wyróżnia się monografia zbiorowa *Performing the Penis. Phalluses in 21st Century Cultures*¹². Wcześniej dostępne po polsku opracowanie tego rodzaju to *Pan niepokorny. Kulturowa historia penisa* Davida M. Friedmana¹³. Te przekrojowe publikacje dopełnia antologia stricte wizualna: album *The Big Penis Book*. Opis wydawcy głosi: „In *The Big Penis Book* we explore the centuries-old fascination with the large phallus, a fascination common to men and women alike. This hefty book is profusely illustrated with over 400 historic photos of spectacular male endowments”¹⁴.

Jak pokażę na licznych przykładach w kolejnych częściach artykułu, literatura (w tym polska) w pełni uczestniczy w tych obyczajowych przemianach, często wykorzystując motyw penisa jako swego rodzaju rekwizytu. Nie można tego natomiast powiedzieć o literaturoznawstwie, które zdaje się wciąż unikać tradycyjnie „niezręcznego” tematu¹⁵. Istnieje bodaj tylko jedna monografia tego motywu: *The Abject Object: Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film* Keitha Readera z roku 2006 (przejęte przez autora z teorii Jacques’a Lacana odróżnienie fallusa od penisa nie zmienia faktu, że ten drugi jest w książce ważnym przedmiotem)¹⁶. Wzmianki o penisie pojawiają się też w omówieniu problemu „pornograficzności” literatury współczesnej w monografii *The New Pornographies: Explicit Sex in Recent French Fiction and Film* Victorii Best i Martina Crowleya (2007)¹⁷. W tej sytuacji postanowiłem zapłacić w niniejszym artykule tę zastanawiającą lukę w literaturze przedmiotu – na wyrazistym przykładzie z literatury polskiej.

Wstępne badania przesiewowe wykazały, że spośród dorobków współczesnych polskich pisarzy najbogatsze (także pod kątem możliwych in-

¹¹ *Cultural Encyclopedia of the Penis*, ed. M. Kimmel, Ch. Milrod, A. Kennedy, Lanham 2014. Por. także T. Hickman, *Boskie przyrodzenie. Historia penisa*, przeł. D. Jankowska, Wołowiec 2014.

¹² *Performing the Penis. Phalluses in 21st Century Cultures*, ed. M. Jones, E. Callahan, London 2023.

¹³ D.M. Friedman, *Pan niepokorny. Kulturowa historia penisa*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2003.

¹⁴ D. Hanson, *The Big Penis Book*, Köln 2022. Opis: <<https://bonito.pl/produkt/big-penis-book>> [dostęp: 10.08.2024].

¹⁵ Wstępne uwagi na temat penisa przynosi szkic: W. Śmieja, *Refiguracje męskości w „narracjach prostatycznych”*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 1, s. 3–4, jednak zgodnie z tytułem głównym przedmiotem artykułu jest metonimiczna wobec penisa prostata. Podobna metonimia występuje w artykule: M. Duda, *Po co nam sperma, kontekst współczesny. Najnowsza proza polska*, [w:] *Wydzieliny*, red. K. Jachymek, M. Major, Gdańsk 2019.

¹⁶ K. Reader, *The Abject Object: Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*, Amsterdam 2006.

¹⁷ V. Best, M. Crowley, *The New Pornographies: Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*, Manchester 2007, s. 40, 103, 171, 174, 193, 196, 203.

terpretacji teoretycznych) rozwinięcie motywu penisa przynosi twórczość Szczepana Twardocha, aczkolwiek nie on pierwszy poruszył ten temat, stąd omówiwszy dzieła Twardocha najszerzej, w końcowej części artykułu opiszę pokrótce autorów, których utwory można uznać w tym zakresie za prekursorskie wobec powieści Twardocha albo synchronicznie współtworzące z nimi nurt tematyczny. Hipotezę, że imaginarium skupione wokół penisa jest przez Twardocha poddawane literackiej analizie, a nie chodzi tylko o motyw współkształtujący obyczajowe tło, można wstępnie postawić już na podstawie nierównej dystrybucji leksemu *penis* i jego synonimów¹⁸ w zbiorach opowiadań i powieściach pisarza:

Tom	Rok publikacji	Penis	Prącie	Kutas	Przyrodzenie	Członek	Fiut	Chuj
<i>Obłąd rotmistrza von Egern</i>	2005	0	0	0	1	1	0	0
<i>Sternberg</i>	2007	1	0	0	1	1	0	0
<i>Epifania wikarego Trzaski</i>	2007	1	0	0	0	0	1	0
<i>Prawem wilka</i>	2008	0	1	0	1	0	0	0
<i>Przemienienie</i>	2008	0	3	2	2	0	3	0
<i>Zimne wybrzeża</i>	2009	0	0	0	0	0	0	0
<i>Wieczny Grunwald: powieść z końca czasów</i>	2010	0 rzapie: 16	1	0	1	0	1	2
<i>Morfina</i>	2012	3	3	5	2	14	3	21
<i>Drach</i>	2014	14	4	0	5	0	1	0
<i>Król</i>	2016	7	3	2	9	1	0	10
<i>Ballada o pewnej panience</i> ¹⁹	2017	2	0	4	3	0	6	2
<i>Królestwo</i>	2018	0	0	2	1	0	0	6
<i>Pokora</i>	2020	0	0	0	1	2	0	0
<i>Chołód</i>	2022	0 chwost: 9	0	2	5	0	0	16
<i>Powiedzmy, że Piontek</i>	2024	0	0	8	0	0	0	0

¹⁸ Miewają te wyrazy inny sens niż nazwa organu męskiego – „chuj” występuje często jako w pełni zleksykalizowane przekleństwo, „chuj” i „kutas” – jako zleksykalizowane obraźliwe określenia mężczyzny; w tabeli nie uwzględniam tego typu użyc, w analizach – tylko wtedy, gdy kontekst sugeruje deleksykalizację; nie uwzględniam oczywiście (dość licznych u Twardocha) wystąpień leksemu *członek* w znaczeniu ‘członek organizacji’.

¹⁹ W tomie tym przedrukowana została większość opowiadań ze zbioru *Tak jest dobrze* z roku 2011.

Nieobecność wyrazu „penis” nie oznacza koniecznie, że nie jest w tekście prezentowany jego desygnat – Twardoch używa w tym zakresie kilku terminów i w dalszej analizie będę uwzględniał sceny opisane z ich użyciem, zakładam jednak, że spośród nich sam „penis” jest najwyrazistszy i najbardziej bezpośredni, podczas gdy pozostałe ustanawiają nieco większy stylistyczny dystans i osłabiają efekt naoczności przedstawienia; utwory, w których najliczniej występuje słowo „penis”, są też zresztą na ogół utworami o największej sumie wystąpień wszystkich synonimów (znaczącym wyjątkami są *Wieczny Grunwald* i *Chołód*, obfite jedynie w użycia synonimów, w tym swoistych dla tych powieści). Podwójnym zerem w powyższej tabeli oznaczam jedyną książkę, w której zdaje się nie występować nawet żaden z owych synonimów. Jeśli tabelę, zgodnie z jej chronologicznym porządkiem, potraktujemy jako wykres, da się na nim zauważyć wyraźną kulminację w *Drachu*, wsparta przez sąsiednie *Morfinę* i *Króla* (przeważające jednak nad *Drachem* pod względem liczby synonimów), a skrycie przygotowaną przez *Wieczny Grunwald*; można to potraktować jako sygnał procesu czy też imaginacyjnej „akcji” z początkiem, środkiem i końcem, dla której wcześniejsze i późniejsze książki stanowią tło (ale też, jak pokażę, rezerwuuar materiału – motywów, pomysłów, a nawet całych – wariacyjnie powtarzanych – scen). Drugie maksimum w *Chołodzie* to kwestia bardziej skomplikowana i omówię ją jedynie wstępnie.

Epifanie

Temat penisa dojrzewa w twórczości Twardocha powoli, jednak już w najwcześniejszych utworach pojawiają się w szkicowej postaci motywy, które w pełni rozwiną dojrzałe powieści, zasadne wydaje się zatem potraktowanie tego wątku jako swego rodzaju układu rozkwitającego, choć o ogromnej – w porównaniu do poematów Tadeusza Peipera – skali. Nie przywołując przykładu penisa, wskazał na ten mechanizm Jan Zając:

[J]ego twórczość charakteryzuje się dużą spójnością. Nie oznacza to oczywiście, że Twardoch przez ponad dekadę swojej pracy twórczej nie rozwinął się jako pisarz, [...] można jednak w jego pisarstwie – nawet wczesnym [...] – rozpoznać pewne stałe grupy wątków, problemów i tematów. Warto również zwrócić uwagę na szczególną metodę pracy Twardocha, polegającą na „przepisywaniu” wcześniejszych utworów w nowych, bardziej dopracowanych wersjach oraz na rozwijaniu w powieściach wątków przedstawionych we wcześniej powstałych opowiadaniach²⁰.

²⁰ J. Zając, *Tożsamość, męskość i etyka przemocy: o twórczości Szczepana Twardocha*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2016, s. 441.

Przedstawiając ten układ w chronologicznym porządku rozkwitu (a z czasem – uwiadu), stopniowo będę poddawał rozwijające się figury coraz bardziej zaawansowanej hermeneutyce.

W debiutanckim zbiorze opowiadań *Oblęd rotmistrza von Egern* szczególnie wyrazista – jedyna dotycząca penisa – scena zdaje się echem *Ba-chantek* Eurypidesa: żołnierze zostają dosłownie rozszarpani na strzępy przez upojony alkoholem zrewoltowany motłoch. Pewna kobieta „W jednej dłoni trzymała odrąbaną głowę żołnierza, w drugiej zaś jego przyrodzenie. Wzbudzała powszechną wesołość, wpychając członka w usta odciętej głowy”²¹. Migawka ta nie znajduje kontynuacji w utworze, zdaje się jednak wzorem dla wielu późniejszych, bardziej rozbudowanych scen u Twardocha. Widać też pracę synonimizacji (*przyrodzenie – członek*), również znacznie potem rozwiniętą, choć zdarza się pisarzowi stosować także technikę poliptotonu (wielokrotnego powtarzania w różnych formach fleksyjnych tego samego kluczowego wyrazu).

Dwie pierwsze powieści Twardocha (obie z roku 2007) podejmują temat w stopniu nierównym. *Epifania wikarego Trzaski* oferuje tylko wzmiankę przynajmniej z pozoru zupełnie zewnętrzną wobec bohatera, któremu towarzyszy personalna narracja: „Otworzył Outlooka, ściągnęło się kilka propozycji: *buy viagra, cheap cialis, meet hot chicks from your area, enlarge your penis*. Szczególnie ostatnia propozycja wydała mu się okrutna, skasował spam”. Budząca negatywny afekt obcość tematu wiąże się zapewne z faktem, że bohater jest konserwatywnym księdzem – spam przypomina mu więc o czymś, co wykluczył ze swego życia, choć przecież nie z psychiki. Podobnie w zaprzeczeniu pojawia się charakterystyczna dla Twardocha (jak pokażę dalej) interpretacja wizji doznawanej przez wikarego: „Ciekawe, jakby to zinterpretował Zbyszek, który w seminarium chował Freuda pod materacem. Pewnie powiedziałby coś wyjątkowo głupiego o ojcu. Bez sensu”²². Powtarza się później także figura penisa demonstrującego słabość, jak w przypadku pacjentów „z rurkami w nosie i na fiucie”. W *Sternbergu* tymczasem po raz pierwszy występuje charakterystyczne (aczkolwiek konwencjonalne) skojarzenie penisa z bronią (tu: palną²³, ale w innych utworach także nożem lub pałką):

²¹ Z racji kluczowej roli, jaką w badaniach tego typu odgrywa przeszukiwanie dokumentów elektronicznych, w duchu humanistyki cyfrowej rezygnuję z podawania paginacji wydań papierowych, których adresy podaję w bibliografii.

²² W *Prawem wilka*: „Książka. W zasadzie coś takiego by się stało, gdybym ją wydał? Ludzie odnaleźliby samych siebie, poznaliby, kim naprawdę są. Trochę jak seans u doktora Freuda, tylko taniej”.

²³ Dwa lata później Twardoch opublikował też poradnik dla osób zainteresowanych bronią palną: Sz. Twardoch, *Zabawy z bronią, czyli co każdy duży chłopiec wiedzieć powinien*, Dębogóra 2009.

Kiedy jego ręka zawędrowała do krocza chłopaka i wyczuł tam wezbrane przyrodzenie, krew zawrzała mu powtórnie tej nocy. Opuścił się na kolana i jał rozpinać guziki pantalonów Gianniego. [...] Kiedy Röhm uporał się z lewym rzędem guzików przytrzymujących klapę rozporka i zabrał się do drugiego, Gianni powoli sięgnął za plecy. Röhm poczuł, że męskość chłopca wiotczeje.

– Został mi tylko jeden guzik – wymruczał zawiedziony i podniósł wzrok, szukając zrozumienia w oczach młodego kochanka.

Zamiast tego znalazł czarny otwór lufy, mierzącej w jego czoło.

Przy okazji wstępnie zarysowuje się motyw homoseksualnego fellatio, w dalszej twórczości Twardocha przybierający pełną postać. Nieco dalej zestawienie penisa z bronią zostaje w tekście *Sternberga* powtórzone w skondensowanej formie porównania: „dwadzieścia pięć karabinów stanęło na trakcie jak ogromne pajęczaki albo pogańskie, falliczne totemy, z lufami i bębnami jak penisy i jądra”. Zestaw motywów dopełnia heteroseksualne uwiedzenie (de facto łagodna forma gwałtu zbiorowego) kontrapunktowane masturbacją:

Wiedziałem, że gdybym po prostu wszedł do stodoły i zażądał tego, Prishma usunąłby się natychmiast i ustąpił mi miejsca między białymi udami, i w sposób mniej upokarzający niż tarmoszenie własnego krocza mógłbym ulżyć napięciu, które ścisnęło mi lędźwie. Nie miałem jednak odwagi, bałem się również ośmieszenia, nie przed dziewczyną, jej uległość, którą właśnie oglądałem, dawałaby mi pewność siebie – gdyby nie obecność Petera i Klausa. Nie odważyłbym się w ich obecności obnażyć, bo co stałoby się, gdyby któryś z nich zażartował z mojego członka czy chudych pośladków? A gdybym nagle, z tremy, stracił męskość i nie mógł dogodzić dziewczynie, z którą te dwa prostaki tak sobie chwacko poczynali?

Zawstydzając w porównaniu z innymi mały rozmiar członka lub obawa przed utratą erekcji to kolejne elementy standardowego dyskursu fallicznego, powracające w dziełach Twardocha. Zakończenie sceny podglądania raz jeszcze aktywizuje równanie penis = broń: „Lützer wybiegł ze stodoły z pistoletem w ręce, opuścił jednak broń, kiedy mnie rozpoznał, za nim wypadł Prishma, dopinając spodnie”.

W zbiorze opowiadań *Prawem wilka* z roku 2008 temat penisa reprezentowany jest skromnie, jednak interesująco. Motyw kastracji zostaje obrazowo rozwinięty (skrótowo opisuje się czynność, a nie tylko produkt w postaci odciętych genitaliów) i wzbogacony o penetrację fallicznym narzędziem (przez kobietę): „Oderżnęłam mu prącie i jądra, cienkim nożem uszkodziłam rdzeń w kręgosłupie, tak że czuł wszystko, ale nie mógł ruszyć nawet małym palcem”. Powraca też motyw wielowymiarowej destrukcji ciała, choć tym razem nie aż do dionizyjskiego rozerwania: „Antoni żył, ale fizjologiczną resztką życia, życiem, które czai się między złogami rozbitego

ciała, jego dusza uciekła już przez pogruchatane palce, przez krwawy strzęp zmiażdżonego przyrodzenia, przez rozdarty odbył, wybite zęby, przez popękane trzewia”. W takim kontekście *członek* traci właściwie swoją falliczną osobność, staje się jednym z wielu zniszczonych *członków* ciała. Zastanawiającą figurą jest paradoksalna odwrócona deleksykalizacja obelgi – odwrócona, bo to „chuj” ma być penetrowany, a nie penetrować: „Zajebią cię, chuju, na śmierć, wyruchają jak kurwę, będziesz im, chuju, ciągnął druta, każdemu, będą na ciebie szczali”.

W pochodzącej z tego samego roku powieści *Przemienienie* motywika falliczna jest bardziej rozbudowana. Wielokrotnie pojawia się zestawienie penisa z bronią, najpierw w prostej metonimicznej postaci: „Wyprostował się w samochodzie na ile mógł i wepchnął pistolet do dżinsów. Kiedy usiadł, broń nieprzyjemnie opierała się lufą o pachwinę i Antek przestraszył się, że mógł przypadkiem odbezpieczyć spluwę, wciskając ją w spodnie, i zaraz odstrzelił sobie fiuta”²⁴ – ale już kilka stron dalej – rozbudowanej o figurę fellatio i fotografii służącej do szantażu (co powróci potem w *Królu*):

Przycisnął tors i ręce informatora kolanami do podłogi i kalecząc dziąsła, wepchnął mu lufę stiecznika w usta. [...]

– A jeśli nie zrobisz tego, co ci każę, to każdy twój znajomy, twoja mama i twój tata, obie siostrzyczki, każdy, kto cię chociaż z widzenia zna, dostanie piękne, powiększone zdjęcia, na których obciążasz kutasa tego dziada z Gliwic. [...] Rozumiesz, chuju? Masz umówić się gdzieś z Zielerzem i pocałować go albo mu obciągnąć, czy coś takiego, nie wiem, jak wy, pedzie, robicie takie rzeczy. Gdzieś, gdzie będę mógł was sfotografować. Rozumiesz?

Wyszarpnął lufę pistoletu z ust Skowronka.

W toku dalszej akcji informator zostaje wykastrowany – i dopiero potem zastrzelony: „esbek nie urzynał mu prącia i jąder, aby wydobyć zeń jakieś informacje, robił to, żeby Niezgoda cierpiał”. Kastracja wydaje się tu fizycznym symbolem tego, co mentalnie stało się dużo wcześniej: Twardoch dobitnie stwierdza, że szantaż, który uczynił z Niezgody tajnego współpracownika, całkowicie zniszczył mu osobowość.

Podobnie jak w *Prawem wilka*, w *Przemienieniu* Twardoch deleksykali-
zuje sformułowanie obelżywe, tym razem chyba celowo trywialnie (w ramach charakterystyki rozmawiających bohaterów):

– Mi go nie żal, wredny skurwiel zawsze był, tak że chuj mu w dupę.

– To akurat mogłoby się mu spodobać – zauważył Szarzyński i roześmiali się obaj.

²⁴ W *Morfinie* potem prawie identycznie: „włoży pistolet za pasek, w spodnie, zimna lufa blisko chuja”.

Analogiczny charakter co wulgarne seksualizmy w dialogach miewają graffiti, w powieści pojawiają się jednak tylko poprzez zaprzeczenie: „Klatka schodowa była zaskakująco czysta, na lamperii nikt nie wymalował flamastrem schematycznych praci ani kobiecych sromów”. Opozycja tego, co estetycznie czyste i genitaliów jako zakłócających estetykę odnosi się osobliwie do ciała głównego bohatera:

W przedpokoju miał duże lustro, tak duże, że mógł się obejrzeć cały, wyszedł nagi z łazienki, prosto spod tuszu, ociekając jeszcze wodą i zostawiając mokre ślady na wykładzinie i patrzył długo na swoje ciało, przeżył bicepsy, uda, mięśnie na piersiach i na brzuchu. Nie miał prawie wcale owłosienia na ciele, tylko na podbrzuszu i pod pachami, i małą kępkę jasnych, cienkich włosków na mostku. Stwierdził, po raz kolejny, że jest piękny. Tylko fiut jakoś szpeci szlachetność męskiego ciała, pewnie dlatego antyczne rzeźby z licealnego podręcznika, którym domalowywali wielkie fujary długopisami, miały takie maleńkie, symboliczne genitalia. Bo tutaj opalona, wolna od skaz skóra opięta ciasno na twardym korpusie, ani grama tłuszczu na brzuchu, wyrzeźbione bicepsy, uda, łydki; wszystko twarde i skóra tak naprężona, że nie da się nawet uszczypnąć, na podbrzuszu mięśnie układają się w linie jak w pudle skrzypiec, a niżej wisi taki ciężki flak luźnej skóry, ciemniejszej niż ciało, pomarszczona moszna i wszystko to jeszcze porośnięte rzadkimi kudłami. To tak, jakby Dawidowi, wyrzeźbionemu przez Michała Anioła, ktoś doczepił ogon albo nos z marchwi. A z erekcją jest jeszcze inaczej, bo taki obwisły, zmarszczony kutas jest brzydki, a z erekcją każdy facet wygląda groteskowo, jak Priap albo faun jakiś, śmieszny i chutliwy bożek z greckich waz²⁵.

Ta analityczna samoobserwacja bohatera zdaje się sprzeczna ze standardowym modelem męskiego narcyzmu²⁶, którego integralną częścią jest mocna obsada libidalna własnego penisa; tymczasem ten samoopis jest ostentacyjnie narcystyczny, ale narcyzmem wykluczającym penisa. Bohater zdaje się tu podążać za Freudem twierdzącym, że w przeciwieństwie do reszty ciała genitalia nie bywają postrzegane jako piękne, choć ich widok wzbudza podniecenie²⁷. Być może pewnym wyjaśnieniem jest fakt, że scena rozgrywa się po udanej (jak się zdaje) nocy z młodą i chętną prostytutką, patrzący rozładował więc niedawno napięcie seksualne i tym samym obniżył ogólny poziom libido; z drugiej strony penis najwyraźniej go wtedy nie

²⁵ Znamienne, że żaden z dwóch badaczy cytujących ten fragment nie odnosi się do motywu brzydoty genitaliów – obaj piszą tylko o pięknie, choć przytaczają zdania o penisie: J. Zajac, dz. cyt., s. 452, oraz P. Wojtaszek, *Formy męskości i kobiecości we wczesnej twórczości Szczepana Twardocha*, „Prace Literaturoznawcze” 2023 (XI), s. 157.

²⁶ O wielorakim narcyzmie u Twardocha: P. Tomczok, *Narcyzm i historia. Narcyzm zbiorowy i narcyzm indywidualny w historiach alternatywnych i powieściach historycznych ostatnich lat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 3, s. 92, 96–102.

²⁷ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 179–180.

zawiódł, nie ma więc funkcjonalnego powodu patrzeć na niego z niechęcią. Z perspektywy innego mężczyzny „brzydota” tego samego penisa podobnie kontrastuje z pięknem piersi kolejnej partnerki bohatera:

Szarzyński sięgnął po opuszczone do kostek spodnie, zupełnie nie przejmując się obnażonym przyrodzeniem, co głęboko oburzyło sierżanta Mariana Bańtulę. [...] Z oburzeniem walczyło w dobrotliwej duszy sierżanta [...] życzliwe rozbawienie, tym życzliwsze, że dziewczyna miała ładne cycki i jakoś specjalnie ich nie ukrywała, więc sierżant [...] trochę się napatrzył, a dawno takich ładnych nie widział. Wstrętny widok chwiejącego się prącia przeważył jednak na korzyść oburzenia [...]. Ryknął więc formułkę o obrazie funkcjonariusza na służbie i dobył swojej wiernej, gumowej loli, zamierzając wyciągnąć tego bananowego młodzieńca z auta i wymierzyć mu parę solidnych razów, najlepiej na obnażone pośladki.

Niechęć do cudzego penisa jest u heteroseksualnego mężczyzny oczywiście bardziej zrozumiała, zwłaszcza że „rywał” w porównaniu z sierżantem jest ewidentnie człowiekiem sukcesu: nie tylko ma dziewczynę ładniejszą niż żona konkurenta, ale i drogi samochód. Nic dziwnego zatem, że sierżant chce „wyrównać szanse”, traktując gumową pałkę jako substytut fallusa potężniejszy od biologicznego oryginału.

Brak scen prezentujących penisa w *Zimnych wybrzeżach*, kolejnej powieści Twardocha, wydanej rok po *Przemienieniu*, zdaje się ustanawiać w twórczości pisarza cezurę oddzielającą dzieła wczesne, w których penis pojawia się tylko jako okazjonalna epifania, przerywająca narrację dotyczącą zasadniczo czegoś innego, od utworów dojrzałych, w których falliczność stanowi jedną z głównych, ciągłych warstw tematycznych w polifonicznej strukturze całości. Pierwszym dziełem z tej serii jest – wydany po kolejnym roku (2010) – *Wieczny Grunwald*.

Psychoanalizy

Drobna i z perspektywy głównego bohatera krytyczna wzmianka o Freudzie w *Epifanii wikarego Trzaski* zdaje się mieć zaskakująco rozbudowane rozwinięcia w późniejszych powieściach Twardocha, obfitujących w nawiązania do problematyki badanej przez psychoanalityków. W *Wiecznym Grunwaldzie* wątek falliczny rozpoczyna się od opisywanej wprost przez Freuda²⁸ fantazji²⁹ o spłodzeniu przez kogoś o wyższej niż faktyczny ojciec

²⁸ S. Freud, *Romans rodzinny neurotyków*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 215–217.

²⁹ W fabule powieści ta genealogia jest być może prawdą (choć nie bez wątpliwości, o których piszę niżej), ale cała narracja ma charakter jawnie fantazmatyczny, bez pretensji do realizmu.

pozycji społecznej: „Królewskie rzapie rozdarło moją maćkę”. Fantazja ta ma charakter kompensacyjny, faktycznie bowiem znana bohaterowi matka to upodlona prostytutka:

Patrzyłem, jak pokładają się z moją matką [...] jak wdrapują się na nią, szukają swoich rzapi pod wielkimi brzuchami i unosić muszą te tłuste żywoty, żeby wniknąć w nią; jak charczą, jak szarpia ją za włosy, jak biorą ją od tyłu, jak zadzierają jej nogi, jak im rzapia nie stają i winią za to moje maćkę. [...]

– Krasne masz nogi barzo, mój panie miły. I rzapie wielkie a przekrasne.

Tak musiała była mówić, tak jej kazał być [...]. I całowała była moja maćka nogi machlerza i stopy.

Wstępne przepracowanie problemu polega na narcystycznej kreacji własnego ciała, podobnego w efekcie do lustrzanego obrazu z *Przemienienia*; podobnie też jak w tamtej powieści nieobejmującego penisa, choć tym razem nie z racji estetycznych, a zwykłego „nienadążania” rozmiarem za ciałem:

[M]iałem dziewiętnaście lat, sześć stóp i osiem palców wzrostu, i ważyłem osiem kamieni, to znaczy byłem junoch rosły i potężnie zbudowany, a na tę wagę składały się kości i mięśnie, i nie znalazłbyś na moim ciele odrobiny tłuszczu. [...] [M]iałem swój miecz i miałem ciało posłuszne, młode, sprawne, sprężyste. Znalazłoby się w Noremberku wielu lepszych ode mnie w mieczu; ale w zapasach, jeśli nie przebywał akurat w mieście jakiś meister, nie miałem sobie równych. I dziewczki mnie lubiły, lubiły na mnie patrzeć, jak prężą się mięśnie w nogach i huznie, pod obcisłymi nogawicami. Uważałem tylko, że rzapie z przyległościami mam bardzo skromne, więc sączek wypełniałem sobie gałgankami, żeby się lepiej prezentował.

Obraz narcystyczny odpowiada fizycznemu ciału w działaniu: bohater ma nie tylko mięśnie piękne do oglądania, jak kulturysta, lecz i sprawne w zapasach. Tymczasem rozczarowanie penisem dubluje się we wzmiance o broni: narrator posiada miecz, włada nim jednak mniej sprawnie niż mięśniami. Zmieni się to jednak, gdy z młodszą prostytutką powtórzy scenę upokorzenia matki, która w jego imaginarium zastępuje klasyczną scenę pierwotną (spółkowania rodziców) w jej aspekcie realnym (faktycznie oglądanego stosunku)³⁰:

Myślałem wtedy o mojej maćce. Przez te lata, kiedyś u księdza Döbringera stworność szrymirską ćwiczył, zdołałem zapomnieć, kim moja maćka była. Zepchnąłem tę myśl głęboko, [...] zepchnąłem głęboko obraz mojej maćki [...] wypinającej huzno ku sterczącym rzapiom [...]. I wiem, wiem, znam ją, przewieduję ją, pamiętam

³⁰ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 299–300. Czym innym jest czyste wyobrażenie sceny własnego splodzenia.

ją, była družką maćki mej, a ona mnie nie przewieduję, bo urośł jeśm z małego chłopczyka w urodziwego junocha [...]. [M]ówi aksamitnym, pełnym udawanego pożądania głosem:

– Och! Jakże wielkie rzapie masz, mój panie krasny, jakże wielki choj.

Jako maćka moja mołwiła jest była k [...] machlerzowi Wszesławowi, a ja patrzył na to jeśm był i ja słuchał jeśm był. I przewieduję sobie wszystko, przypomniałem sobie moją matkę kurwę i wszystko, co widziałem [...]. I uderzyłem duchną w twarz [...] i [...] zaczęła [...] płakać, jak płakała maćka moja, nienawidziłem jej tak, jak nienawidziłem mojej maćki. Chwyciłem duchną za szyję [...] i wepchnąłem moje rzapie w jej suchą picz [...] i postanowiłem, że ją zabiję, i zacisnąłem dłonie z całej siły [...]. I bych ją ubił jeśm, aleć do izby wszedł machlerz, nie Wszesław, ale inny machlerz, [...] rzucił się na mnie i chciał mnie zabić, ale to ja zabiłem jego. [...] Machlerz miał puginał, aleśm mu go łatwo zabrał, a potem wraził w pierś, aż po jedlca, a miał puginał tegoż machierza rękojeść na kształt rzapia męskiego, razem z jajcami, a więc wbił jeśm mu ów flandryjski puginał w grądzie aż po te jajca z drzewna uczynione. I tak, w jeden wieczór, zostałem machlerzem. Pierwsze, co rozkazałem, to sprzątnąć ciało poprzedniego machlerza: trafił do Wisły. A potem – zająłem się kopulacją, bośm był jurny i spragniony kobiet, i z nauk machlerza Wszesława, i wiedzą lwa wiedziałem, że tylko w jeden sposób mężczyzna może władać stadem kobiet: kopulując je wszystkie, nie miłośnie, lecz władczo. A potem powiedziałem im, kim jestem – synem mojej maćki i króla Kazimira, i one wszystkie uwierzyły mi natychmiast, bośm był ich panem i znały przecie moją maćkę.

Ten dłuższy fragment jest bardzo bogaty z freudowskiego punktu widzenia: po pierwsze, opisuje rodzaj wyparcia, którego doznawał bohater, niepamiętający w pewnym sensie okoliczności, w jakich się wychowywał jako chłopiec. Anamneza wiąże się z powtórzeniem sytuacji traumatycznej, ale i jej przepracowaniem przez przyjęcie aktywnej roli w dramacie, którego dawniej było się tylko świadkiem: „każda kopulacja z duchną z domu zbytniego, w którym się wychowałem, to przejście na drugą stronę: wychodzę z chłopca, który podgląda przez szpary w przepierzeniu, i staję się jednym z tych silnych mężczyzn, którzy cudzili moją maćkę”; przemiana taka prowadzi do reinterpretacji penisa, skoro odmieniony bohater to „Paszko nie ze śliczną maleńką kuśką do sikania, tylko Paszko z wielkim rzapiem, które będzie w nią wbijał”. Zostawszy właścicielem burdelu, jako oficjalną ideologię narrator ustanawia swoje królewskie pochodzenie, ale struktura sytuacji sugeruje inną możliwość: zabiwszy poprzednika, zajmuje jego miejsce, tak jakby przejmował „rodzinny” interes po ojcu – być może zatem faktycznym jego ojcem był Wszesław, a pochodzenie chłopca stało się „królewskie” dopiero retroaktywnie, w metalepsie – w tym sensie, że skopiował genealogiczno-fabularny schemat *Króla Edypa*. Pragnienie edypalne obejmuje też oczywiście matkę: Paszko jawnie przyznaje, że prostytutka ze znajomego burdelu jest dla niego jej obrazem. Cały mechanizm przeżywania ważnych

postaci z przeszłości (matki, Wszesława) w osobach współczesnych (młodsza prostytutka, nowy machlerz) można z psychoanalitycznego punktu widzenia zidentyfikować jako przeniesienie³¹.

O ile jednak fantazja o zabiciu ojca mieści się w standardowym modelu edypalnym, nienawiść do matki posuwająca się do próby zamordowania jej in effigie istotnie poza ten model wykracza, chociaż pierwotna struktura pozostaje czytelna. Paszko ma pretensję do matki o swe hańbiące pochodzenie, aczkolwiek przyznaje, że to on sam stał się dla matki znakiem pohańbienia. Takie połączenie nienawiści i przemocy z seksualnym pożądaniem (charakteryzowanym jednak jako „władcze”, a nie „miłosne”) zdaje się rysem sadystycznym; niedole matki Paszka mają zresztą wiele z fantazji markiza de Sade. Perwersyjnej natury wydaje się też fantazja, by być jak ojciec hordy pierwotnej z „mitu naukowego” Freuda³²: kopulować bez ograniczeń ze wszystkimi kobietami z otoczenia (to przywilej łączący właściciela burdelu z królem Kazimierzem, choć różni ich zasięg takiej władzy). W narracji Freuda synowie pierwotnego ojca, zabijwszy go, zakazują sobie podobnego zachowania i w ten sposób ustanawiają porządek edypalny, Paszko natomiast, nie mając braci, po zabójstwie nie zawiera żadnej „umowy społecznej” i po prostu wchodzi w rolę zabitego, nie modyfikując jej. W przeciwieństwie do poddanego edypalnemu prawu neurotyka, który czuje się „wykastrowany”, perwert przypisuje sobie egzystencjalną pełnię; być może dlatego nienawidzi pohańbionej matki, jako – w jej tragicznym losie – niemalże personifikacji wykastrowania. Symbolem kastracji jest według Freuda obrzezanie³³, w ramach perwersyjnego imaginarium nie dziwi zatem, że antysemitcko sprawdza się, czy aby chłopiec obrzezany nie został: „Potem rozsypał mi sączone przy nogawicach i obejrzał prącie, na co von Königsegg zaprotestował, że przecież nie przyprowadziłby mu tutaj Żydziątka”.

Aby odsunąć od siebie myśl o kastracji, w miejsce nieobecnego fallusa perwert imaginuje sobie jego substytut: fetysz. W *Wiecznym Grunwaldzie* można wskazać dwa jego rodzaje. Pierwszy to znana już z wcześniejszych utworów Twardocha falliczna broń; tym razem ekwiwalencja jest na tyle ostentacyjna, że sztylet, którym bohater zabija symbolicznego ojca, ma rękojeść w kształcie penisa z jądrami. Przygotowaniem tej figury jest wątek ćwiczeń szermierczych otwierający scenę (opisanych znacznie obszerniej, niż we fragmencie, który przytaczam). Jest to zarazem obraz, w którym fetyszyzm bezpośrednio łączy się z imaginarium sadystycznym. Drugi fetysz

³¹ Tamże, s. 260–262.

³² S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 360–362.

³³ S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 460.

jest mniej oczywisty, przypomina jednak przykłady przywoływane przez Freuda, który pisze o fetyszizowanych tkaninach jako mających rzekomo przesłaniać „widok braku” – tego, że kobieta nie ma penisa³⁴. Jest to „płatek z batystu z królewskim monogramem”, który przyszła matka dostała po defloracji przez monarchę. Mówi się o nim w powieści 27 razy, więc to niemal osobny „bohater” narracji. Niekiedy występuje razem z kozikiem, który Paszko dostał od Wsześława – a więc oba fetysze stanowią swego rodzaju parę, ambiwalentnie połączone: dzięki bronii chłopak odzyskuje swoją (jak sam mówi) „relikwię”, zabijając złodzieja, ale przypadkiem i ją przy tym przebija ostrzem³⁵. Zgodnie z ekwiwalencją broń-penis, w dalszej narracji kozik zostaje w parze zastąpiony samym przyrodzeniem: „Ocieram zmęczone ramię swoje płatkem batystowym, co go król Kazimir mojej maćce dał jest, jakbym pluł mu w twarz. Jakbym mu mówił: tyle dla mnie znaczysz, co szmata do obtarcia chuja”.

W kontekście teorii Freuda obecność dwóch skorelowanych fetyszy wydaje się niejasna, można ją jednak wytłumaczyć z perspektywy lacanowskiej. Zdaniem Lacana nie tylko kobieta jest wykastrowana, nie mając penisa; także posiadany penis nieautomatycznie zyskuje fantazmatyczno-symboliczną moc fallusa. Owszem, penis duży i sprawny może zdawać się fallusem, oznacza to jednak, że sam staje się fetyszem i jego fizyczna natura zostaje zdublowana przez imaginacyjną; Paszko dopiero z czasem dorasta do takiej identyfikacji z własnym członkiem, zrazu nim rozczarowany. W podobny sposób została przez Twardocha zdublowana postać matki: oprócz nieszczęsnej matki rodzonej bohatera występuje w powieści fantazmatyczna Matka Polska o milionie łon³⁶. Jej potęga sugeruje, że jest niewykastrowaną „matką falliczną” z teorii Freuda³⁷, acz nie ma mowy o jej penisie sensu stricto, tylko o (prawie) „normalnej” penetracji przez bohatera:

Matka Polska pachnie rozkazem, a ja pragnę i nie pragnę iść do dworu, sztywnieje mi siusiak, po raz pierwszy w życiu i wychodzę z biblioteki, i idę z tym sztywnym siusiakiem, pachną rozkazy wskazujące mi drogę [...]. I w końcu już widzę mój dwór, dwór drewniany, podmurowany, pobielony, w którym rozewrze się przede

³⁴ S. Freud, *Fetyszizm*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 305–309.

³⁵ Ta scena sugeruje, że płatek materii można by uznać za metaforę samej błony dziewiczej, taka opcja sytuuje się jednak poza modelem freudowskim.

³⁶ Zarówno podwojenie ojca (Kazimierz i Wsześław), jak i matki można uznać za efekt rozszczepienia – mechanizmu psychicznego charakterystycznego dla kondycji infantylnej (rozszczepienie obiektu u Melanii Klein) oraz psychoz i perwersji (rozszczepienie ego u Freuda): J. Laplanche, J.-B. Pontalis, dz. cyt., s. 293–294.

³⁷ Tamże, s. 50. Por. M. Ian, *Remembering the Phallic Mother: Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish*, Ithaca 1993.

mną łono Matki Polski, otwieram drzwi i wchodzę, i piję z cyca, pieścąc miękkie białe ciało otaczające brązowy sutek, i potem Matka Polska pachnie: to już. [...] Kładę się na obfitych białych fałdach, wtulam je w siebie, wpasowuję mojego sztywnego siusiaka w czerwone, wilgotne otwarcie, ciało Matki Polski otacza mnie, obrasta, owija. Rozchyła mi wargi, delikatnie rozsuwa szczęki i wypycha się do ust, wypełnia mi usta, nos, wbija się w odbył, otacza mnie z zewnątrz i wypełnia od środka, i z lędźwi, od sztywnego siusiaka, który – już to wiem – już nie jest siusiakiem, który służył wcześniej tylko do sikania, lecz jest rzapiem, więc od rzapia przebiega w moim ciele dreszcz, i rośnie, rośnie wykładniczo, i wyprężam się, już cały zamknięty w jej ciele.

Mimo że penis bohatera przekształca się z dziecięcego „susiaka” (członka, który na pewno nie jest fallusem) w seksualnie sprawne „rzapie” (członek-fallus), w kolejnych akapitach powraca – i to na dwa sposoby – fetyszystyczna symbolika broni: najpierw wytrysk metaforyzowany jest jako strzał z kuszy, potem ofiara dobita zostaje kozikiem. Aczkolwiek Paszko penetruje Matkę Polską susiakiem-rzapiem, także ona penetruje jego: oralnie i analnie, choć zatem nie ma penisa, jest „faliczna” dość dosłownie. Wzmianka o karmiącej piersi podkreśla, że fantazja o matce falicznej jest fantazją infantylną, sprzed ustanowienia kompleksu Edypa.

Następna po *Wiecznym Grunwaldzie* powieść Twardocha, *Morfina*, w pewnym zakresie kontynuuje temat potężnej matki, choć sprowadza go na ziemię – z poziomu onirycznej fantastyki ku historycznemu realizmowi, acz niedbającemu specjalnie o prawdopodobieństwo fabuły. Problematyka faliczna w tym utworze sprowadza się właściwie do jednego, za to bardzo wyrazistego motywu: kastracji rannego na wojnie ojca głównego bohatera:

Zweig nie był jednak dobrym lekarzem. [...] Nie zastanawiał się, jak wielką stratą będzie dla Strachwitza utrata członka [...]. Przez trzy sekundy zastanawiał się, czy penisa nie da się uratować, tak samo jak próbowałby to zrobić z dowolną przydatną częścią ciała – i po trzech sekundach właśnie podjął decyzję, że się nie da, amputował go więc u samej nasady [...]. Baldur nie odczuwał niczego jeszcze przez parę dni, bo tyle minęło, zanim odzyskał przytomność. Potem przez dwa tygodnie był z bólu, kiedy tylko nie był odurzony morfiną i nie zdawał sobie sprawy, że nie ma już penisa. Potem zdał sobie z tego sprawę i długo nie wiedział, co o tym myśleć, [...] a potem wrócił do domu i liczył, że odpowie mu na to jego Katherina. Więc kiedy siadła u jego łóżka, pomógł jej rozpiąć guziczki wiktoriańskiej sukni, a ona sięgnęła do jego krocza i odnalazła pobjawisko. Kiedy zrozumiała, że jej więcej nie posiadać, przestał dla niej być mężczyzną. A kiedy przestał dla niej być mężczyzną, zrozumiała, że Niemcy przegrały wojnę, że Baldur przegrał wojnę i przegrał życie, eunuch-kaleka, tak o nim myślała, chociaż akurat moszna z jądrami uniknęły losu członka i nie trafiły do głębokiego dołu razem z wapnem i kawałkami innych żołnierzy i już zaczynały przesączać się do osłabionego krwioobiegu Baldura straszne

mikstury, które przypominały mu, boleśnie przypominały, że był kiedyś mężczyzną. Miał fantomowe erekcje.

Motyw ten powraca wielokrotnie – inni mężczyźni (w tym syn Baldura, Konstanty) przeciwstawiani są wykastrowanemu jako posiadacze penisa, zwykle w tych kontekstach nazywanego chujem. Konsekwentne łączenie prącia z (także zniszczoną) twarzą podkreśla zapewne tożsamościowe czy egzystencjalne znaczenie penisa dla mężczyzny, wykraczające poza samą rolę organu kopulacyjnego.

Swoista symboliczna kastracja Baldura miała jednak miejsce już wcześniej, gdy został kochankiem (a potem mężem) matki Konstantego, bo działo się to, gdy „ona ma lat czterdzieści, a jego ojciec szesnaście”. Choć zatem fizycznie to on penetrował ją swoim młodzieńczym prąciem, symbolicznie i psychicznie – tudzież *stricte* seksualnie, z racji niemałego doświadczenia – ona dominowała nad nim, prawie jak kazirodca matka nad synem (którym rocznikowo jak najbardziej mógłby być) – Jokasta z premedytacją: „panicz Strachwitz w końcu jest u niej i w niej codziennie, to on jest domowym zwierzęciem, a panna Willemann jego panią, i wypija z niego całą energię, całą męską siłę, i staje się panicza Strachwitza całym światem” (niczym Matka Polska dla Paszka – Katarzyna mówi zresztą synowi w pewnym momencie „Ja jestem Polską”). W konsekwencji syn Baldura staje się poniekąd jego młodszym bratem, a może nawet udoskonalonym sobowtórem, gdy ojciec pozwala mu użyć swoich dokumentów, przez co symbolicznie odzyskuje spaloną twarz i przyrodzenie: „Żydek drapie i pędzelkiem gładzi straszne rany mojego ojca. Złuszcza się zbliźnowacią tkanka z twarzy, zarasta zdrową, czerstwą skórą. W kroczu z fałd dookoła wypreparowanej cewki moczowej wyrasta nowe prącie”.

Fantazja o dominującej kobiecie, która jest tyleż partnerką co imaginacyjnie matką dewaluującą ojca, to fantazmat męskiego masochizmu³⁸, perwersyjność struktur psychoseksualnych u Twardocha wykracza zatem poza sadyzm i podporządkowaną mu postać fetyszyzmu, osiągając poziom ambiwalentnej abstrakcji. Obok sadyzmu i masochizmu można się w tej prozie doszukać także elementów ekshibicjonizmu i voyeuryzmu. Mniej na poziomie świata przedstawionego i fabuły czy psychologii bohaterów, wyraźniej w ujęciu metafikcyjnym: Twardoch epatuje opisami męskich genitaliów, zarazem czyniąc z narratorów i czytelników podglądaczy. Imaginarium sadomasochistyczne ewoluuje u niego od infantylnych obrazów odpowiadających pozycji schizoidalno-paranoidalnej z teorii Melanii Klein³⁹

³⁸ G. Deleuze, *Masochism. Coldness and Cruelty*, przeł. J. McNeill, New York 1991, s. 47–68.

³⁹ Prozę Twardocha z koncepcją Klein zestawia Jan Borowicz: J. Borowicz, *Pamięć perwersyjna. Pozycje polskiego świadka Zagłady*, Warszawa 2020, s. 179.

po konkretne rytuały seksualne, explicite kojarzone z wyobraźnią Leopolda von Sacher-Masocha (w *Królu*), i modele relacji, którym najbliższym do wywołów Gilles’a Deleuze’a z *Prezentacji Sacher-Masocha* (w *Morfinie*, a potem w *Pokorze*, gdzie Deleuze i Sacher-Masoch są prawie jawnie – niewątpliwie świadomie – parafrazowani).

W porównaniu z *Wiecznym Grunwaldem* i *Morfiną* temat penisa w *Dra-chu* jest znacznie mniej obciążony fantazmatami, tym razem autor zdaje się stawiać na mikrosocjologiczny realizm, niekiedy trywialny: „Penis inwalidy wojennego Kloski nie chce zeszywnieć i inwalida wojenny nie jest w stanie wprowadzić go do pochwy [...] zadowala się więc wprowadzeniem do pochwy [...] palców”⁴⁰, kiedy indziej rozbudowany w interesujący sposób, jak w obszernej scenie uwiedzenia nauczyciela rysunku przez uczennicę ciekawą seksualności. Profesja mężczyzny znajduje odzwierciedlenie o tyle, że z początku scena ma wiele ze studium nagiego modela, choć z czasem badawcze spojrzenie eksperymentującej dziewczyny zdaje się raczej naśladować ciekawość naukową czy też spojrzenie medyczne analizowane przez Foucaulta w *Narodzinach kliniki*⁴¹:

Pan nauczyciel rysunku ściąga spodnie i kalesony. Caroline chciałaby zobaczyć jego penis, ale kryją go poły koszuli. Kieruje nią bardziej ciekawość niż pożądanie. – Würden Sie Ihr Hemd ausziehen? — pyta grzecznie Caroline.

Heinrich Lamla zastanawia się chwilę i ściąga koszulę, pozostając w skarpetach przypiętych do podwiązek zaraz pod kolanami. Caroline przygląda się ciemnej sylwetce jego szczupłego ciała. Obchodzi pana nauczyciela rysunku dookoła i prosi, aby odwrócił się do okna. Caroline chce zobaczyć go w świetle pełni i widzi go. Caroline nie wie, czy pan nauczyciel rysunku się jej podoba. Ciało ma szczupłe, ramiona i nogi dość muskularne, brzuch niezbyt wydatny, ale już zarysowany, na piersiach gęsty i czarny zarost, podobny w kroczu, z którego zwisa niewzwidziony jeszcze penis. [...] Heinrich Lamla kieruje dłonią Caroline Ebersbach i Caroline bierze w dłoń jego penis. Tak o nim myśli. Zna słowo „penis”, znalazła je w encyklopedii. Dziwi się, że kiedy ostatni raz go dotykała, penis nauczyciela rysunku był twardy, a teraz jest miękki. Jednak w jej dłoni szybko twardnieje. Caroline zastanawia się, jak to możliwe, że pan nauczyciel rysunku włoży w nią ten penis. Miękkiego, jak na początku, nie dałby rady w nią wsunąć. Sztywny wydaje się zbyt duży [...]. Heinrich Lamla wyciera penis o poszwę pierzyny.

⁴⁰ Brak erekcji może wynikać nie tylko ze stanu zdrowia, lecz i ze strachu: „kapitan piechoty rodem z Nadrenii nie bał się francuskich nawałnic żelaza, ale boi się, że pan Ebersbach może wejść do pokoju Caroline mimo zasuwki, i z tego powodu ciała jamiste prącia kapitana [...] nie wypełniają się krwią”.

⁴¹ Dalej tego rodzaju spojrzenie powraca w osobie lekarza kontrolującego żołnierzy w kolejce do wojskowego burdelu: „Przed wejściem siedzi na krześle doktor i przygląda się penisom. [...] Lekarz ujmuje przyrodzenie Josefa w dwa palce, unosi, zsuwa napletek”.

Dwukrotnie pojawia się w powieści scena homoseksualnego fellatio:

[L]eutnant von Barnekow nigdy nie zapomni, jak pachniało ciało Abego Japkisa, i nie zapomni pocucia spełnienia i spokojnej radości, kiedy wziął do ust miękkie przyrodzenie Abego Japkisa, a ono mu w ustach zeszytywniało, i von Barnekow nie zapomni słonego smaku gorącego nasienia, które wytrysnęło z Japkisa.

Haletzki jest nagi i trzyma w ustach przyrodzenie odzianego jedynie w koszulę Roßbacha, obciągając je umiejętnie i z zaangażowaniem⁴².

Choć są w *Drachu* opisy walk na froncie i zabójstw z broni palnej, najwyrazistsze fetyszystyczne utożsamienie przynosi współczesna warstwa narracji, gdzie o broni się nie mówi: „Muzycy rockowi, jeśli odnoszą sukcesy, [...] mają branie jak nikt, bo jak gość stoi na tej scenie z gitarą, stoi z tą gitarą, jakby z futem w ręce stał” – jest to oczywiście zrównanie tak samo konwencjonalne, jak penis = broń.

Po swego rodzaju intermedium w *Drachu*, w *Królu* powraca wyobrażenie *stricte* psychoanalityczne. Ostentacyjnie freudowska jest frenetyczna scena, w której członkowie warszawskiej mafii zarzynają ojca narratora⁴³, explicite porównującego „tatkę” do rzeźnego zwierzęcia, wykrwawianego i rozbieranego na części; bezpośrednio w opisie – do świni, ale w powracających wspomnieniach także do koguta składanego w ofierze w obrzędzie kaparot. Twardoch ilustruje w ten sposób tezę Freuda, że zabijane zwierzę w „totemicznej” wyobraźni neurotyków reprezentuje ich ojca. Wśród klasycznych relacjonowanych przez Freuda przypadków znajduje się jeden – „małego Arpada” – w którym zwierzęciem tym jest właśnie kogut⁴⁴. W opisie zaznaczona zostaje męskość ofiary: „ojciec wisiał nagi, ramiona, pejsy i obrzezany penis zwisały zgodnie z prawami grawitacji, acz przeciwnie, niż zwykły były zwisać względem ciała przez całe nudne życie mojego tatki”. Co ciekawe, późniejsze rozkawałkowanie ciała nie obejmuje kastracji: „To Barlicki znalazł pozbawione kończyn i głowy ciało. [...] – Żyd – powiedział posterunkowy Barlicki, wskazując na obrzezane prącie mojego ojca, któremu Pantaleon z Munją go nie odjęli” – aczkolwiek motyw ten pojawia się w powieści w innym kontekście: „Klient chciał jej

⁴² W *Morfinie* występuje jakby przygotowanie takiej sceny, przedstawiające bohaterów bardzo młodych: „chłopcy stali nadzy i całowali się, a woźny, mieszczańsko i szczerze oburzony, powiódł ich nagich, za ucho, ich dłonie wstydliwie przykrywają przyrodzenia porosłe świeżym włosom”.

⁴³ Pomijam w tym miejscu komplikacje wynikające z faktu, że ten narrator-syn to w istocie urojenie szefa morderców, który potem i jego zabił. To złożone zagadnienie teoretyczne, wymagające osobnej analizy.

⁴⁴ S. Freud, *Totem i tabu*, dz. cyt., s. 352.

włożyć w dupę butelkę po winie [...]. Ryfka uznała, że jest to granica, której przekraczać nie ma ochoty, wbiła mu więc nóż w gardło, [...] a potem urżnęła mu przyrodzenie”.

W związku z tematyką żydowską w powieści systematycznie powraca motyw obrzezania, widoczny już we fragmentach zacytowanych wyżej. Inne przykłady: „Ściągaliby mi spodnie i naśmiewali się z obrzezanego prącia”; „wielkie, grube obrzezane prącie, którym sprawiał dawnej narzeczonej porucznika wiele rozkoszy”; „obrzezany penis nie był zbyt długi, wydał mi się nawet krótszy od mojego, był za to bardzo gruby”. Konsekwentniej niż we wcześniejszych utworach Twardoch akcentuje też rozmiar członków: „poklepał się po okrągłym brzuchu, uniósł go, by spojrzeć na wielkie przyrodzenie, z którego rozmiarów był bardzo dumny”, także w kontekstach *stricte* porównawczych: „pod wielkim brzuchem kołysało się potężne przyrodzenie, na które jeden z policjantów spoglądał co chwila z wielką zazdrością, samemu będąc bardzo pod tym względem skromnym”. Motyw ten występuje również w ramach fantazmatu złożonego, wspólnie z totemicznym przyrównaniem do zwierzęcia i fetysyzmem broni:

Pantaleon sięgnął do kieszeni, podał mi krótką pałkę: ciężki rulon z grubej skóry, wypełniony ołowianym śrutem. Pomyślałem, że wygląda jak penis jakiegoś ciężkiego bydlęcia, którego siła teraz na mnie splywa. Fascynowała mnie moc wielkich zwierząt. [...] To teraz moja moc, ja, chudy Żydek [...] trzymam w ręku rdzeń samczej, zwierzęcej siły, penis bestii.

– W kieszeń spodni schowaj – polecił chrapliwym głosem Pantaleon.
Schowałem. Blisko mojego, o ileż węższego penisa.

Fetyszystyczne równanie penis = broń obejmuje również, podobnie jak we wcześniejszej twórczości Twardocha, broń palną i noże:

Celowali do siebie, Ziemiński w mundurze, Jakub leżąc na plecach na ziemi, ze spodniami w okolicach kostek i obrzezanym przyrodzeniem absurdalnie sterczącym między połami koszuli.

Gdy rozpiął spodnie i wyłuskał z kałesonów przyrodzenie, aby się wysikać, Pantaleon podszedł do niego od tyłu, lewą dłonią zasłonił mu usta, a prawą wbił nóż w nerkę [...] Kilka sekund później Munja był martwy. Pantaleon z chrześcijańskiego miłosierdzia i szacunku dla zmarłych schował przyrodzenie Munji do rozporka [...]. Radziwiłk umierał długo, nieopodał ciała Munji, z ciągle opuszczonymi spodniami, których Pantaleon Doktorowi nie podniósł, bo pamiętał również o dziewczynach Ryfki i tym, co one wycierpiały z jego rąk. Na koniec pokazał żywemu jeszcze Radziwiłkowi jego oderżnięte przyrodzenie, po czym go zabił, wytarł ręce w jego mundur, zabrał mu pistolet.

W rozbudowanej postaci wraca znany z *Przemienienia* motyw szantażu zdjęciem homoseksualnego fellatio, wzbogacony o ramę w postaci heteroseksualnego sadomasochizmu:

Miedzy udami prokuratora Ziemińskiego znajdowała się głowa redaktora Sokołńskiego, zaś miękki penis prokuratora Ziemińskiego znajdował się w ustach redaktora. [...] Madame de Potocki w pończochach i gorsecie, z trzcinką w dłoni, siedziała na krześle przypominającym krzesła kurulne [...].

– [...] Wspaniale. Panowie się teraz nie ruszają – ucieszył się Szapiro i otworzył futerał aparatu fotograficznego marki Leica, model D. – Nie spodziewałem się aż tak dobrego materiału. Madame, proszę procedować z panami według zwykłej rutyny, my to tylko udokumentujemy⁴⁵.

Jednym z pobocznych tematów jest kwestia męskiej sprawności. I w postaci oczywistej – narzekania na jej brak: „moje życie to gówno, [...] chuj mi nie staje od dawna”, i paradoksalnej – niespożytej potencji, które nie może znaleźć spełnienia w orgazmie: „miał się po pokoju ze sterzącym chujem, [...] pracowały nad jego przyrodzeniem ustami i dłońmi, wszystko na nic, w końcu zasnęły, a on zwiotczał, nie osiągnąwszy tego, co osiągnąć próbował”.

W pewnym momencie Twardoch wchodzi na metapoziom, gdy bohaterowie rozmawiają o nazywaniu penisa, poczynając od nieznanego narratorowi eufemizmu: „– No, korzeń – powiedziała swoim aksamitnym altem. – Kutas. Chuj. Wąż. Szlang. Szmechl. Czy co tam obrzezanego nosisz w spodniach, jingle”. Bohater czuje się wobec tego tematu niezręcznie: „Zawstydzilem się, spuściłem wzrok”. Scena ta wariacyjnie powtarza motyw z datowanego na rok 2014 opowiadania *Ewa i duchy*, włączonego do tomu zbioru *Ballada o pewnej pani*ence: „musi najpierw oswobodzić mnie ze wstydu, potem ustami, dłońmi i tym, co boję się nazwać głośno, a on się ze mnie wtedy śmieje, że nie potrafię głośno powiedzieć »fiut«, »kutas«, »chuj« ani nawet »penis« nie potrafię głośno powiedzieć”. Można to uznać za dyskretną metafikcjonalną parabolę problemów samego Twardocha: czy wypada w literaturze wysokiej, publikowanej w prestiżowym Wydawnictwie Literackim, używać takich wyrazów? Kwestia ta powraca w *Chołodzie*, w którym narrator najpierw kryguje się: „Odpinała już guziki mojego rozporka, mruknęła z zadowolenia, gdy w końcu spośród warstw bryczesów i kalessonów wytargała

⁴⁵ Pornograficzne zdjęcia posiadane przez Ziemińskiego wprost odsyłają do swego literackiego źródła: „wyciągnął plik erotycznych fotografii z fantazjami rodem z powieści barona von Sacher-Masocha”. Motyw ten obecny jest również w powstałym na marginesie *Króla* (datowane także 2016, akcja podobnie osadzona w sanacyjnej Polsce) tytułowym opowiadaniu zbioru *Ballada o pewnej pani*ence: „Książki Sacher-Masocha czytałem z zainteresowaniem” – co stanowi wstęp do w pełni rozwiniętej relacji z dominą.

moje przyrodzenie, po czym przylgnęła ustami tam, gdzie... – moja równie nieistniejąca, co urocza i, mam nadzieję, że teraz mimo nieistnienia swego zapłoniona nieco i zgorszona, nieszczęsna czytelniczka sama już dobrze wie gdzie” – by później kreować własną nazwę dla penisa: „Więc o Ljubow. Że ona ciało swoje jak narzędzie miała, pizdę tak samo, która, swoją drogą, po chołodzku się dokładnie tak samo jak i po naszymu nazywa, tylko odmienia inaczej, pizdā, pizdās, pizdāj, pizdān, a chuj na przykład inaczej, skaujas, i to znaczy też cierń”. Metafikcjonalnie fragment ten odnosi się być może do „rzapia” z *Wiecznego Grunwaldu* – trudno powiedzieć, czy to mało znany archaizm, regionalizm, czy własna inwencja autora. Z lacanowskiego punktu widzenia warto zauważyć szczególny status nazw penisa-fallusa, które jako signifiants nie są stabilnie powiązane ze swoim signifié, tylko nieustannie namnażają się w kaskadzie metafor⁴⁶, formalnie o charakterze eufemistycznym, od razu jednak w pełni czytelnych dla odbiorców przyzwyczajonych do tej konwencji.

Mimo że jest fabularną kontynuacją *Króla* i prezentuje po części tych samych głównych bohaterów, *Królestwo* wyraźnie dystansuje się od fantazmatu fallicznego. Widać to zarówno w statystyce stylometrycznej, jak w paralelnej wobec niej treści narracji:

Potem w getcie niby znowu ze mną sypiał, ale był tylko dalekim odbiciem mojego dawnego Jakuba, gruby, zepsuty, złamany, pęknięty w środku i prawie zawsze pijany. Rzadko mu stawał, mimo że pracowałam nad nim z całym moim dawnym kunsztem, to zdarzało mu się zasnąć i zachrapać z chujem w moich ustach. Sypiałam więc wtedy z innymi, zapominałam łatwo ich twarze i imiona, pamiętając tylko ciała i przyrodzenia, wszyscy wtedy byli bardzo spragnieni miłości.

Zamiast frenetycznej bezpośredniości – dystans i obojętność. Podobnie rzeczy wygląda w *Pokorze*. Choć seksualność jest w tej powieści ważnym tematem, a ramą narracyjną – listy pisane przez psychicznie podporządkowanego mężczyznę do jego dominy, o penisie ledwie się wspomina i to w sposób niesugerujący jego fallicznej mocy: „Serce dudni, ja zaciskam powieki, czuję wstyd, wstydzę się, że mam ciało i członek męski tam na dole, między nogami, dłoń Frau Nowotny dotyka mnie tak, jak czasem dotykałem sam siebie, i tego, że się dotykałem, również się wstydzę, jednak moje ciało nie reaguje tak, jakby Frau Nowotny chciała. I to też jest powód do wstydu”. Znamienne są postaci bliźniąt Salmakis: osób niebinarnych, których anatomicznej płci narrator nie zdradza, mimo że odbywa z nimi bar-

⁴⁶ Rzadziej synekdoch, jak „członek” (wyróżniony spośród reszty członków jednego ciała) albo metonimii, jak „męskość” (abstrakcja zamiast jej fizycznego znamienia). Z nieco egzotycznych (archaizujących) synonimów w *Chołodzie* występuje, przypomnijmy, „chwost”.

dzo satysfakcjonujące stosunki seksualne. W kolejnej powieści Twardocha, *Powiedzmy, że Piontek*, penis pojawia się tylko w jednej scenie, aczkolwiek zaakcentowanej rozbudowanym poliptotonem słowa „kutas”; opisuje ona znane z wcześniejszych powieści homoseksualne fellatio:

Erwin nie był głupi i wiedział, co będzie należało do jego obowiązków, ale posilony kolacją i napojony winem uznał, że ssanie kutasa kapitana Schumachera, owszem, nie jest przyjemne (dla Erwina, kapitanowi wyraźnie sprawiało przyjemność), ale lepsze niż głód. Poza tym dzięki ssaniu tego kutasa zostanie marynarzem. Warto zaś być marynarzem. A przy ssaniu kutasa – czy dzieje mu się jakaś szkoda? Czy go to ztruwa? Robota jak każda inna.

W porównaniu z poprzednimi opracowaniami tego motywu przez Twardocha to jest ostentacyjnie wyzute z dramatyzmu – żadnego szantażu (tylko abstrakcyjny przymus ekonomiczny) czy skojarzenia penisa z bronią...

Spośród „późnych” powieści Twardocha wyróżnia się pod interesującym mnie względem *Chołód*. Mimo z powrotem zwiększonej częstotliwości występowania nazw penisa są w niej analogiczne do powyższych sygnały, że mamy do czynienia z rzeczywistością postfantazmatyczną: „ucinaniem chwostów jakoś się ja brzydził, chociaż jako my na Ukrainie z Polakami się bili, to był to u kamratów moich sport lubiany” – albo „coś tam było między nami, nie da się ukryć, na ile mi moje męskie przyrodzenie zmarnowane lutlampą miłego starszyny pozwalało”. Brutalna scena dionizyjskiej kastracji z debiutanckiego *Oblędu rotmistrza von Egern* wraca po latach jako enigmatyczny tatuaż: „Między małymi, wątlymi piersiami miała tatuaż, na którym uśmiechnięta worowskim oskalem naga kobieta w jednej dłoni dzierżyła kieliszek, w drugiej zaś chuja, do którego nie był zamocowany żaden chłop, po prostu samego wielkiego chuja z jajcami”. Jednak penisy rzeczywiste są w powieści imponujące tylko wtedy, gdy należą do zwierząt: „morsy [...] czochrały się płetwami po pyskach i wielkich kutasach”.

Tymczasem wbrew owym pozorom natężenie fantazmatu wydaje się w *Chołodzie* szczególnie duże – powieść obfituje w sceny brutalnych, gwałtownych śmierci oraz tortur, a także w dużo większym stopniu odbiega od realiów historycznych w kierunku czystej fantazji niż *Morfina*, *Drach*, *Król* czy *Pokora*, choć marginalnie wzmiankuje bohaterów tej ostatniej powieści. Inaczej jednak niż w *Wiecznym Grunwaldzie*, do którego poza tym *Chołód* wydaje się najbardziej podobny z racji natężenia wizyjności i wysokiego stopnia stylizacji języka, penis w późniejszej powieści nie stoi w centrum fantazmatu, lecz na jego marginesie, choć podobnie nazywany jest często za pomocą swoistego archaizmu: „chwost” (aczkolwiek nie jest on tak egzotyczny i enigmatyczny, jak „rzapie”), nigdy zaś wprost „penisem”. Samo

odwrócenie uwagi od penisa można by uznać za sygnał przepracowania fiksacji fallicznej we wcześniejszych „psychoanalitycznych” powieściach⁴⁷, jednak brutalność wyobraźni sugeruje raczej przeciwnie – regresję do pozycji schizoidalno-paranoidalnej w rozumieniu Klein, a więc imaginarium sprzed fazy fallicznej. To jednak skomplikowane zagadnienie, któremu należałoby poświęcić osobny artykuł.

Genealogie i konteksty

Trudno motywowi penisa w prozie Szczepana Twardocha nie powiązać z polską – swego czasu bardzo intensywną – recepcją dzieł Michela Houellebecqa. *Cząstki elementarne* ukazują się po polsku w roku 2004 (francuski oryginał – w 1998), a zatem rok przed debiutanckim zbiorem opowiadań Twardocha i trzy lata – przed jego pierwszymi powieściami. Tymczasem w przekładzie Agnieszki Daniłowicz-Grudzińskiej słowo „penis” występuje 27 razy, „kutas” – 19, „członek” (na oznaczenie męskiego organu) – 17, „chuj” (jw.) – 14, „fiut” – 4. W wydanej w tym samym roku w przekładzie tej samej tłumaczki *Platformie* – „penis” 17 razy, „kutas” – 6, „członek” – 17, „chuj” – 4, „fiut” – 3⁴⁸. Twardoch porównywalną intensywność osiąga dopiero w *Wiecznym Grunwaldzie*, sześć lat później. Tymczasem już rok po ukazaniu się w Polsce pierwszych przekładów Houellebecqa próbowała przelicytować je Hanna Samson w grotesce *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu*, tworząc prozę podobnie poświęconą współczesnym frustracjom, ale z perspektywy kobiety (seksuologicznie heteroseksualnej). Autorka, psycholożka z zawodu, parodiuje w niej dyskursy psychologii naukowej i popularnej:

Członek jest jak pies, mówi sporo o właścicielu. Temat pierwszego felietonu już miałam. Miałam nawet tytuł. „Pies w spodniach. O kluczowej roli penisa w diagnozie osobowości mężczyzny”. Musiałam tylko zdobyć kilka zdjęć członków, zrobić wnikliwe charakterystyki osobowości ich właścicieli, sprawdzić dokładniej, jak się ma jedno do drugiego, by zachęcić czytelniczki „Wyuzdanego Magazynu dla Pań” do własnych poszukiwań. Nie chciałam dać im ryby, tylko wędkę, wskazać kierunek myślenia o facecie, którego penis właśnie trzymają w ręce albo w ustach. [...] MMPI, testy Eysencka, Guilforda, Cattella, obliczałam punkty, wykreślałam profile, potem szybka analiza wariancji i mogłam przystąpić do wyciągania wniosków. Wszystko było jasne. Długość prącia korelowała ze skalą neurotyzmu, męskości

⁴⁷ Zwłaszcza syna Jakuba, Dawida, w *Królestwie* i Pokorę w końcowej partii powieści można by uznać za bohaterów „postfallicznych”, być może – z freudowskiego punktu widzenia – dojrzałe genitalnych.

⁴⁸ Nie dziwi zatem, że Houellebecq jest prominentnym bohaterem dwóch przywoływanych na wstępie monografii – *The Abject Object* i *The New Pornographies*.

i samoakceptacji, od grubości zależała ekstrawersja lub introwersja oraz siła ego, stosunek zaś grubości do długości oraz kąty zakrzywienia decydowały o inteligencji, poczuciu humoru, impulsywności, potrzebie osiągnięć, skłonności do depresji i ryzyka. Wyróżniłam osiem podstawowych typów osobowości. Jeden rzut oka na pracę wystarczył, żeby każdego mężczyznę zaklasyfikować do właściwego typu.

Można przypuszczać, że mniej parodystyczna wersja takiej „teorii” stoi też za falliczną poetyką Twardocha – jej „pornograficzny” aspekt jest swego rodzaju psychologią, choć wyrastającą raczej z ducha freudowskiego symbolizmu niż psychometrii. W dalszej narracji Samson hipoteza z ilustrowanego felietonu rozrasta się w masową wręcz („Po tygodniu od ukazania się numeru do badania ustawiło się 6936 chętnych członków!”) praktykę diagnostyczno-usługową, uzupełnioną o programy telewizyjne typu reality show. Fallicznej treści odpowiada znakowa materialność tekstu, w którym słowo „penis” pada 45 razy, „prącie” – 73, „członek” (na oznaczenie penisa) – 31, „fiut” – 16, „kutas” – 14, „fallus” – 2, „przyrodzenie” – raz; programy telewizyjne noszą tytuły „Whose is chuj?” i „Pytanie o pyte”. Częstotliwość występowania fallicznych signifiantów w tekście jest bardzo duża, zwłaszcza że książka Samson nie jest długa – liczy 149 stron. Po roku doczekała się utrzymanej w podobnym stylu kontynuacji *Pokój żeńsko-męski na chwałę patriarchy*⁴⁹, a po kilku latach ekranizacji i wznowienia, można by więc uznać, że odniosła recepcyjny sukces, wydaje się jednak, że nie zapisała się trwale w centralnych obszarach polskiej kultury – groteskowa przesada nie okazała się tu taktyką skuteczną.

Pochopnie bylibyśmy uznać, że zainteresowania Twardocha to jedynie domestykacja wpływu obcego, choćby i zapośredniczonego przez utwory pierwszej fali polskich naśladownictw Houellebecqa. Dla polskich wyobrażeń o męskości duże znaczenie ma w ostatnich trzydziestu latach proza Andrzeja Stasiuka⁵⁰. W debiutanckich *Murach Hebronu* (1992) – wcześniejszych od kluczowych powieści nieco starszego Houellebecqa – explicite poruszał on tematykę penisa, nieraz też w podobnej późniejszym dziełom Twardocha frenetycznej intensywności afektów i patologii, jak więzienny gwałt, kazi-rodztwo i zoofilia:

⁴⁹ Inne są w tekście proporcje między wystąpieniami poszczególnych leksemów – „prącie” jest aż 116, „penisów” tylko 6, „fiut” – zaledwie jeden, podobnie „członek”.

⁵⁰ Np. B. Warkocki, *Tożsamość możliwa, czyli odmiany męskości w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] tegoż, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, s. 89–133. Por. K. Solon, *Proza Andrzeja Stasiuka jako „podręcznik męskości”: rzecz o tożsamości męskiej*, „Barbarzyńca” 2009, nr 2, s. 13–25. Twardoch we współautorstwie z P. Bociągą opublikował poradnik *Sztuka życia dla mężczyzn* (Warszawa 2013), w ironicznie obszernym podtytule explicite (choć niezbyt serio) nazwany „podręcznikiem”.

Mój penis prostuje się. Wieczorem daję mu trochę satysfakcji. [...] Do cuchnących kibli wrzucają białe gałgany ciężkie od spermy. Noc staje się lekka. Penisy spoczywają między udami spokojnie, niemal dziecinnie. [...] Kobięce imię i bezużyteczny penis. Maria Magdalena z bezużytecznym penisem. [...] Zwisający kutas z bazgraniną do odczytania jedynie wtedy, gdy się pręży [...]. Kozaczek zwyczajnie rzucił jakąś szmatę na betonową posadzkę, ukląkł sobie wygodnie i wyjął kutasa. [...] Rozrzuciłem jej nogi, ukląkłem między nimi i zmusiłem ją, żeby rozpięła mi rozporek i wyjęła synowskiego kutasa. Wsadziłem. [...] Ona przewracała oczami i coś tam szeptała, a ja myślałem, że kutas urwie mi nogę. [...] Trzymający wstał, wyjął kutasa, ruszył skórą i pyta się wyprostowała. [...] Zasnąłem z głową między jej nogami, a ona przytulona do fiuta.

W dalszej twórczości Stasiuk porzucił ten wątek, jego kontynuację przez Twardocha można by zatem uznać za *clinamen* w rozumieniu Harolda Blooma⁵¹: uznanie, że mistrz, krocząc w ważnym artystycznie lub antropologicznie kierunku, zboczył z niego w dalszej twórczości, uczeń powinien więc doprowadzić jego pierwotny zamysł do końca.

Urodzony 23 grudnia 1979 roku Szczepan Twardoch zamyka stawkę prozaików z pokolenia nazwanego przez krytyków rocznikami siedemdziesiątymi⁵², ważnym kontekstem jego twórczości zdają się zatem dzieła nieco starszych „rówieśników” z tej samej generacji. W wydanym w roku debiutu Twardocha i bardzo głośnym *Lubiewie* Michała Witkowskiego (ur. 1975) penis jest kluczowym motywem jako erotyczna fascynacja zbiorowego bohatera powieści – środowiska „ciot”, choć samo słowo „penis” pada tylko raz i to na określenie członków obcych ciotom „zachodnich gejów”; to samo dotyczy nazwy „fallus”. Bardziej uniwersalny jest „chuj” (18 wystąpień), marginalnie uzupełniany przez „kutasa” (2 wystąpienia). „Prącie” (4 wystąpienia) razi cioty medyczną oficjalnością. W wielokrotnie cytowanym⁵³ fragmencie narrator zastanawia się nad możliwością wprowadzenia interesującego go tematu do powszechnej świadomości: „Nie ma języka, żeby o tym mówić, chyba, że »dupa«, »chuj«, »obciągać«, »luj«. Chyba żeby tak długo powtarzać te słowa, aż wypiorą się z całego koszarowego nalotu”. Na innym poziomie analogiczna kwestia możliwości nazwania podniesiona została w opowiadaniu Wojciecha Kuczoka (rocznik 1972) *Zianie* z tomu *Opowieści słychane* (2000) – u Kuczoka jest to element świadomości ofiary gwałtu: „jak to nazwać, członek, prącie, penis, pyta, kutas, chuj, chyba chuj jest najbliższe tego bólu”⁵⁴.

⁵¹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 57.

⁵² Zob. *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.

⁵³ Np. M. Czardybon, *Chichot Michałki. Niebezpieczne związki czarnego humoru i kampu w „Lubiewie” Michała Witkowskiego*, „Tekstualia” 2014, nr 4, s. 74.

⁵⁴ W. Kuczok, *Opowieści słychane*, Kraków 2000, s. 28.

Oprócz Witkowskiego i samego Twardocha motyw penisa w prozie roczników siedemdziesiątych szczególnie rozwinął Ignacy Karpowicz (ur. 1976). Najbogatsze pod tym względem są w jego dorobku *Balladyny i romanse*, wydane w tym samym roku (2010), co pierwsza *stricte* falliczna powieść Twardocha *Wieczny Grunwald*, można by więc w tym przypadku mówić o swego rodzaju duchu czasu, być może związanym z artystycznym przetwarzaniem wpływu Houellebecqa. Słowo „penis” występuje w utworze Karpowicza 11 razy, „kutas” – 5, „prącie” – 2, „fiut” – 2, „przyrodzenie” – raz, „chuj” – około czterech (rachunek jest rozmyty z racji częściowej deleksykalizacji przekleństw i obelg, jak „chuj ci w oko/dupe”, „Mimo że nie mam genitaliów, zdarza mi się nosić miano: chuja”). Dominuje problematyka obyczajowa, najbliższa w twórczości Twardocha ujęciu z *Dracha*:

Janek [...] nie zgromadził zbyt wielkich doświadczeń seksualnych. Dwa razy masturbował się z kolegą w trakcie oglądania jakiegoś pornosu, dzieląc uwagę na troje, między telewizor, własnego chuja i chuja kolegi, wyraźnie mniejszego, zauważył z satysfakcją, kątem oka, ślepa plamka. Trzy razy jakaś lachon trzymała jego prącie w swoich ustach w heroicznej i chybionej próbie sprawienia komuś przyjemności. Nie miałem szczęścia, pomyślał, do lachonów. Traktowały mojego kutasa jak polskie oddziały wzgórze na Monte Cassino: zdobyć za wszelką cenę, za cenę krwi.

W ironiczno-humorystycznej narracji Karpowicza brak frenezji tak charakterystycznej dla młodszego kolegi, padają jednak mimochodem lub żartem⁵⁵ sformułowania ujawniające fantazmaty nieodległe od twardochowych, jak kastracja lub sadomasochizm: „mężczyźni są głupi, [...] pomyślała, jeżeli urodzę syna, to odetnę mu siusiaka, nie pępownię. [...] Z nie odciętą pępownią da się żyć, z kutasem pod jednym dachem – nigdy”⁵⁶, „W ostatniej wariacji snu Janek spacerował z Olgą plantami [...]. W pewnej chwili grupa łysoli dopadła Janka: kilka ciosów, kopniaków, kilka splunień, wykręcono mu ręce do tyłu, nie mógł się poruszyć. Jeden z łysoli wydobył z rozporka swego kutasa i nasikał Jankowi na twarz”. Sen oparty na motywach bliskich seksualności to figura tradycyjnie freudowska, niejedyna w powieści. Słowo „ojciec” pada w niej ponad 100 razy, występując niekiedy w gęstych poliptotonach i szczególnych konfiguracjach, takich jak para ojców homoseksualnych. Można zatem powiedzieć, że Karpowicz opracowuje literacko fantazmat ojca tak samo, jak jednocześnie w *Wiecznym Grunwaldzie*

⁵⁵ Można przypuszczać, że humor gra tu *stricte* freudowską rolę „przemynika” treści niecenzuralnych: S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 95, 97, 99, przy czym niecenzuralna jest nie, jak u Freuda, sama seksualność, lecz przemoc.

⁵⁶ Motyw ten ma swoje dopełnienie w mitologicznej warstwie powieści, w której występuje Ozyrys i „jego prącie w paczce pod ścianą, nierozpakowane i nieuszkodzone”.

Twardoch fantazmat matki, choć jak często w takich przypadkach (w tym w *Epifanii wikarego Trzaski*), parabaza inspiracji teoretycznej pojawia się jako negacja, freudowskie *Verneinung*⁵⁷:

Rafał nie posiadał biegłości w wiedeńskich szaradach, nie potrafił nazwać kompleksów greckim imieniem, nie umiał podać poszerzonej wykładni rozmaitych układów między ojcem, matką a synem, między ego, id a superego, między kochankami, ich karierami a debetem na koncie. Ani go to interesowało, ani podniecało. Ot, jedna z wielu ramot psychologicznych, która nie chce zdechnąć: coś na kształt Feniksa, który z popiołów powstaje i tak dalej, i wije przytulne gniazdo na kozetce, płatność w gotówce lub kartą, zniżka po roku terapii.

Refleksja powyższa jest dygresją w opisie masturbacji, niejedynym w powieści. Bohater (akademicki filozof) chętnie miesza porządki teoretyczno-literacki i pornograficzno-masturbacyjny „Rafał, nadal nago, podszedł do półek z pornofilozofią i pornoliteraturą. Przez lata sporo się tego nagromadziło. *Lolita* Nabokova stała obok *Warunku* Rylskiego. Trochę Mackiewicza i szczypta Ziemkiewicza. [...] Ponadto Lacan, Derrida, Žižek, Foucault, Freud i Dennett”. Z drugiej strony wśród tekstów kultury konsumowanych przez Rafała jest i pornografia sensu stricto, ekfrastycznie oddana w narracji personalnej: „Kobieta zaczyna robić loda. Członek listonosza pęcznieje jak fasola zalana wodą, tylko szybciej”, choć i ona zostaje poddana parodystycznej (z perspektywy autora i czytelnika, nie – szczerze zaangażowanego bohatera) egzegezie teologicznej. Technika Twardocha wydaje się zasadniczo podobna, mimo że unika on tak jawnie metafikcjonalnych komentarzy: niemniej także łączy seksualną wyobraźnię z modnymi inspiracjami teoretycznymi, jak choćby *Męskie fantazje* Klausa Theweleita w *Pokorze*⁵⁸.

Zastanawiająca u Karpowicza jest wzmianka o twórczości Rafała Ziemkiewicza, z pozoru sytuującej się na przeciwnym biegunie pola literackiego (Karpowicz jako gej związany z lewicowym środowiskiem Krytyki Politycznej, Ziemkiewicz – prawicowy homofob). Utworem Ziemkiewicza najbliższym analizowanemu tu nurtowi literackiemu wydaje się powieść *Ciało obce* z roku 2005. Nie brak w niej bliskich pornografii scen akcentujących falliczną męskość, choć podobnie jak u Twardocha nie chodzi o prosty triumf męskiego narcyzmu. Słowo „kutas” (zawsze na oznaczenie męskiego członka) występuje w niej 15 razy, „fiut” dwukrotnie (plus trzeci raz jako obelżywa synekdocha mężczyzny), „chuj” – 5 (i więcej w roli przekleństwa). W poprzedniej powieści Ziemkiewicza *Walc stulecia* (1998) leksyka taka

⁵⁷ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, dz. cyt., s. 153–154.

⁵⁸ Zob. P. Czapliński, *Niewielkie siły sprawcze*, „Dwutygodnik” 2020, nr 9, <<https://www.dwutygodnik.com/artyku/9114-niewielkie-sily-sprawcze.html>> [dostęp: 10.08.2024].

w ogóle nie występuje, mamy więc do czynienia z wyrazistą zmianą stylistyczno-obyczajową akurat w momencie książkowego debiutu Twardocha, zrazu sytuującego się w ramach tego samego fandumu fantastyki z akcentem prawicowym, który uczynił Ziemkiewicza gwiazdą. Z Karpowiczem poza abstrakcyjną wspólnotą pokolenia łączy Twardocha w polu literackim z pozoru niewiele, zastanawia jednak wykorzystanie w *Chłodzie* konceptu obecnego wcześniej w *Ościach* Karpowicza – żeńskiego imienia „Ninel” jako odwrócenia pseudonimu „Lenin”, które mogłoby być sygnałem głębszych nawiązań.

Owa następna powieść Karpowicza, wspomniane *Ości* z roku 2013, mniej ma niż *Balladyny i romanse* do powiedzenia o penisach w ogóle, mocniej jednak eksponuje ujęcie freudowskie. Wspomina ojca psychoanalizy sześciokrotnie (plus raz Lacana), wszystko to niby w żartach, jednak powiązanych z fabułą i psychologią bohaterów:

Choreografia [...] dżdżownicy uświadomiła Ninel, że jej ojciec [...] był posiadaczem penisa. Że ów penis służył również rozkoszy [...]. Wstyd drażący Ninel nie wynikał z rażącego faktu, że jej [...] ojciec okazał się posiadaczem penisa lub – korzystając z mniej kategoriycznych i ciut więcej impotentnych sformułowań – mężczyzną. Wstyd brał się z tego, że na pogrzebie pomyślała coś tak prostackiego i żałośnie przewidywalnego, jakby zdawała egzamin z pierwszego semestru psychoanalizy. Że patrząc na dżdżownicę, myślała o tym, iż [...] mogłaby zostać kochanką ojca. [...] Nigdy nie patrzyła na swoje dziecko jak na najukochańszego i jedyne go synia, ósmy cud świata i jedyne go kutasa, którego nie wolno sobie wyobrażać (ach, jest jeszcze drugi jeden – ojcowski).

Sformułowania powyższe zdają się zgodne z dyskursem kulturoznawczo-poradnikowym, który przedstawiłem na wstępie: penis to wyróżniona synekdocha mężczyzny jako całości, a może nawet „prawda” kryjąca się za nim jak za fasadą. Podobne założenie leży chyba u podstaw poetyki Twardocha: eksponowanie scen z penisem ma scharakteryzować bohaterów jakoś intensywniej i głębiej niż standardowe chwytły budowy postaci. Ponieważ jednak w przeciwieństwie do Karpowicza Twardoch nie objaśnia tego w teoretyzujących parabazach⁵⁹, wyrazistość przekazu wypracowuje przez obsesyjne powtarzanie czasem niemal identycznych kadrów.

Zadebiutowawszy stosunkowo późno i zrazu na fantastycznym marginesie pola literackiego, Twardoch stawał się głośny później niż niektórzy autorzy nieco młodszy, formujący już nowe pokolenie. Pierwsza z nich to oczywiście Dorota Masłowska (ur. 1983). Jej debiutancka *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* z roku 2002 nie zawiera jeszcze interesującej nas

⁵⁹ Choć zdarza mu się to w innych kwestiach – na przykład relacji klasowych lub etnicznych.

leksyki, choć często występuje w niej „chuj” i jego pochodne jako przekleństwa. Inaczej następna powieść pisarki, *Paw królowej* (2005, a więc z roku debiutu Twardocha): przynosi aż 36 „penisów”. Są to jednak wystąpienia specyficzne: wszystkie w ramach refrenicznego przekleństwa-przerywnika „penis i pochwa”, niekiedy wariacyjnie przekształcanego; ponieważ jednak jest to inwencja autorki, nie sposób tych wystąpień potraktować jako zleksykalizowanych, jak w przypadku analogicznych użyców słowa „chuj”. Niemniej faktyczne odniesienia do męskiego organu płciowego także w tekście występują, choć określają go innymi nazwami:

Niemożliwością mu to wydaje to się, majakiem chorym, [...] czemu jego kutas nie stoi [...]? [W] nieznane światy wycofał się jego kutas, do środka schował główkę i zamknął na zasuwkę, pewnie na „dlaczego” pytanie odpowiedzi szukasz, odpowiedź na nie trudna, może za dużo grał w komputer i impotencja ta nagle to był nadmiernego czasu spędzania przed komputerem i w firmie fonograficznej stresu odczuwanego skutkiem, a może chociaż on bardzo się starał na konieczności stosunku skupić i do erekcji siłą woli i wyobrażeniami stron porno się do niej szybko zmusić, by choć jednego plemnika ślepego z siebie wydusić, i choć na swoje prace jak na zepsutą myszkę dusił, to się nie dało, widocznie stać się to nigdy nie mogło i nie miało, tak patrzył z niedowierzaniem w nierozumne oczko swojej pały, która jak pranie mokre w przeciągu smętnie powiewała.

Tekst jest podwójnie parodystyczny – jak cała powieść, parodiuje rapowy storytelling, jednocześnie jednak – dyskurs poradnikowo-popularnopsychologiczny na temat problemów z erekcją.

Bardziej rozbudowaną prezentację nieco podobnej problematyki przedstawia trzy lata późniejsza (2008) powieść Jasia Kapeli (ur. 1984) *Stosunek seksualny nie istnieje*. Już sam tytuł nawiązuje do teorii Lacana, a właściwie do jej recepcji w kulturze popularnej. Utwór przedstawia osobowościowe i społeczne problemy młodych mężczyzn, koncentrujące się wokół tożsamości płciowej i seksualności. Ich symbolem jest – po raz kolejny – penis:

Na drzwiach jego domu ktoś napisał: ELIGIUSZ LUCJAN KOWALSKI TO HUIJ. [...] „Dlaczego ktoś napisał, że jestem chujem i co to znaczy?”. Że ma chuja, to wiedział, ale nie sądził, że jest nim cały. Gdyby napisano: „Eligiusz Lucjan Kowalski ma huja”, rozumiałby to, bo błędy ortograficzne mogą się zdarzyć, a potrzeba definiowania drzemie w każdym z nas. Lecz cóż znaczy, że jest chujem? Do tej pory sądził, że chuj jest zaledwie jego członkiem i to, nawet w chwilach podniecenia, niezbyt pokażnym. Rozumiał, że ma to negatywnie określać jego osobę, ale nie rozumiał dlaczego. W końcu uczyli go na uniwersytecie, że należy raczej być niż mieć.

Trywialna deleksykalizacja obelgi rozwija się w dyskurs parodystyczny-nie teoretyczny; rozmyślający bohater jawnie nawiązuje do Ericha Fromma,

przedmiot rozważań sugeruje też jednak uwzględnienie jako kontekstu mniej moralistycznych nurtów psychoanalizy, odróżniających bycie fallusem od jego posiadania, jak myśl Lacana. Pop-psychoanalityczna wydaje się też interpretacja pospolitego fetyszyzmu: „W knajpie, w której siedzieli, wielu mężczyzn trzymało piwo między nogami, ściśnięte w dłoniach, jakby było przedłużeniem ich penisów. Ich lepszym wcieleniem, twardszym i lepiej dostosowanym do masturbacji. Nie trzeba było sobie wycinać żeber, żeby sięgnąć żołędzia. Wystarczyło podnieść do ust fallusa wypełnionego piwem i można było ssać”. To metaforyczne autofellatio przetwarza sformułowaną wcześniej heteroseksualną fantazję fetyszystyczno-uretralną z elementami sadomasochizmu: „Zalóżmy taką hipotetyczną sytuację, że twoja nowa dziewczyna nie potrafi w inny sposób dostać orgazmu, jak tylko poprzez spijanie moczu z prącia swojego chłopaka”. Mimo że obaj bohaterowie wydają się heteroseksualni, tożsamościowa niepewność jednego sięga spekulacji, że może jednak jest „pedałem”, bo rzekomo „ci właśnie, którzy najbardziej pragną uchodzić za macho, w istocie marzą o twardym kutasie bezczeszczającym ich odbyt”, a i oglądając pornografię lubi „żeby była sperma i jakieś fiuty”. Poetyka Kapeli, łączącego ironiczną narrację z elementami teorii, wydaje się zapowiadać nieznacznie późniejsze *Balladyny i romanse* oraz *Ości* Karpowicza. To chyba wspólnota środowiskowa: Kapela był członkiem tego samego kręgu Krytyki Politycznej, z którego wyrosła interesująca mnie faza twórczości Karpowicza.

W trzeciej z kolei powieści, *Dobry troll* (2015), obok drobnych wzmianek o penisie Kapela wprowadza quasi-pornograficzną (już bez interpolacji teoretycznych) scenę z gęstym poliptotonem:

Trzeba przyznać, że Małgosia wyglądała pięknie z blond włosami rozsypanymi na dywanie. Niestety, ten piękny widok zburzył mi mężczyzna, który szybkim ruchem rozpiął rozporek i opuszczył spodnie, a następnie wyciągnął z majtek pokazanego penisa. Nie, żebym miał coś przeciwko penisom. To całkiem niesamowite, jak nabrzmiewają krwią, stając się mięsistymi dragami, gdy jeszcze przed chwilą były zaledwie flaczkowatymi szcurkami. Penisy są fajne. Jednak nie podobało mi się, że ten dragal zasłaniał mi widok na twarz Gosi, a zasłonił go całkiem skutecznie, gdyż mężczyzna uklęknął nad dziewczyną i zaczął rytmicznie wypychać penisa do jej ust i go wyciągać. Co za ohyda. Do tego czułem, że mnie też penis twardnieje.

Zarówno konstrukcja stylistyczno-retoryczna, jak i kluczowy motyw (kontrast między pięknem ciała a zakłócającym obraz widokiem penisa) zdają się bliskie poetyce Twardocha.

W roku 2010 powieścią *Aleja Niepodległości* do piszących szerzej o penisie dołączył doświadczony autor nieco starszego pokolenia, Krzysztof Varga (ur. 1968). Raz nazywa go „kutasem”, przede wszystkim jednak „fiutem”:

W tej dupie miewał też czasami palec Krystyny od łucznika, [wtedy] jego coraz częściej nieskory do erupcji kutas napinał się i czerwieniał [...]. Czy przyznawał się jej do tego, gdy zawodowo międlila jego miękkiego pięćdziesięcioletniego fiuta? [...] Zsunął spodnie do kolan i objął swego obolałego fiuta lekko drżącą dłonią. [...] Na leśbijskich stronach dziewczyny z hipermarketów dorabiały sobie do kasjerskich pensji, żeby Krystian mógł międlić swojego zmiękłego od piwa małego polskiego fiuta; fiuta odziedziczonego po swoim ojcu, któremu fiuta międlila Krystyna Katarzyna [...]. Chyba nie chcesz umrzeć, waląc konia? Czy też pragniesz, aby znalazło cię po kilku dniach w twoim zagraconym mieszkaniu z rozkładającym się futem w gnijącej ręce?

Zarówno motyw masturbacji, jak małego członka powracają w innych miejscach, charakteryzując bohatera jako figurę raczej żalosalną. Poza penetracją odbytu palcem przez kobietę pojawia się też obelżywa w intencji fantazja o penetracji „dup” księży przez „fiuty biskupów”. Nie ma ona *stricte* homoerotycznego charakteru, chodzi raczej o homofobiczną autodefinicję bohatera heteronormatywnie podkreślającego swój dystans wobec homoseksualności. Podobne homofobiczne dyscyplinowanie heteroseksualnych mężczyzn zachodzi, gdy w homosocjalnym czysto męskim towarzystwie dawnych licealnych kolegów pada „żart” dopełniony porównawczą obelgą wobec rzekomych „ciot”: „myślałem, że za chwilę zaczniecie sobie pokazywać fiuty. Oni nie mają czego pokazywać, uśmiechnął się Jakub, a na oglądanie mojego nie zasłużyli”. Obok relacji rówieśniczych mężczyzn w późnym wieku średnim, naznaczonym wzrastającymi problemami zdrowotnymi, ważna w powieści jest relacja z ojcem – w tym fantazmatyczna już po śmierci rodzica.

Kwestia w szerokim sensie edypalna powraca w kolejnej powieści Vargi, *Trocinach* (2012) – w kontekście zbliżonym do rozważań o penisie syna w rok późniejszych *Ościach* Karpowicza: „czy kiedy rodzice planują, że ich syn będzie miał dzieci, to wyobrażają sobie, jak ten syn spuszcza się przy wtórze jęków w swoją dziewczuchę, jak jego fiut najpierw twardnieje, a potem flaczeje po wytrysku. Czy kiedy mówią: Bóg dał nam wnuka, to widzą wtedy członek ich syna?”. W *Trocinach* Varga przywołuje też topos kastracji, choć wyłączenie w znaczeniu metaforycznym: „W tym kraju udało się prawie wszystkich wykastrować z odwagi podejmowania własnych decyzji [...] i teraz te swoje dziury po uciętych genitaliach zakrywają histerycznym wrzaskiem, bo odcinając fiuty, zostawiono im języki”. Podobną socjologiczną metaforą zdaje się potraktowanie kebabu jako oralnego fetysza: „widzę ich, jak obejmują ustami trzymane oburącz wysokie mączne penisy z wołowiną lub kurczakiem, jak sosy spływają im z tych ust po brodach, [...] jakby z kącików ich ust kapiała sperma”. Klasyczna synekdocha zrównująca mężczyznę z jego członkiem objawia się w wersji sarkastycznej: „nie tylko przyrodzenie mi opadło, ale cały byłem w stanie impotencji”. Dolega bohaterowi także pro-

stata: „Co do prostaty sprawa nie jest jasna, wydaje mi się, że ten gruczoł znajduje się w połowie drogi między fallusem a anusem, i właśnie tam coś mnie bolało, coś nieokreślonego i w nieokreślony sposób, ale z telewizyjnych reklam wiem, że wszyscy mężczyźni w moim wieku mają problemy z prostatą”. Gruczoł krokowy to – jak dowodzi przywoływany we wstępie Wojciech Śmieja – synekdocha męskości wieku dojrzałego, w zwyczajnej metonimii zastępująca dominujący wcześniej w tej roli penis.

Kolejna powieść Vargi, *Masakra* (2015), kontynuuje wątek, a nawet podobnie jak dzieła Twardocha poddaje recyklingowi konkretne motywy, jak choćby oralno-fetyszystyczne utożsamienie źródła pokarmu lub napoju z penisem, znane wcześniej z debiutanckiej powieści Kapeli: „objął ustami kran jak małego aluminiowego fiuta i zaczął go łapczywie ssać, a zimna woda spływała mu po brodzie”. Echem męskich problemów ze wzwodem i szerzej kompleksu męskiej nieatrakcyjności zdaje się fantazja o protezach w seksie między kobietami: „Używałyście jakichś zabawek, wibratorów, sztucznych fiutów na uprząż?”. Pojawia się tak częste u Twardocha zrównanie penisa z bronią, choć w charakterystycznym dla Vargi zaprzeczeniu: „gdy czyta się Broniewskiego, chce się sięgnąć do kabury po broń [...]. A gdy się czyta twoje wiersze, Poeto, ręka nie sięga nie tylko po broń, ale nawet po fiuta, także wtedy, gdy piszesz o kobietach”. W dyskusji bohaterów z kręgu krytyki teatru i literatury Varga dociera na próg dyskursu teoretycznego i zarazem autotematycznego, bo wszak pytanie o penis jako temat można postawić i jego prozie: „nie językiem stoi literatura, literatura stoi twardym fiutem, a nie językiem, tym bardziej teatr stoi fiutem, a nie językiem. [...] [D]ziś wykrecony językowo twór literacki za dekadę będzie zupełnie niezrozumiały, będzie nieodwołalnie martwy. Natomiast temat nie będzie martwy, wielki temat będzie zawsze wielkim tematem”. Flirt z metapoziomem nie oznacza jednak rezygnacji z prostego przedstawienia frustrujących męskich doznań, które zostają z teorią (tą samą, co u Kapeli i Karpowicza, choć Varga pisze raczej z perspektywy zdystansowanego satyryka, a nie insidera jak oni) integralnie połączone:

Potem miał wrażenie, jakby czyjaś niewidzialna ręka myła mu nogi, od stóp przez kolana i uda aż po kroczę, tam odczuł wyraźnie mocniejsze ruchy wokół moszny i członka, aż mu ten członek niespodziewanie stanął w erekcji. [...] Wiedźma zbyt była ponowoczesna, by nie rozumieć kontekstów związanych ze strojem i makijażem, uwielbiała zatem ostentacyjnie się malować, [...] wyzywające skórzane minispódniczki wciągać, [...] właśnie dlatego, aby zderzać ten strój dziwkarski ze swoją erudycją i elokwencją, ze swoimi lekturami i wkutymi na pamięć frazami z Derridy i Lacana. Jakąż jej to sprawiało przyjemność zawsze, gdy najpierw kusiła natężonych hormonami samców ze wzwodami w opiętych spodniach, aby później znienacka powalić ich jednym ciosem swej wiedzy psychologicznej, socjologicznej, antropolo-

gicznej i postmodernistycznej. Jak ona sprytnie najpierw kusila swą naturą, a za chwilę nokautowała ich kulturą, zwabiwszy zaś erotyką, zabijała erudycją. [...] Nic u niej niewinne nie było do końca, żadna perwersja nie była wzięta z animalistycznej potrzeby, [...] lecz ze względu na lektury i badania naukowe, nawet nietypowe pozycje i zboczone zabawy były nade wszystko psychologiczną penetracją partnera. Stefan podszedł do łóżka i usiadł na jego brzegu, chciał poczuć podniecenie, lecz nie umiał, alkohol rozmiękczył mu tej nocy mózg i członek, krótki wzwód, którego doświadczył w wannie pełnej piany, był chyba wszystkim, na co go było stać. [...] Stefan usiłował [...] zmusić swoje przyrodzenie do zmartwychwstania, silna wola jednak była zbyt słaba. [...] Wsunęła mu rękę pod szlafrok i sięgnęła jego męskiej miękkości, wykonała kilka subtelnych ruchów, a Stefan pomyślał kilka desperackich zaklęć, lecz o wzwodzie nie mogło być mowy⁶⁰.

Penis u Vargi zdecydowanie nie jest fallusem – przeciwnie, zdaje się znakiem kastracji, dekonstruując wszelkie dążenia mężczyzny do siły, triumfu i hegemonii, które pozostają domeną dyskursu mówiącego o penisach z perspektywy zewnętrznej, zwłaszcza – z perspektywy dominującej kobiety (nawet jeśli przywoływani przez nią mistrzowie byli mężczyznami).

Następna powieść Vargi, *Sonnenberg* (2018), rozwija wątek substytutów penisa: „Na jednym z filmów Alettę Ocean, w różnych pozycjach, ale głównie od tyłu, rżnie za pomocą sztucznego fiuta na uprząży zwanego »strap-on« zmysłowa Sandra Shine”⁶¹ – poniekąd polemicznie wobec bohaterki *Króla*, która „Miała też parę więziennych romansów, które niosły otuchę i miłą odmianę w więziennej nudzie, ale utrwaliły też w Ryfce przekonanie, że do miłości jednak trzeba chuja, mimo że chuj jest zwykle niestety przyczepiony do reprezentantów rodzaju męskiego...”. W powieści Vargi pornograficzny obraz kobiety z penisem (choć raczej nie matki fallicznej) może traumatyzować: „Do dzisiaj pamiętam film rozgrywający się w cyrku, coś straszniego, [...] była tam kobieta z prawdziwym chujem, czułem się potem brudny i splugawiony”.

Po raz pierwszy Varga używa w *Sonnenbergu* słowa „penis” w ramach opisu stosunku seksualnego, tworząc poliptoton podobny do tych u Twardocha czy Kapeli, choć niezbyt gęsty (4 wystąpienia na 3 akapity): „Virág wyjęła mego penisa i pochyliła się nad nim z uwagą oraz dziwnym skupieniem, objęła go palcami prawej dłoni, a chwilę potem ustami”... Opis stosunku jest obszerny, ze względu na przesycenie retorycznymi ozdobnikami trudno go jednak uznać za *stricte* pornograficzny, barokowy język ustanawia bowiem zbyt duży dystans do przedmiotu. Nie zmienia to faktu, że pornografia to

⁶⁰ W sumie nazwisko „Lacan” pada w powieści sześciokrotnie, „Žižek” – trzykrotnie (w ramach jednej sceny), są też Foucault, Deleuze, Bauman i Baudrillard.

⁶¹ To ważny dla Vargi fragment, dalej bowiem zostaje z nieznacznymi zmianami powtórzony.

jeden z głównych tematów powieści, słowa „pornografia”, „ pornos”, „porno” występują w niej w rozbudowanych poliptotonach (w sumie około 50 razy)⁶², podobnie skądinąd jak kluczowy dla tradycyjnych rozważań o męskości leksem „ojciec” (ok. 160). Na marginesie tego dyskursu po raz kolejny aktualizuje też Varga metaforę penisa jako broni: „emerytowanemu czołgiście udało się na placu Ratuszowym uruchomić zabytkowego T-34 [...]. Już prawie, prawie doszło do masakry, ale nagle maszynie zabrakło ropy i stanęła osłupiała, hamując gwałtownie i bezradnie wymierzając w kordon fallusa pozbawionej pocisków armaty”.

W dwa lata późniejszym (2020) *Dzienniku hipopotama* męskiego organu płciowego dotyczy tylko jedna notka, brzmiąca jak pastisz moralistycznego dyskursu poradnikowego:

Wiadomość dnia i to akurat w Dzień Kobiet: sześćdziesięcioletni miliarder zmarł podczas operacji powiększania penisa. Moje wnioski: Nie zamieniać się z fallusem na głowy, co ostatnio radośnie zrobiłem. Nie przyrodzenie stanowi o poziomie szczęścia w życiu. Starość może być piękna, jeśli nie mamy wobec niej zbyt wygórowanych oczekiwań. Pieniądze ani penis szczęścia nie dają.

Więcej jest natomiast – po raz kolejny – wspomnień i uwag o pornografii.

Podsumowanie

Tematyka falliczna w prozie Twardocha wydaje się mocno osadzona we współczesnej kulturze i literaturze: ma wiele wspólnego z dyskursem popularnopsychologicznym i poradnikowym, który zresztą na marginesie twórczości i sam Twardoch uprawia, a zarazem z nieco wcześniejszą i współczesną prozą innych autorów. Rys oryginalny to silny związek z wyobraźnią Zygmunta Freuda: interpretuję go jako immanentny praktyce twórczej autora, a zatem nie moje zewnętrzne skojarzenie hermeneutyczne, lecz efekt lektur samego Twardocha, który w czytającym Freuda kleryku Zbyszku z *Epifanii wikarego Trzaski* przedstawił najprawdopodobniej siebie. Inni autorzy (Karpowicz, Kapela, Varga) wprowadzie także odnoszą się do psychoanalizy, u nich chodzi jednak o dyskurs modny w kręgu „Krytyki Politycznej” recypującej Slavoję Žižka, a nie o uważną i najwyraźniej indywidualną lekturę samego Freuda.

⁶² Motyw ten jest istotnie obecny już w debiutanckiej powieści Vargi *Chłopaki nie płaczą* (1996) i *Nagrobku z lastryko* (2007), wraca w nieco większym natężeniu w *Alei Niepodległości*, po marginalnych wzmiankach w *Masakrze*, jednak dopiero w *Sonnenbergu* znajduje pełne rozwinięcie.

BIBLIOGRAFIA

- Best V., Crowley M., *The New Pornographies: Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*, Manchester 2007.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Borowicz J., *Pamięć perwersyjna. Pozycje polskiego świadka Zagłady*, Warszawa 2020.
- Coolsaet B., *Pędzel miłości. Penis – życie i twórczość*, przeł. B. Floriańczyk, Warszawa 1999.
- Cultural Encyclopedia of the Penis*, ed. M. Kimmel, Ch. Milrod, A. Kennedy, Lanham 2014.
- Czapliński P., *Niewielkie siły sprawcze*, „Dwutygodnik” 2020, nr 9, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/9114-niewielkie-sily-sprawcze.html>> [dostęp: 10.08.2024].
- Czardybon M., *Chichot Michaśki. Niebezpieczne związki czarnego humoru i kampu w „Lubiewie” Michała Witkowskiego*, „Tekstualia” 2014, nr 4.
- Deleuze G., *Masochism. Coldness and Cruelty*, przeł. J. McNeill, New York 1991.
- Duda M., *Po co nam sperma, kontekst współczesny. Najnowsza proza polska*, [w:] *Wydzieliny*, red. K. Jachymek, M. Major, Gdańsk 2019.
- Freud S., *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998.
- Freud S., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Freud S., *Fetyszizm*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998.
- Freud S., *Romans rodzinny neurotyków*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Freud S., *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998.
- Friedman D.M., *Pan niepokorny. Kulturowa historia penisa*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2003.
- Gryżewski A., Pilarski P., *Sztuka obsługi penisa*, Warszawa 2018.
- Gryżewski A., Pilarski P., *Sztuka obsługi penisa 2. Nowe wyzwania*, Warszawa 2024.
- Hanson D., *The Big Penis Book*, Köln 2022.
- Hickman T., *Boskie przyrodzenie. Historia penisa*, przeł. D. Jankowska, Wołowiec 2014.
- Höjer D., Kvarnström G., *Wielka księga siusiaków*, przeł. H. Thylwe, Warszawa 2024.
- Houellebecq M., *Cząstki elementarne*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2004.
- Houellebecq M., *Platforma*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2004.
- Ian M., *Remembering the Phallic Mother: Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish*, Ithaca 1993.
- Kapela J., *Dobry troll*, Warszawa 2015.
- Kapela J., *Stosunek seksualny nie istnieje*, Warszawa 2008.
- Karpowicz I., *Balladyny i romanse*, Kraków 2010.
- Karpowicz I., *Ości*, Kraków 2013.

- Kuczok W., *Opowieści słychane*, Kraków 2000.
- Laplanche J., Pontalis J.-B., *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996.
- Masłowska D., *Paw królowej*, Warszawa 2005.
- Paley M., *The Book of the Penis*, New York 1999.
- Performing the Penis. Phalluses in 21st Century Cultures*, ed. M. Jones, E. Callahan, London 2023.
- Pilskog S., *Penis, czyli o seksualności mężczyzn*, przeł. W. Biliński, Kraków 2022.
- Reader K., *The Abject Object: Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*, Amsterdam 2006.
- Salvia A., Torrón Ch., *To jest penis*, przeł. K. Jaszecka, Katowice 2023.
- Samson H., *Pokój żeńsko-męski na chwałę patriarchy*, Warszawa 2006.
- Samson H., *Wojna żeńsko-męska i przeciwko światu*, Warszawa 2005.
- Solon K., *Proza Andrzeja Stasiuka jako „podręcznik męskości”: rzecz o tożsamości męskiej*, „Barbarzyńca” 2009, nr 2.
- Stasiuk A., *Mury Hebronu*, Warszawa 1992.
- Śmieja W., *Refiguracje męskości w „narracjach prostatycznych”*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021.
- Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.
- Tomczok P., *Narcyzm i historia. Narcyzm zbiorowy i narcyzm indywidualny w historiach alternatywnych i powieściach historycznych ostatnich lat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 3.
- Twardoch Sz., *Ballada o pewnej panience*, 2017.
- Twardoch Sz., *Chołod*, Kraków 2022.
- Twardoch Sz., *Drach*, Kraków 2014.
- Twardoch Sz., *Epifania wikarego Trzaski*, Wrocław 2007.
- Twardoch Sz., *Król*, Kraków 2016.
- Twardoch Sz., *Królestwo*, Kraków 2018.
- Twardoch Sz., *Morfina*, Kraków 2012.
- Twardoch Sz., *Obłąd rotmistrza von Egern*, Lublin 2005.
- Twardoch Sz., *Pokora*, Kraków 2020.
- Twardoch Sz., *Powiedzmy, że Piontek*, Kraków 2024.
- Twardoch Sz., *Prawem wilka*, Warszawa 2008.
- Twardoch Sz., *Przemienienie*, Dębogóra 2008.
- Twardoch Sz., *Sternberg*, Warszawa 2007.
- Twardoch Sz., *Tak jest dobrze*, Warszawa 2011.
- Twardoch Sz., *Wieczny Grunwald: powieść zza końca czasów*, Warszawa 2010.
- Twardoch Sz., *Zabawy z bronią, czyli co każdy duży chłopiec wiedzieć powinien*, Dębogóra 2009.
- Twardoch Sz., *Zimne wybrzeża*, Wrocław 2009.
- Twardoch Sz., Bociąga P., *Sztuka życia dla mężczyzn*, Warszawa 2013.
- Varga K., *Aleja Niepodległości*, Wołowiec 2010.
- Varga K., *Dziennik hipopotama*, Warszawa 2020.
- Varga K., *Masakra*, Warszawa 2015.

- Varga K., *Sonnenberg*, Wołowiec 2018.
- Varga K., *Trociny*, Wołowiec 2012.
- Warkocki B., *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007.
- Watter D.N., *The Existential Importance of the Penis. A Guide to Understanding Male Sexuality*, New York 2023.
- Witkowski M., *Lubiewo*, Kraków 2005.
- Wittkamp V., *Jego wysokość penis*, przeł. U. Szymanderska, Łódź 2017.
- Wojtaszek P., *Formy męskości i kobiecości we wczesnej twórczości Szczepana Twardocha*, „Prace Literaturoznawcze” 2023 (XI).
- Zajac J., *Tożsamość, męskość i etyka przemocy: o twórczości Szczepana Twardocha*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2016.
- Ziemkiewicz R., *Ciało obce*, Warszawa 2005.

Jan Potkański – dr hab., prof. uczelni na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książek: *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein* (2004), *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta* (2004), *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz – Bloom – Lacan* (2008), *Epoka spojrzenia. Literatura i społeczeństwo nowego kapitalizmu* (2014), *Wolność realnego. Kant, Hegel i Deleuze a literatura polska* (2018). Ostatnio współredagował *Języki literatury współczesnej* (2022) i monograficzny numer „Przeglądu Humanistycznego” (1/2024) o literaturze roczników siedemdziesiątych, których prozę bada. ORCID: 0000-0002-9332-1940. E-mail: <j.potkanski@uw.edu.pl>.

Jan Potkański – associate professor at the Faculty of Polish Studies, University of Warsaw, Author of books: *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein* (2004), *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta* (2004), *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz – Bloom – Lacan* (2008), *Epoka spojrzenia. Literatura i społeczeństwo nowego kapitalizmu* (2014), *Wolność realnego. Kant, Hegel i Deleuze a literatura polska* (2018). Most recently, he co-edited *Języki literatury współczesnej* (2022) and a monographic issue of “Przegląd Humanistyczny” (1/2024) on the literature of Polish Generation X, whose fiction he studies. ORCID: 0000-0002-9332-1940. E-mail: <j.potkanski@uw.edu.pl>.

Słowa i ciało w *Słońcu i stali* Yukio Mishimy¹

ABSTRACT. Ernest Rojek, *Słowa i ciało w Słońcu i stali Yukio Mishimy* [The Word and The Body in Yukio Mishima's *Sun and Steel*]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 327–342. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.18>.

Ernest Rojek's work *The Word and The Body in Yukio Mishima's 'Sun and Steel'* aims to provide an original interpretation of this text, taking the titular opposition as its starting point. These assumptions allow the coherent structure of this Japanese author's essay to be presented, and his unique philosophical anthropology. The author of the paper makes use of the tools provided by Mielecinski's semiotic theory of the myth and autotheory. Additionally, by providing the historical context, he draws attention to the Japanese and European influences of Mishima. He also shows that Mishima was a thinker with a profound conviction about the inner conflict in human existence, which lay between the bodily, and the linguistic reality. Inspired by Bataille and Neo-Confucian philosophy, Mishima was able to overcome this divide. In doing so, he creates his own original *ars moriendi*, in which death becomes the moment of return to the full being.

KEYWORDS: Yukio Mishima, autotheory, semiotics of myth, philosophical anthropology

Wstęp

Słońce i stal ukończone w 1968 roku² stanowi, przynajmniej w opinii biografa Mishimy Johna Nathana, dzieło, w którym najbardziej przekonująco tłumaczy on motywy swojego puczu i dramatycznej śmierci³. Można je traktować jako ostateczny wyraz filozofii życia, którą zostawił po sobie Mishima. Ma ono specyficzną formę, gdzie przez pryzmat konkretnych wydarzeń Mishima dochodzi do wniosków na temat natury człowieka i poprawnego sposobu jego działania w świecie, można więc powiedzieć, że tworzy on antropologię filozoficzną⁴ – jego ujęcie tej problematyki będzie stanowiło temat tej pracy.

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy rocznej pisanej pod opieką dr. hab. Piotra Scholtenbergera, któremu dziękuję za pomoc, inspirację i dobre słowo.

² J. Nathan, *Mishima: Życie*, Warszawa 2022, s. 347.

³ Tamże.

⁴ Opisując i przyjmując poglądy Martina Bubera, Tadeusz Szkołut opisuje jedno z zadań antropologii filozoficznej tak: „[...] antropologia filozoficzna nie tylko wyjaśnia człowiekowi jego status w świecie [...], lecz spełnia również swoistą funkcję terapeutyczną: dostarcza człowiekowi poczucia pewności, pozwala mu na nowo zakorzenie się w świecie [...]”. Tak rozumiejąc zadanie stojące za tą dziedziną filozofii, Mishima przedstawia projekt spełniający ją całkowicie. T. Szkołut, *Słowo wstępne: Spór o naturę ludzką i jego konsekwencje aksjologiczne*,

Jednak stwierdzenie, że Mishima tworzy po prostu antropologię filozoficzną, zbyt uproszczyłoby problematykę tego, czym jest *Słońce i stal*. Autobiograficzne elementy stanowią integralną część dzieła i nie można ich sprowadzić jedynie do ornamentu. Sam Mishima pisze:

Od pewnego czasu już wyczuwam w sobie nagromadzenie wszelkich emocji, których nie sposób wyrazić za pomocą obiektywnej formy sztuki, czyli powieści. [...] Po omacku zatem szukałem odpowiedniego kształtu – czy to wyznania, czy to esejistycznego komentarza – dla takich zwierzeń, aż w subtelnie niedopowiedzianej przestrzeni między tymi dwoma gatunkami odnalazłem coś, co zwać by można spowiedzią krytyczną⁵.

Tak więc sam autor wyczuwa napięcie odpowiadające za kształt jego pracy, jest ona zbyt osobista, by można ją było zaklasyfikować jako jeden z esejów, które Mishima pisał na tematy polityczne i społeczne, z drugiej strony obejmuje szerszą tematykę niż tylko przedstawienie jego doświadczeń. Jego nazwa – spowiedź krytyczna – nie przyjęła się, ale współcześnie powstają teksty filozoficzne wypełniające tę samą przestrzeń. Mam na myśli autoteorię. Termin ten został stworzony, by opisać *The Argonauts* autorstwa Maggie Nelson⁶, gdzie doświadczenia jej związku służą jako punkt wyjścia do dyskusji z filozoficznymi teoriami Gilles’a Deleuze’a, Judith Butler czy Eve Kosofsky Sedgwick⁷. Przyjęło się ją definiować jako „zderzenie między osobistym doświadczeniem a uznanym obszarem myśli akademickiej”⁸. Trzeba przyznać, że Mishima nie konfrontuje się z akademią w swojej pracy, niemniej ma on inne sposoby „teoretyzowania” swojego dzieła, które opiszę później.

Bardziej pomocne, by zrozumieć autoteoretyczność Mishimy, będzie rozpoznanie celów stojących za wytworzeniem się tego gatunku. Jako jeden z tekstów będących autoteorią przed pojawieniem się tego pojęcia uznaje się *Światło obrazu* Rolanda Barthes’a, a także inne jego prace jak *Przyjemność tekstu*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, czy *Fragmenty dyskursu miłosnego*⁹. Barthes wybrał taki sposób pisania prac jako sposób wykroczenia

[w:] *Antropologia filozoficzna i aksjologiczne problemy współczesności*, red. T. Szkołut, Studia Etyczne i Estetyczne, t. IV, Lublin 1997, s. 10.

⁵ Y. Mishima, *Słońce i stal*, Warszawa 2022, s. 5.

⁶ R. Wiegman, *Introduction: Autotheory Theory*, „Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory” 2020, t. 76, nr 1, s. 1.

⁷ S. Marcus, *Review: An intimate look at a fluid family in Maggie Nelson’s ‘The Argonauts’*, <www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-maggie-nelson-20150503-story.html> [dostęp: 16.07.2024].

⁸ R. Wiegman, dz. cyt., s. 1.

⁹ K. Pint, M. Gil Ulldemolins, *Roland Barthes and the “Affective Truths” of Autotheory*, „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal” 2020, t. 53, nr 4, s. 118.

poza akademicką doxę¹⁰, czytając autoteorię właśnie jako sposób na wykroczenie poza utarte granice dyscyplin i gatunków, pozwalający na odkrycie prawdy uniwersalnej, ale emocjonalnej¹¹. Możemy w ten sposób doprecyzować, co chciał osiągnąć Mishima, pisząc spowiedź krytyczną.

Z pewnością sama autorefleksyjność w filozofii nie jest odkryciem XX wieku. Lauren Fournier opisując historyczne korzenie tej praktyki w myśli zachodniej, sięga do Nietzschego, Montaigne'a, św. Augustyna, Rousseau i wielu innych. To ci autorzy byli według niej odpowiedzialni za wytyczenie drogi dla autoteorii¹². Interesującą z punktu widzenia tej pracy jest jej uwaga na temat zwrotu ku sobie modernistycznej sztuki na początku XX wieku. Wymieniając różne twórczynie ówczesnej awangardy, zwraca ona uwagę na to, jak dekonstruowały one i krytycznie odnosiły się do własnej podmiotowości, antycypując postmodernizm¹³. Nie tylko ona doszła do takich wniosków. W swojej książce *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-fragmentation* Dennis Brown wskazuje poezję i prozę modernistycznych autorów takich jak Pound, Eliot, Woolf, czy Joyce jako pierwszą, która postanowiła porzucić pełnię podmiotu na rzecz jego fragmentacji¹⁴. Stąd, żeby rozróżnić samą autorefleksję od autoteoretyczności, postuluję, aby w tej drugiej zawrzeć także proces dekonstrukcji i rekonstrukcji własnej podmiotowości.

Mishima problemy te porusza już na początku swojej kariery literackiej. *Wyznania maski* opisują, jak starannie skonstruowane przez autora maski nie mają chronić jego już istniejącego ego, ale je stworzyć¹⁵. Z tych oraz wielu innych powodów, mimo wpływu japońskich tradycji na Mishimę, nie tylko możemy z pewnością stwierdzić, że tworzy on nowoczesną w sensie światowym literaturę¹⁶, ale także modernistyczną. Stwierdzając to, mam na myśli nie tylko jego dążenia do duchowej odnowy siebie i społeczeństwa, ponieważ utraciły swoją tożsamość¹⁷. Odnoszę się do formy, którą należy rozumieć jako filozoficzną realizację tendencji do dekonstrukcji i rekonstrukcji podmiotowości w modernistycznej literaturze. Podział doświadczenia człowieka na dwie przeciwstawne sobie części jest tym, jak Mishima wyraża kryzys

¹⁰ Tamże, s. 120.

¹¹ Tamże, s. 126–130.

¹² L. Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge 2021, s. 47–53.

¹³ Tamże, s. 48.

¹⁴ D. Brown, *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-fragmentation*, New York 1989, s. 1–2.

¹⁵ D. Keene, *5 Modern Japanese Novelists*, New York 2003, s. 48–49.

¹⁶ K. Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham–London 1993, s. 193.

¹⁷ O społecznym programie Mishimy i jego relacji z modernistyczną myślą polityczną można przeczytać w: R. Starrs, *Modernism and Japanese Culture*, New York 2011, s. 230–244.

podmiotowości. Jakie remedium proponuje i co stoi za filozoficznością *Słońca i stali*, opiszę w dalszej części pracy.

Z pewnością umieszczenie Mishimy w kategorii autoteorii jest nieoczystym wyborem. Z jednej strony autoteorię proponuje się obecnie jako feministyczny i queerowy sposób uprawiania filozofii i sztuki¹⁸. Nie jest niczym śmiałym stwierdzenie, że Mishima lubował się w patriarchalnej figurze wojownika, więc postulaty tych ruchów wywołałyby u niego zdecydowanie negatywną reakcję¹⁹. Nie zmienia tu nic fakt, że sam Mishima w swojej sztuce nie stroni od homoerotyzmu. Z drugiej strony, współczesna dyskusja o autoteorii skupiona jest na tym, jakie możliwości krytycznego odczytania dzieł innych ona daje. Tutaj problemem staje się fakt, że Mishima nie odnosi się otwarcie do żadnych filozofów, nawet jeżeli możemy wskazać jego inspiracje. Jeszcze innym problemem jest samo pojęcie teorii. Lauren Fournier używa go jako czegoś oddzielnego od filozofii, ale właściwie nie tłumaczy, czym ona jest. Najbliżej zdefiniowania teorii jest, gdy opisuje ją jako dyskurs mający u swej podstawy dzieła Marksa, Nietzschego i Freuda²⁰. Czy wobec tego nadużyciem będzie zrozumienie teorii jako jednego ze sposobów uprawiania filozofii? Czy teoretyczność sprowadza się do odniesień do pewnego kanonu twórców? Jeśli tak, to ciężko Mishimę zaliczyć do teorii, patrząc na brak odpowiednich cytowań w jego książce. Uważam jednak, że są dobre powody, by mimo tych problemów zakwalifikować tak jego dzieło. Realizuje ono postulat liminalności gatunkowej stawiany autoteorii. Jego skupienie na cielesności jest bliskie wielu twórcom tego nurtu, np. tworząca autoteorię Valeria Radchenko zdefiniowała ją jako: „Zdobywanie wiedzy poprzez ciało”²¹. Także opisywany wyżej przypadek Barthes’a wykazuje podobieństwa do dzieła Mishimy. Jeśli uznamy teorię za dział filozofii (a uważam, że powinniśmy), to wszystkie teksty teoretyczne są dziełami filozoficznymi. To, że konkretnie w tym dziele znaleziono to określenie na gatunek, nie powinno utwierdzać nas w przekonaniu, że tylko ci piszący teorię posługują się tymi specyficznymi metodami filozoficznymi. W momencie, w którym dyskusja na temat autoteorii zaczyna na poważnie wkraczać do nauk humanistycznych, musimy przemyśleć, na ile poprawne są założenia, z którymi wyszliśmy do problemu. Uważam, że rozumienie autoteorii jako rodzaju antropologii filozoficznej, w której punktem wyjścia argumentacji jest biografia autora, w ten czy inny sposób uniwersalizowana, a problemem jest jego podmiotowość, będzie dużo bardziej płodne niż wrzucanie jej w taką szufladkę.

¹⁸ L. Fournier, dz. cyt., s. 12–13.

¹⁹ R. Starrs, dz. cyt., s. 238–239.

²⁰ L. Fournier, dz. cyt., s. 47.

²¹ V. Radchenko, *Autotheory*, <<https://vvval.wordpress.com/2017/04/22/autoththeory/>>, [dostęp: 10.11.2024].

Należy jeszcze rozwiązać jedną metodologiczną zagadkę. W trakcie czytania *Słońca i stali* uderza sposób, w jaki autor opisuje elementy ukazwanego przez siebie życia człowieka. Dzieje się to poprzez zwielokrotnione opozycje, oprócz słowa – ciało, pojawiają się m.in. słońce – noc²², głębia – powierzchnia²³, ja – przeciwnik²⁴, a z nimi wcześniej zapowiadana opozycja życia i śmierci²⁵. Do tego pewne cechy ducha są łączone przez Mishimę z cechami ciała²⁶. Bez odpowiedniej systematyki te elementy mogą się jawić jako samodzielne, lecz zdaje się, że kluczem do zrozumienia filozofii Mishimy jest to, w jaki sposób tworzą one system o cechach mitologicznych opierający się na pierwotnej opozycji znaczącej²⁷.

Mówiąc o mitologiczności, mam na myśli to, że działanie opisywanego w tej pracy systemu może być zrozumiane poprzez narzędzia dostarczane przez Eleazara Mieleńskiego w rozdziale *Semantyka mitologicznej fabuły i systemu* w jego książce *Poetyka mitu*²⁸. Jeżeli uznamy, że w przypadku *Słońca i stali*: „Połączenie różnych opozycji binarnych w systemy dualistyczne wprowadza między semantycznymi parami pewną ekwiwalentność”²⁹, jaśniejsze stanie się odczytanie, jaką rolę dana para pełni w tekście. Pewna ekwiwalentność nie oznacza jednoznaczności. Kiedy pojawiają się wspomniane pary, nie są to wyrażenia całkowicie zamienne, ale stanowiące wyraz jednego systemu³⁰. Można by więc powiedzieć, używając sformułowania Mieleńskiego, że Mishima traktuje mit jako „instrument artystycznej organizacji materiału i sposób wyrażenia pewnych »odwiecznych« pierwiastków psychologicznych” widziany w *Poetyce mitu* nie tylko w opowieściach, które przyzwyczailiśmy się nazywać mitami, ale też w literaturze modernistycznej oraz w filozofii Bergsona czy Nietzschego³¹. Zdecydowanie swoje mitopoetyckie skłonności Mishima ukazuje, mówiąc, że chce „przełamać pozorny ład (swoją poprzedni tryb życia i wartości stojące za nim), by w jego miejsce wykreować inny”³².

²² Y. Mishima, *Słońce...*, s. 16–17.

²³ Tamże, s. 19–20.

²⁴ Tamże, s. 31.

²⁵ Tamże, s. 43–45.

²⁶ Tamże, s. 23.

²⁷ Podobny pomysł przedstawili Dick Wagenaar i Yoshio Iwamoto w pracy: D. Wagenaar, Y. Iwamoto, *Yukio Mishima: Dialectics of Mind and Body*, „Contemporary Literature” 1975, t. 16, nr 1.

²⁸ E. Mieleński, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981, s. 286–323.

²⁹ Tamże, s. 290.

³⁰ Tamże, s. 291.

³¹ Tamże, s. 13–14.

³² Y. Mishima, *Słońce...*, s. 21.

Łącząc to z wcześniejszym ustaleniem autoteoretyczności dzieła Mishimy, możemy wywnioskować, że swoją „teoretyczność”, a więc także „filozoficzność”, dzieło Mishimy nie zawdzięcza odwołaniom do dyskursu akademickiego, jak w przypadku innych takich tekstów, ale poprzez stosowanie określonych mechanizmów semiotycznych, pozwalających mu na wytworzenie uniwersalności.

Tak więc celem mojej pracy będzie wydobywanie tego uniwersalnego przesłania dzieła za pomocą: uściślenia, co autor rozumie przez „słowa” i „ciało” (używając tych pojęć jako symboli dwóch elementów opozycji tworzących strukturę pracy Mishimy), ukazania natury opozycji między nimi, a na końcu sposobu przewyciężenia jej proponowanego przez Mishimę. Właśnie przez tak przedstawione zadanie chciałbym uciec z pułapki biografizmu i zamiast traktować dzieła właśnie jako uargumentowanie pewnego specyficznego działania (czyli samobójstwa autora), potraktować je jako filozoficzną propozycję prawdy, znaczącą także w oderwaniu od tych dramatycznych wydarzeń. Nie można Mishimie zarzucić oczywiście hipokryzji i tego, że program prezentowany w tej książce jest znacząco różny od tego, którym kierował się, popełniając samobójstwo, jednak przygodne własności tego wydarzenia pojawiające się przez to, że jest ono pojedynczym faktem historycznym, mogą prowadzić nas na manowce interpretacyjne³³.

Słowa

Mishima przedstawia słowa jako jeden ze sposobów poznawania rzeczywistości dostępnych człowiekowi. Słowa są: „[...] medium, które przewodzi do naszego umysłu abstrakcyjny ekstrakt rzeczywistości”, a to ma w rezultacie prowadzić do „korozji rzeczywistości” i „ryzyka zepsucia samych słów”, są one wobec rzeczywistości jak „żołądek, który nadprodukuje soki trawienne w końcu przeżera sam siebie”³⁴. Tak więc słowo z jednej strony pochodzi od rzeczywistości, ale z drugiej jest ono dla niej zniszczeniem. Wraz z rzeczywistością niszczą one cielesność człowieka³⁵.

Ten proces nie zdarza się jednak zawsze. Słowo staje się niszczycielem, gdy zamiast ciała posłuży jako pierwsze do doświadczania świata. Jest to doświadczenie Mishimy³⁶. W jego przypadku słowa oderwały się od rzeczywi-

³³ Interpretację samobójstwa Mishimy, ale też poniekąd całej jego twórczości przez jego pryzmat, można zobaczyć w np. H. Yamanouchi, *Mishima Yukio and His Suicide*, „Modern Asian Studies” 1972, t. 6, nr 1.

³⁴ Y. Mishima, *Słonce...*, s. 7.

³⁵ Tamże, s. 13.

³⁶ Tamże, s. 7–8.

stości i zepchnęły go w głębię i noc³⁷. Jest jasne więc, że dla Mishimy „słowa” w jego pierwotnym porządku świata skorelowane są z takimi własnościami jak „ciemność” i „dół” (są to jedne z wymienionych przez Mielecinskiego sposobów tworzenia opozycji mitycznych)³⁸. Pojęcia te konkretyzują się poprzez opisanie przez Mishimę egzystencji człowieka, w której słowo przejęło panowanie nad ciałem. Filozofowie nocy, jak nazywa ich w książce, są ludźmi fizycznie gorszymi³⁹, ale także ograniczonymi intelektualnie.

To ograniczenie intelektualne wyraża się poprzez ich oderwanie od świata, oderwanie od pełni egzystencji jako ludzi, a także od innych. Głębia staje się metaforą wnętrza człowieka, które zamknięte w słowach może wytworzyć jedynie egzystencję samotną i niepełną⁴⁰. Dzieje się tak, ponieważ słowa, przejmując rolę narzędzia poznania, z rzeczywistości wytwarzają cienie (po raz kolejny ciemność!)⁴¹. Jest to związane bezpośrednio z samym aktem wyrażania, rzeczywistość niemająca natury językowej wpisana w ramy słów może być jedynie poprzez wyobrażenie. Starając się więc ją opisać, tak naprawdę tworzymy jej symulakrum⁴².

Używając platońskiej metafory cienia, Mishima przewraca ją „z głowy na nogi”, to w języku kryją się złudzenia, prawda kryje się w cielesnym doświadczeniu rzeczywistości.

„Samotność literata”⁴³ wynika właśnie z wyobrażonej natury rzeczywistości językowej. Jeżeli uniwersalność możliwa jest wyłącznie poprzez poznanie cielesne⁴⁴, to jednostka, która je utraciła, może jedynie wyrażać swoje mniemania. Słowa jako sposób komunikacji stają się nieużyteczne, ponieważ są niezrozumiałe bez tego bezpośredniego połączenia z rzeczywistością, a więc także z innym⁴⁵. Poddanie się słowom oznacza indywidualizm, odrzucenie ich jarzma oznacza odrzucenie własnej osobowości i wyjątkowości, co jest dla autora *Słońca i stali* rzeczą zdecydowanie pozytywną⁴⁶.

Jednak Mishima nie odrzuca tego podstawowego założenia, że słowa ostatecznie służą do komunikacji. Fundamentalną funkcją słów ma być powszechna zrozumiałość, osiągnąta, według niego, w kolektywnie tworzonych starożytnych poematach epickich⁴⁷. By właściwie uświadomić sobie,

³⁷ Tamże, s. 18–19.

³⁸ E. Mielecinski, dz. cyt., s. 286–287.

³⁹ Y. Mishima, *Słońce...*, s. 18.

⁴⁰ Tamże, s. 57.

⁴¹ Tamże, s. 31.

⁴² Tamże, s. 30.

⁴³ Odnoszę się do sformułowania Mishimy z: Y. Mishima, *Słońce...*, s. 57.

⁴⁴ Tamże, s. 12.

⁴⁵ Tamże, s. 25–26.

⁴⁶ Tamże, s. 26.

⁴⁷ Tamże, s. 26.

w jaki sposób słowo może być dla niego zrozumiałe, trzeba zwrócić się do jego szerszego spojrzenia na literaturę. Jego opinia na temat sztuki słowa wydaje się jednoznacznie negatywna⁴⁸. Jednak jako pisarz prezentował on program pozytywny, którego odbicie widzimy w *Słońcu i stali*.

Ukazuje go w książce *Mishima Yukio: estetyka klasyczna w prozie i dramacie 1941–1960* Beata Kubiak Ho-Chi⁴⁹. Omawiając rolę pisarza według Mishimy, autorka pisze: „Pisarz nie jest według Mishimy natchnionym artystą, wyrażającym instynktownie, w sposób nieprzemyślany i niezorganizowany własny świat, ale jest rzemieślnikiem, który tworzy według ściśle określonych zasad [...]”⁵⁰. Słowa dla Mishimy pisarza musiały być ściśle określone, Kubiak Ho-Chi podkreślając jego inspirację Arystotelesem, ukazuje, że pisarz nie ma żadnej swobody w językowym wytwarzaniu swojego stylu, nie ma pola dla wyobraźni⁵¹. W kontekście rozważań na temat roli, jaką pełnią słowa w egzystencji człowieka w *Słońcu i stali* widać, że są one dobre jedynie, jeśli ściśle podporządkowane są rzeczywistości. Tylko wtedy mogą się stać uniwersalne. To właśnie będzie kluczem do zrozumienia jego pochwały poezji pilotów kamikadze⁵².

Ostatnim aspektem słów jest to, że są one połączone z wiecznością. Przeciwwstawiona jest im śmierć złączona z ciałem. Zasada pióra związana jest z poskromieniem śmierci (Mishima odwołuje się tutaj do wspólnej drogi pióra i drogi miecza, programu etycznego rozpowszechnionego w japońskim okresie Edo⁵³, o którego recepcji przez niego szerzej napiszę później). Metaforycznie pisze on, że „[...] literatura tworzy kwiaty, które nie więdną. Nie więdną zaś tylko kwiaty sztuczne”⁵⁴. Wieczność słów jest związana z ich abstrakcyjną (więc fałszywą) naturą. Ta pustka wyraża się tym, w jaki sposób słowa są inne od rzeczywistości. Doświadczenie rzeczywistości jest bowiem ciągle, natomiast słowa kończą się nieustannie, przerywają ciągłość życia⁵⁵. W ten sposób po raz kolejny upośledzają człowieka. Przyzwyczajenie do ciągłych zakończeń oddala go od prawdziwego kresu, śmierci⁵⁶. Na tym polega poskromienie śmierci przez słowa.

⁴⁸ Tamże, s. 26.

⁴⁹ B. Kubiak Ho-Chi, *Mishima Yukio: estetyka klasyczna w prozie i dramacie 1941–1960*, Kraków 2004.

⁵⁰ Tamże, s. 169.

⁵¹ Tamże, s. 160.

⁵² Y. Mishima, *Słońce...*, s. 71–73.

⁵³ J. Wolska-Lenarczyk, *Epifania pustki: Wizja pięknej śmierci w Hojo no umi Yukio Mishimy (1925–1970)*, Kraków 2014, s. 78.

⁵⁴ Y. Mishima, *Słońce...*, s. 44.

⁵⁵ Tamże, s. 61.

⁵⁶ Tamże, s. 61–62.

Tak więc natura słowa nie jest jednoznacznie zła. Może stać się złą, jeżeli w życiu człowieka przejmie ono pierwszeństwo przed rzeczywistym doświadczeniem świata. Te wiąże się z ciałem i to ono będzie tematem kolejnej części pracy.

Ciało

Odkrywanie tego, czym może być ciało w życiu człowieka zajmuje większość *Słońca i stali*. Stąd odpowiedź na pytanie, czym ono jest, staje się nieco trudniejsza, ponieważ autor daje ją nam w sposób procesualny, rozwijając jego znaczenie od jej początku do jej końca (możliwe też, że jest niemożliwa z powodu ograniczeń samego języka, który misterium ciała wyrazić nie jest w stanie...). Jak pisze:

Gdyby przyrównać „ja” do domu, ciało byłoby otaczającym go owocowym sadem. Mógłbym ów sad pieczętować pielęgnować albo pozostawić samemu sobie pleniące się w nim chwasty. [...] Zrozumiałem to w pewnym momencie i otoczyłem swój sad troskliwą opieką. [...] A gdy ogród zaczął rodzić owoc po owocu cielesność zajęła pokątną część mojej świadomości⁵⁷.

To jednak jest jasne, ciało jest sposobem doświadczania świata o naturze tożsamej z rzeczywistością⁵⁸. Tak jak jednak Mishima pisze, wymaga to określonych działań, czyli treningu siłowego.

Ciało dla Mishimy było tajemnicą, a doświadczał on swojej niewiedzy poprzez niezrozumienie innych doświadczających świata za jego pomocą. Autor opowiada historię, w której obserwował mężczyzn niosących *omikoshi*⁵⁹ w trakcie święta religijnego. Patrząc na ich wyraz twarzy, wyobrażał sobie ekstatyczne wizje, które muszą przeżywać. Po latach treningu, kiedy sam wziął je na swoje ramiona, dowiedział się, że ekstaza była spowodowana widokiem nieba, doświadczeniem czystej rzeczywistości⁶⁰. Odkrywanie tej tajemnicy jest procesem ukazującym się w książce jako przyznawanie ciała kolejnych jego własności, rozbudowywaniem jego symboliki. Mishima porównuje ten proces do nauki języka obcego⁶¹.

⁵⁷ Tamże, s. 6.

⁵⁸ Tamże, s. 7.

⁵⁹ Omikoshi (czasem zapisywane mikoshi) to przenośne świątynie w formie lektyki, opis takiej procesji można znaleźć w: S. Schnell, *Sanctity and Sanction in Communal Ritual: A Reconsideration of Shintô Festival Processions*, „Ethnology” 1997, t. 36, nr 1, s. 4–5.

⁶⁰ Y. Mishima, *Słońce...*, s. 10–11.

⁶¹ Tamże, s. 10.

Jeśli słowa były połączone z nocą, to ciało połączone jest ze słońcem. Pierwsze spotkanie Mishimy ze słońcem miało miejsce w Japonii latem 1945 roku. Wtedy odrzucił je jako symbol pustki i porażki⁶². Kolejne wydarzyło się podczas wyprawy do Grecji w 1952 roku⁶³. W tym momencie porzucił swoją jaskinię i zapragnął nauczyć się „filozofii powierzchni”⁶⁴, przeciwnej abstrakcjom słownych rozważań.

Tym, co Mishima zrozumiał, był fakt, że ciało w przeciwieństwie do słów jest ograniczone przez samą rzeczywistość, nie mając abstrakcyjnej natury, staje się zależne od jej zasad. To sprawia jednak, że może ono oddać uniwersalne idee rzeczywistości lepiej niż słowa⁶⁵. Z tego powodu to właśnie forma wyrobionych mięśni pozwala na prawdziwe poczucie jedności z innymi⁶⁶. Nie ma w niej żadnej osobowości i jednostkowości. Ciało jest także dlatego formalnie piękne⁶⁷.

Ta natura ciała zgodna z rzeczywistością pozwala także skonfrontować się z nią. Rzeczywistość materializuje się w życiu Mishimy pod postacią przeciwnika⁶⁸. Pojawia się w czasie treningów sztuk walki. Relacja z nim jest relacją bez pośrednictwa słów. Ukazana jest jako wymiana spojrzeń⁶⁹. Przeciwnik należy do tego samego porządku co podmiot, więc mogą oni wejść ze sobą w interakcję. Inaczej niż w momencie, w którym człowiek rozpocznie interakcję z przedmiotem abstrakcyjnym. Ten zawsze pozostanie niewzruszony⁷⁰. To dlatego gwarancją samoświadomości stał się ból⁷¹. Odczuwanie go po uderzeniu przeciwnika czy przy podnoszeniu ciężarów jest sposobem, w jaki poznajemy, że jesteśmy ze światem w relacji. Doświadczenie cierpienia fizycznego w starciu z ciężarami czy podczas treningu sztuk walki jednak jest tylko odbiciem najważniejszego pojedynku z rzeczywistością⁷².

Zasadnym staje się pytanie, czemu to właśnie ból stanowi ten najważniejszy punkt odczuwania świata. By to zrozumieć, należy przyrzeć się relacji cielesności ze śmiercią. Śmierć pełni u Mishimy funkcję uprzywile-

⁶² Tamże, s. 16–17.

⁶³ Tamże, s. 18. W tamtym fragmencie ma on na myśli wyprawę do Grecji, którą opisał w trawelogu *The Cup of Apollo*, jedyne wydanie europejskie to włoskie: Y. Mishima, *La coppa di Apollo*, Milano 1997.

⁶⁴ Y. Mishima, *Słońce...*, s. 20.

⁶⁵ Tamże, s. 14.

⁶⁶ Tamże, s. 26, 77.

⁶⁷ Tamże, s. 15.

⁶⁸ Tamże, s. 31.

⁶⁹ Tamże, s. 32.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże, s. 33.

⁷² Tamże, s. 59.

jowaną, ponieważ ostatecznym przeciwnikiem, z którym starcie może dać pełnię doświadczenia świata, jest właśnie ona⁷³. Jest „rzeczywistością, która odwzajemnia spojrzenie”⁷⁴, znaczy to tyle, że stanowi ona jedyny sposób na wejście w relację z pełnią rzeczywistości, tak jak walka z przeciwnikiem jest przez odwzajemnienie spojrzeń nawiązaniem relacji z jej częścią. Droga miecza, czyli droga ciała, spycha człowieka na konfrontację z nią⁷⁵.

Nie chodzi jednak tylko o doświadczenie świata. Ciało i jego piękno jest ograniczone czasowo⁷⁶. To niespodziewane wkroczenie w rejony estetyki może być wytłumaczone przez zafascynowanie Mishimy grecką ideą jedności piękna, przekonaniem, że piękno fizyczne jest wyznacznikiem dobrego życia⁷⁷, inną odpowiedzią na tak ważną rolę piękna u Mishimy jest japońska tradycja filozoficzna, która już u swych buddyjskich źródeł ciążyła ku estetyce i zmysłowości⁷⁸.

Najważniejsze jest jednak to, że ciało jest połączone przez Mishimę ze śmiercią, analogicznie do tego, jak słowo jest z wiecznością. Doświadczenie śmierci jest jednak w *Słońcu i stali* czymś więcej niż doświadczeniem cielesnym, jest tym jedynym pełnym doświadczeniem, w którym łamie się opisywana przeze mnie opozycja. Jest też ostatecznym celem w życiu jednostki.

Przedwczesna śmierć jako pokonanie opozycji słowo – ciało i powiązanie z pięknem

Nie ulega wątpliwości, że w *ars moriendi* Mishimy śmierć ma być piękną⁷⁹. Píše on, że jego celem jest odszukanie wspólnej płaszczyzny dla formalnego piękna słowa i ciała⁸⁰. Opisując to, jak Mishima rozumie ciało, skupiłem się na jego symbolice i znaczeniu w antropologii filozoficznej *Słońca i stali*. Ostatecznie jednak ta antropologia ma prowadzić do działania, do którego przygotowuje określony proces, od początku stawiający za cel, oprócz gruntownego przekształcenia sposobu poznawania świata przez jednostkę,

⁷³ Tamże, s. 36.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże, s. 43.

⁷⁶ Tamże, s. 25.

⁷⁷ J. Wolska-Lenarczyk, dz. cyt., s. 169.

⁷⁸ Mówiąc o buddyjskich korzeniach, mam na myśli główne nurty japońskiej interpretacji buddyzmu, a nie jego całość. Jak pokazują autorzy przywoływanej przeze mnie książki, ten kierunek skoncentrowania się na świecie postrzeganym zmysłowo pozostał także później ważnym elementem japońskiej tradycji filozoficznej, też tej czerpiącej z konfucjanizmu. H. Gene Blocker, C.L. Starling, *Filozofia japońska*, Kraków 2008, s. 44–46.

⁷⁹ Y. Mishima, *Słońce...*, s. 51.

⁸⁰ Tamże, s. 15–16.

wykroczenie poza ciało i słowo w bardzo konkretny sposób. Ten proces to materializacja idei w ciele⁸¹.

Należy zastanowić się, czym dla Mishimy jest idea. Według niego jest ona „obca ludzkiej egzystencji, tak jak i obce duchowi jest ciało, wypełnione niepodlegającymi naszej woli organami wewnętrznymi, mięśniami, głodkami i krwiobiegiem; człowiek może zatem użyć ciała jako wręcz metafory idei, gdyż jedno i drugie łączy pierwiastek obcości”⁸². Duch jest tutaj dla Mishimy synonimem świadomości. Człowiek może podporządkować swojej świadomości i słowa, i ciało, jednak te pierwsze w większym stopniu. Nie można podporządkować swojej woli idei, idea może przejąć kontrolę nad naszą wolą. Uważam, że Mishima mówiąc o rzeczonyj idei, nie ma na myśli żadnego niematerialnego wyrażenia, a pewną własność rzeczywistości, tej samej, z której pochodzą słowa i do której przynależy ciało. Dla Mishimy japońskim wyrażeniem, które oddawało sposób osiągnięcia piękna było *miyabi*⁸³. Wywodzi się ono z etykiety dworskiej i można je tłumaczyć jako elegancję, to tłumaczenie nie oddaje jednak sensu *miyabi*, którym jest wyrafinowane odczuwanie rzeczywistości, pozwalające na dostrzeżenie w niej nowych własności⁸⁴. Możemy zrozumieć, że dla Mishimy właśnie dostrzeżenie piękna nieboskłonu w trakcie niesienia *omikoshi* było wyrazem specyficznego *miyabi*.

Ta koncepcja łączy się ze wspomnianą wcześniej wspólną drogą pióra i miecza (*bumbu ryōdō*) i filozofią Wanga Yangminga. To ona zainspirowała jeden z jego najważniejszych autorytetów, Heihachirō Ōshio, do sprzedaży swojego majątku, przeprowadzenia rewolty dla dobra ludu, a po jej klęsce do popełnienia samobójstwa⁸⁵. Yangming był chińskim filozofem i ważnym przedstawicielem neokonfucjanizmu. Jego wkładem w filozofię opierającą się na naukach Konfucjusza była jej nowa idealistyczna interpretacja⁸⁶. Dla Yangminga właśnie umysł grał rolę bytu, który jest pierwotną zasadą rzeczywistości. Ma dawać uniwersalną wiedzę, która pozwala na dobre postępowanie. Przejawia się w życiu człowieka na sposób wewnętrznego głosu

⁸¹ Tamże, s. 13–14.

⁸² Tamże, s. 13.

⁸³ J. Wolska-Lenarczyk, dz. cyt., s. 174.

⁸⁴ W.T. De Barry, *The Vocabulary of Japanese Aesthetics*, [w:] *Japanese Aesthetics and Culture: a Reader*, red. N.G. Hume, Albany 1995, s. 46–47.

⁸⁵ O tym, jak ważny był Wang Yangming i Heihachirō Ōshio dla Mishimy piszą H. Gene Blocker, C.L. Starling, dz. cyt., s. 104, i J. Wolska-Lenarczyk, dz. cyt., s. 78. Blocker i Starling opisują też krótko życiorys Ōshio.

⁸⁶ Idealizm nie jest najlepszym słowem do jej opisanie, ale jest dobrym odniesieniem dla filozofii Yangminga, za czym poświadcza użycie tego porównania przez: H. Gene Blocker, C.L. Starling, dz. cyt., s. 89 i C. Chang, *Wang Yang-ming: idealist philosopher of sixteenth-century China*, New York 1962.

(intuicji), podążanie za nim to wiedza. Yangming pokazuje też, że umysł i świat materialny to jedno, że perfekcyjna jednostka potrafi zauważyć każdy detal pojedynczego doświadczenia i zareagować odpowiednio. Ważne jest to, że dla Yangminga każda wiedza jest nierozróżnialna od działania. Proces naszego uczenia to nie poznawanie faktów, które umożliwią nam poprawne wykonanie pewnej czynności, a uczenie się znajdowania wewnętrznego głosu, który umożliwia nam poprawne działanie. Jest ono za każdym razem różne, ponieważ różne są warunki jego wykonywania. Także etyka Yangminga działa na tej zasadzie. Ten wewnętrzny głos jest też niemożliwy do zapisania, ponieważ zmienia się w zależności od osoby i sytuacji. Jądem tej filozofii był samorozwój (mocno inspirowany taoizmem) oparty na przekonaniu, że każdy musi odnaleźć swoje zadanie, analizując własny umysł i wykonać je⁸⁷.

Ta wersja konfucjanizmu, a szczególnie jedność myśli i działania, stała się bardzo ważna w trakcie tworzenia się kodeksu etycznego *bushidō* w XIX wieku⁸⁸. W ten sposób głęboko wpłynęła na całą japońską myśl i na Mishimę. Wydaje się więc, że ostateczne zniesienie opozycji słowa i ciała można zrozumieć u niego jako osiągnięcie ideału Yangminga. Jednostka doświadcza oświecenia przez zrozumienie jedności swoich myśli z rzeczywistością. Nie ma już żadnego pośrednika. Wszystkie jej działania wypływają z jednego źródła. Śmierć staje się punktem, w którym jako jednostka, która postrzega, łączy się z postrzegającym⁸⁹. Iluzja różnicy między nimi jest złamana.

Jest jednak jeszcze element europejski, który mocno wpłynął na rozumienie śmierci przez Mishimę. Była to filozofia Georges'a Bataille'a. Mishima powiedział, że Bataille to myśliciel europejski, z którym czuje się najbardziej związany⁹⁰. Mimo wspomnianych wcześniej inspiracji zdaje się, że to właśnie poglądy Bataille'a dotyczące erotyczności śmierci, a także znaczenia granicznych (heterologicznych) doświadczeń w życiu człowieka, miały wpływ przynajmniej na wyrażenie pewnych elementów myśli Mishimy⁹¹. Zdaje się, że właśnie dzięki Bataille'owi możemy zrozumieć, co oznacza zdanie: „Na tym właśnie polega piękno oddziałów kamikadze – piękno w znaczeniu nie tylko duchowym, ale też – jak uznaje ogół mężczyzn – w najwyższym stopniu erotycznym”⁹². Śmierć i seks mają w tej myśli ten sam cel, ponowne

⁸⁷ Opis filozofii Yangminga, z którego korzystałem znajduje się w: D.S. Nivison, *The Ways of Confucianism: Investigations in Chinese Philosophy*, Chicago–La Salle 1996, s. 217–231.

⁸⁸ O. Benesch, *Wang Yangming and Bushidō: Japanese Nativization and its Influences in Modern China*, „Journal of Chinese Philosophy” 2009, t. 36, nr 3, s. 445–447.

⁸⁹ Mishima pisze o postrzeganiu w: Y. Mishima, *Słońce...*, s. 58.

⁹⁰ A. Lac, *Community by Death: Mishima, Bataille, and Metaphysics of the Flesh*, „Comparative Literature Studies” 2017, t. 54, nr 2, s. 432.

⁹¹ Tamże, s. 434–435.

⁹² Y. Mishima, *Słońce...*, s. 48.

odczucie ciągłości przez jednostkę⁹³. Oprócz tego śmierć jest transgresją. Męczyzna łączy się z pięknem poprzez wyzbycie się swojej podmiotowości, autouprzedmiotowanie⁹⁴. Pociąg erotyczny i autodestrukcja ze względu na narzucone na nie tabu stają się jedyną drogą do najwyższych wartości. Samospelnienie jest tożsame z samounicestwieniem właśnie przez swoją paradoksalną naturę, która jest dla Mishimy istotą nieuchronnie padającego ofiarą śmierci człowieka⁹⁵.

Tak więc samobójcza śmierć to afirmacja przez jednostkę natury rzeczywistości, a więc i swojej własnej. To jedyny sposób, by w całości poddać się wartościom wypływającym z niej samej i doświadczyć ich bezpośrednio. Od Yangminga Mishima bierze ideę czystego działania, od Bataille'a erotyczności i transgresyjności śmierci. Łącząc te elementy, tworzy on z śmierci wydarzenie łamiące w końcu iluzje słów, które poddane rzeczywistości i w jedności z działaniem (samobójstwem), stają się monumentem, uniemożliwiając śmierć⁹⁶.

Zakończenie: czym jest mit Mishimy?

Tak więc nowym ładem wykreowanym przez Mishimę dla samego siebie okazała się egzystencja sprowadzająca się do radykalnej akceptacji śmierci jako istoty życia człowieka. Z punktu widzenia słów uściśla możliwy sposób wypowiedzi do tożsamej z działaniem w świecie. Z punktu widzenia cielesności dąży do totalnego poddania jej idei piękna.

Droga do wyciągnięcia tych wniosków i ostateczne opisanie ich jako przedwczesnej śmierci doprowadza nas tropem mitograficznym do konkretnej konkluzji. Mit Mishimy to mit bohaterski, kończący się rytuałem przejścia. Odwołując się do Mioletinskiego, rytuał ma dwie główne cechy, pozwala na wkroczenie jednostki do wspólnoty i odnowę poprzez śmierć i ponowne narodziny⁹⁷. Mishima, podobnie jak inni ówcześni autorzy korzystający z narzędzi mitopoetyckich, modyfikuje ten schemat, ale zachowuje jego główne cechy. Cała droga, którą przechodzi on w *Słońcu i stali* wprowadza go do wspólnoty⁹⁸, kończy się śmiercią i pozwala na odnowę w pięknie⁹⁹.

⁹³ A. Lac, dz. cyt., s. 435–436, warto też przeczytać opowiadanie Mishimy *Umiłowanie ojczyzny*, w którym przedstawia w literacki sposób połączenie Eros-Tanatos (Y. Mishima, *Umiłowanie ojczyzny*, [w:] tegoż, *Zimny płomień*, przeł. H. Lipszyc, Warszawa 2008).

⁹⁴ Y. Mishima, *Słońce...*, s. 48.

⁹⁵ O transgresji u Mishimy pisze J. Wolska-Lenarczyk, dz. cyt., s. 187–193.

⁹⁶ Y. Mishima, *Słońce...*, s. 74–75.

⁹⁷ E. Mioletinski, dz. cyt., s. 280–285.

⁹⁸ Y. Mishima, *Słońce...*, s. 77–79.

⁹⁹ Tamże, s. 48.

Należy po tym wszystkim znów wrócić do pytania, czemu Mishima wybrał właśnie taki sposób na przedstawienie swojej filozofii. Myślę, że ta forma naprowadza nas na konkretną odpowiedź, chciał on bowiem uczynić uniwersalnymi wszystkie subiektywne doświadczenia swojego życia, i by jego całość stała się wiecznym symbolem. Wybierając też tego typu narzędzia, wierzył, że konflikty opisywane na kartach *Słońca i stali* nie są jego osobistą przypadłością, a problemami współczesnego człowieka.

BIBLIOGRAFIA

- Benesch O., *Wang Yangming and Bushidō: Japanese Nativization and its Influences in Modern China*, „Journal of Chinese Philosophy” 2009, t. 36, nr 3.
- Brown D., *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-fragmentation*, New York 1989.
- Chang C., *Wang Yang-Ming: Idealist Philosopher of Sixteenth-Century China*, New York 1962.
- De Bary W.T., *The Vocabulary of Japanese Aesthetics*, [w:] *Japanese Aesthetics and Culture: a Reader*, red. N.G. Hume, Albany 1995.
- Fournier L., *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge 2021.
- Gene Blocker H., Starling C.L., *Filozofia japońska*, Kraków 2008.
- Keene D., *5 Modern Japanese Novelists*, New York 2003.
- Kojin K., *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham–London 1993.
- Kubiak Ho-Chi B., *Mishima Yukio: estetyka klasyczna w prozie i dramacie 1941–1960*, Kraków 2004.
- Lac A., *Community by Death: Mishima, Bataille, and Metaphysics of the Flesh*, „Comparative Literature Studies” 2017, t. 54, nr 2.
- Marcus S., *Review: An Intimate Look at a Fluid Family in Maggie Nelson’s ‘The Argonauts’*, <www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-maggie-nelson-20150503-story.html> [dostęp: 16.07.2024].
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, Warszawa 1981.
- Mishima Y., *La coppa di Apollo*, Milano 1997.
- Mishima Y., *Słońce i stal*, Warszawa 2022.
- Mishima Y., *Umiłowanie ojczyzny*, [w:] tegoż, *Zimny płomień*, przeł. H. Lipszyc, Warszawa 2008.
- Nathan J., *Mishima: Życie*, Warszawa 2022.
- Nivison D.S., *The Ways of Confucianism: Investigations in Chinese Philosophy*, Chicago–La Salle 1996.
- Pint K., Gil Ulldemolins M., *Roland Barthes and the “Affective Truths” of Autotheory*, „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal” 2020, t. 53, nr 4.
- Radchenko V., *Autotheory*, <<https://vvval.wordpress.com/2017/04/22/autotheory/>> [dostęp: 10.11.2024].

- Schnell S., *Sanctity and Sanction in Communal Ritual: A Reconsideration of Shintō Festival Processions*, „Ethnology” 1997, t. 36, nr 1.
- Starrs R., *Modernism and Japanese Culture*, New York 2011.
- Szkołut T., *Słowo wstępne: Spór o naturę ludzką i jego konsekwencje aksjologiczne*, [w:] *Antropologia filozoficzna i aksjologiczne problemy współczesności*, red. T. Szkołut, Studia Etyczne i Estetyczne, t. IV, Lublin 1997.
- Wagenaar D., Iwamoto Y., *Yukio Mishima: Dialectics of Mind and Body*, „Contemporary Literature” 1975, t. 16, nr 1.
- Wiegman R., *Introduction: Autotheory Theory*, „Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory” 2020, t. 76, nr 1.
- Wolska-Lenarczyk J., *Epifania pustki: Wizja pięknej śmierci w Hojo no umi Yukio Mishimy (1925–1970)* (Literatura, język i kultura Japonii), Kraków 2014.
- Yamanouchi H., *Mishima Yukio and His Suicide*, „Modern Asian Studies” 1972, t. 6, nr 1.

Ernest Rojek – student historii i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Jest to jego pierwszy artykuł. E-mail: <el.rojek@student.uw.edu.pl>.

Ernest Rojek – student of history and philosophy at the University of Warsaw. This is his first paper. E-mail: <el.rojek@student.uw.edu.pl>.

Scena krytyczna



On the Need to Read German Philosophers. Witkacy on Boy

ABSTRACT. Sylvia Panek, *On the Need to Read German Philosophers. Witkacy on Boy* [O potrzebie czytania niemieckich filozofów. Witkacy o Boyu]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 345–366. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.19>.

The article discusses Witkacy's attitude towards the amicable reviewer of his plays—Tadeusz Boy-Żeleński. Witkacy's criticism of Boy, the esteemed author of *Flirt z Melpomeną* (*Flirt with Melpomene*), is primarily based on his literary credo. Witkacy demanded that when evaluating art, a strictly aesthetic perspective should be adopted, thereby not accepting Boy-Żeleński's conviction that social passions should dominate in thinking about literature. Moreover, Witkacy did not recognise the former's acceptance that the critic be a moderator of social life. His attack on Boy-Żeleński resulted from the belief that the shortcoming of the reviewer's attitude was his resignation from embedding reflections on literature and theatre in metaphysics and the aesthetic concept rooted therein.

KEYWORDS: Witkacy, Tadeusz Żeleński (Boy), literary life (1918–1939), literary critical polemics

In the literature on Tadeusz Boy-Żeleński, Witkacy's attitude to the author of *Słówka* [Some Words], is most often presented through the prism of highlighting the indignation that Witkacy's critical speech, *Wezwanie do Boya*¹ [Call to Boy²], published in “Gazeta Polska” in June 1932, received in the circles associated with Boy-Żeleński; it was viewed as an open attack on the activity and work of the amicable reviewer of Witkacy's dramas. The reproaches directed towards Witkacy,³ also by some monographers of Boy-Żeleński's work (perhaps notably by Józef Hen⁴) for having spoken critically about Boy, build an image of Witkacy, the originator of the concept of *Pure Form* (*Czysta Forma*), as an ingrate who, not understanding what loyalty means, betrays his friend by taking advantage of his earlier help.

This means of assessing Witkacy's attitude towards Boy is based on bringing several facts to the fore. The most important of these is, of course,

¹ “Gazeta Polska” 1932, no. 150. Boy-Żeleński is commonly referred to as ‘Boy’.

² [All Polish works will be given an English translation and thereafter referred to in the original – t.n.]

³ [Although his real name was Stanisław Ignacy Witkiewicz, he is referred to here by his Polish nickname Witkacy – t.n.]

⁴ See J. Hen, *Boy-Żeleński. Błazen – wielki mąż* [Clown – great statesman], Warszawa 2008, p. 230.

Witkacy, himself an artist, and his long-standing acquaintance with the artistically significant Żeleński family. It was this, in the opinion of Boy's friends and some commentators on his work, that should have prevented Witkacy from criticising his friend, especially in circumstances in which the former encountered assaults of a political nature, attacks that were often aggressive, lacking foundation and which created an atmosphere that threatened—also quite realistically—his safety. Recalling this acquaintance, we must not forget, however, that although it was indeed a long one (Witkacy lived with the Żeleńskis, first in Kraków on Krupnicza Street, then in Warsaw on Smolna Street, and for several years drew their portraits as well as those of their family and friends, which decorated the walls of the rooms of both flats), it was not a friendship in reality. Witkacy was bound to Zofia Żeleńska by friendship and affection (at least until 1923, that is, until his marriage to Jadwiga Unrug), while his relations with Boy were never the easiest.

In this regard, Karol Estreicher and Barbara Winklowska write that both of the above-mentioned, knowing each other's worth, sincerely disliked each other⁵ and although their relations on a daily basis were as correct as possible, one might even say friendly,⁶ up to a time, the spiritual bond between the two was never as sincere and close as it was between Witkacy and Chwistek, whom Witkacy, the author of *Demon intelektu* [Demon of Intellect], also came to attack.⁷

The circumstances which, in addition to the well-known close relations between Witkacy and Boy-Żeleński, caused Witkacy's critical article on Boy to be generally received as surprising and even distasteful, involved the help from the former received from the latter author. It was thanks to the intercession of his friend Teofil Trzcński that Witkacy's play *Tumor Mózgowicz*⁸ [Mr Tumour Brain] was staged at the Kraków Juliusz Słowacki Municipal Theatre in 1921. It was here that Boy who persuaded Jan Pawłowski to

⁵ K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty* [Leon Chwistek. A Biography of the Artist], Kraków 1971, p. 172; B. Winklowska, *Boyowie*. [The Boys. Zofia and Tadeusz Żeleński], Kraków 2001, pp. 67, 122.

⁶ Witkacy always strove for permanent contacts with both of the Żeleńskis, while Boy believed that: "it is necessary to take [Stasio] as he is, with all his childish actions and deviations", B. Winklowska, *Boyowie...*, op. cit., p. 83.

⁷ S.I. Witkiewicz, *Leon Chwistek – Demon intelektu* [Demon of Intellect], [in:] Ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne* [Literary Criticism and Press Articles], ed. J. Degler, Warszawa 2015, pp. 284–368.

⁸ In the book edition of his play, Witkacy wrote the dedication: "Dedicated to Zofia and Tadeusz Żeleński." Witkacy also dedicated to both another work *Pożegnanie jesieni* [Farewell to Autumn] and to Zofia Żeleńska *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd* [Sipiina, or the Hyrcanian Worldview] and his main philosophical work *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia* [Concepts and Propositions Implied by the Concept of Existence].

direct *Wścieklica* [The Peasant *Wścieklica*] and Arnold Szyfman to include the plays of the avant-garde eccentric in the repertoire of Teatr Mały. Furthermore, it was thanks to Boy-Żeleński that in 1926 Witkacy was offered the opportunity of working with “Przegląd Wieczorny” (where he published 12 columns in two months) and Boy, who finally consistently promoted Witkacy’s work, both literary and as a painter (the paintings of this “incomparably extravagant talent” by an “indisputable master” are “a stunningly rich and amazing theatre set on canvas”)⁹. In this respect, Boy was very positive about the theatrical performances of Witkacy’s plays, which were generally perceived as avant-garde oddities. The favourable reviews he wrote were published at a time when Witkacy had significantly more opponents than supporters. It should be noted that Boy belonged to the latter group, and was even an enthusiast of his work.

His fascination with Witkacy’s dramas resounds in his reviews of *Tumor Mózgowicz*, *Wścieklica*, *Nowe wyzwolenie* [New Liberation] and *Zakonnicy* [The Nuns; here the reviewer praised Witkacy’s “fantastic plays”, “humour [which] captivates” and wrote of the “brilliant improviser”: “one of the most powerful and original talents that dramatic creativity has produced - and not only in Poland.”¹⁰ Believing that Witkacy was an artist “already from birth, by race, to the marrow of his bones”,¹¹ Boy promoted his work in France (publishing an article in French in 1928 in “Pologne Littéraire”¹²), and when the actors of the Teatr Mały in Warsaw refused to accept roles in *Tumor Mózgowicz* in 1926 (because of, as they believed, the play’s nonsense), Boy-Żeleński (alongside Karol Irzykowski) defended the right to experiment in theatre.¹³ He could not have done otherwise, because new theatre is born, according to him, in only one way: “Some Wyspiański, Pirandello or Witkiewicz turns up and puts pen to paper. All other ways make little sense.”¹⁴

One can therefore understand the expectations directed towards Witkacy by the supporters of the popular columnist, his family and friends,

⁹ S.I. Witkiewicz, *Niedyskrecje teatralne* [Indiscretions in the Theatre], “Kurier Poranny” 1924, no. 91, p. 5.

¹⁰ T. Żeleński (Boy), *Teatr Stanisława Ignacego Witkiewicza* [The Theatre of Stanisław Ignacy Witkiewicz], [in:] Ibidem, *Pisma* [Essays], vol. VI: *Szkice literackie* [Literary Sketches], ed. H. Markiewicz, Warszawa 1956, pp. 92, 90, 94.

¹¹ T. Boy, *Z Teatru. Teatr im. Słowackiego: Tumor Mózgowicz* [Let the Curtain Fall. The Słowacki Theatre: Mr Tumour Brain], a play in eight acts by Stanisław Ignacy Witkiewicz, “Czas” 1921, no. 150, p. 2 (reprint: T. Żeleński (Boy), *Pisma*, vol. XX: *Flirt z Melpomeną. Wiczcór III i IV*, ed. H. Markiewicz, compiled J. Kott, Warszawa 1963, p. 68).

¹² T. Boy, *Le théâtre de Stanisław Ignacy Witkiewicz* [The Theatre of Stanisław Ignacy Witkiewicz], “Pologne Littéraire” 1928, no. 15, [in:] Ibidem, *Pisma*, vol. VI, op. cit., pp. 75–94.

¹³ See T. Boy, *Sowiety w teatrze* [The Soviets in Theatre], “Kurier Poranny” 1926, no. 84.

¹⁴ Following J. Hen, *Boy...*, op. cit., p. 165.

that in expressing his opinions on Boy-Żeleński's activities and writings as a "Wiadomości Literackie" columnist, he should take into account the circumstances. This concerned both those connected with his long-standing acquaintance with the Żeleńskis and those connected with the intensified attack on Boy the publicist, theatre and literary critic in the early 1930s, resulting in demands for his liquidation."

Bearing in mind the understandable grievance that the Żeleński family and their allies had towards their family friend, it is nevertheless impossible not to reflect on Boy-Żeleński's perspective and his rationale as a literary figure. In order to do so, it is necessary to ask the following: 1) Why did there turn out to be so many critical remarks about Boy's approach to writing in Witkacy's statements? 2) What are these critical remarks based on? 3) What do they concern? 4) Where they stem from? 5) What was the purpose of the polemic he waged with Boy-Żeleński? Above all, to begin with, it is worth collecting and putting in order the accusations Witkacy directed against Boy, which one can find scattered across the various texts by the former.

One must begin with the remark that Witkacy's critical statement about Boy, published in "Gazeta Polska" in 1932, did not start the polemic that he waged with the recognised columnist Boy. Nor did it appear suddenly, since Witkacy had already reacted to the critical remarks directed in his direction earlier (in fact, immediately after Boy's first review of his play was published in the Kraków daily "Czas"¹⁵ in 1921). Although the reviewer usually spoke favourably of Witkacy on many occasions, he also made sceptical assessments regarding Witkacy's assumptions about aesthetics, as in his work *Nowe formy w malarstwie* (New forms in painting), especially the concept of *Pure Form*. For example, while reviewing the pre-premiere of Witkacy's *Tumor Mózgowicz*, praising and promoting the drama itself, Boy mentioned Witkacy's theoretical articles printed in the "Skamander" poetry monthly, persuading readers that these "obscure rather than illuminate matters of his work and harm the work itself, bringing to the fore the more than risky and unpleasant theory of meaninglessness" in literature." Here, Boy-Żeleński adds: "In this theory I see partly, in my opinion, analogies from painting falsely transferred to literature¹⁶ and in part, simply a revindication of the rights to the fantastic in theatre, which after all no one has taken away from poetry [...]"¹⁷

This fragment of Boy's review of *Tumor Mózgowicz* rooted itself deeply into Witkacy's memory, as evidenced by the fact that he would go on to refer

¹⁵ T. Boy, *Z Teatru. Teatr im. Słowackiego: Tumor Mózgowicz*, a play in eight acts by Stanisław Ignacy Witkiewicz, "Czas" 1921, no. 150, pp. 2–3.

¹⁶ T. Boy, *Z Teatru...*, following T. Żeleński (Boy) *Pisma*, vol. XX, op. cit., p. 68.

¹⁷ Idem.

to it several times at a later date. Even in the same year, 1921, he referred to it twice—in “Goniec Krakowski” in the article *Zwierzenia osobiste na temat Tumora Mózgowicza i teorii Czystej Formy na scenie*¹⁸ (Personal confessions on *Tumor Mózgowicz* and the *Pure Form* theory on stage), and in a lecture devoted to the latter, which he gave before the premiere of *Pragmatyści* [The Pragmatists].¹⁹ Distancing himself from Boy’s initial postulates towards theatre, based on the expectation that the poetics of realism would be realised, he declares firmly and unequivocally that he “disagrees with the purely life-like treatment of theatre throughout *Flirt z Melpomeną*”²⁰ and that it particularly offends him in relation to his play, “one tending towards Boy’s views as in *Pure Form*.” Witkacy would also reject Boy’s accusation of “revindication of the rights of the fantastic”, explaining in detail that he introduces in his dramas “an entirely new concept of the psychological fantastic, disclosing unknown compositional horizons.”²¹ Referring to a specific passage in the reviewer’s statement, Witkacy elaborates:

[...] the introduction of this notion is not a revindication of the rights to the fantastic” – in the old sense, as Boy accused me of doing in his critique of *Tumor Mózgowicz*. I am not talking about fantasies in the invention of new creatures, a fairy-tale fantasia, which of course I do not mean to condemn. What I am referring to is the psychological fantastic nature of the persons acting, as a result of which their actions can be, from the point of view of life, completely arbitrary [...]; the accusation that under the notion of the psychological fantastic” I conceal the notion of meaninglessness is in fact without meaning.²²

Two years later, in *Teatr* [Theatre], he would supplement his criticism of Boy’s review of *Tumor Mózgowicz* by referring to another fragment, where the reviewer accused Witkacy of using a “trivial and overly local-student dialect.” Boy therefore criticised his style, describing it as “unwashed and uncombed”, ironically commenting that the author himself probably absolves himself here of “the doctrine[s] of pure form.” In the conclusion of

¹⁸ S.I. Witkiewicz, *Zwierzenia osobiste na temat Tumora Mózgowicza i teorii Czystej Formy na scenie* [Personal Confessions on *Tumor Mózgowicz* and the Theory of *Czysta Forma* on Stage], “Goniec Krakowski” 1921, no. 192, p. 3, no. 194, p. 3.

¹⁹ S.I. Witkiewicz, *Odczyt o Czystej Formie w teatrze* [An Essay on *Czysta Forma* in Theatre] (Warszawa 29 12 1921), reprinted [in] *Ibidem*: “Teatr” 1923, Kraków, pp. 106–127.

²⁰ S.I. Witkiewicz, “Zwierzenia osobiste na temat...”, following *ibidem*, *Teatr i inne pisma o teatrze*, compiled J. Degler, Warszawa 1995, p. 86.

²¹ *Idem*.

²² S.I. Witkiewicz, “Odczyt...”, following *ibidem*, *Teatr i inne pisma o teatrze* [Theatre and Other Essays on Theatre], op. cit., p. 124.

his remarks about Witkacy's style, Boy-Żeleński added, with humour: "in this respect, I wish pure form "become much purer."²³

Witkacy was not amused by this joke. He expected greater precision, for "it is not clear whether it is the careless construction of my sentences or the quality of the words themselves and the coarseness of certain statements."²⁴ The specific remark addressed to Boy, moreover, turned out to be a pretext for Witkacy, the creator of general judgements on criticism, to comment—specifically on the desirable criteria for value judgements. Generally speaking, Boy's rejection of the *Pure Form* perspective as legitimate, or even necessary, for the evaluation of theatrical works became the main reason for Witkacy's protests, accusing Boy of adopting a realist-psychological perspective that is unauthorised in the reception of contemporary art. According to Witkacy, Boy practised such criticism not only because (although also) he reviews mainly realist plays or those that are staged and performed realistically, but above all because he does not have a system of concepts for practising formal criticism!²⁵ Witkacy openly accused Boy of not being sufficiently competent to understand and evaluate modern art, questioning as early as 1923 his way of writing about theatre, which is not based on a (formal) analysis of a performance, but, as he pointedly writes, on "rooting oneself in the epicentre of creativity and its mystery" and referring to the notion of "talent."

The confrontation with Boy was further strengthened by Witkacy's involvement in the discussion that had in this period on the influence of the chosen theme of a theatrical performance on its innovativeness.²⁶ Boy argued in several statements that the theme does not play a primary role in theatre,²⁷ referring to talent as a principle of creativity and to intuition as

²³ T. Boy, "Z Teatru...", following ibidem, *Pisma*, vol. XX, op. cit., pp. 73–74.

²⁴ S.I. Witkiewicz, "Kwestia języka w sztukach scenicznych" [The Issue of Language in Stage Works], following ibidem, *Teatr i inne pisma o Teatrze*, op. cit., p. 100.

²⁵ See S.I. Witkiewicz, "Parę słów w kwestiach »tematów« sztuk teatralnych (À propos dyskusji Boya z Winawerem)" [A Few Words on the Subject of Theatrical "Themes" (À Propos Boy's Discussion with Winawer)], [in:] Ibidem, *Teatr i inne pisma o Teatrze*, op. cit., p. 96.

²⁶ This concerns Boy's polemic with Brunon Winawer. After the premiere of the latter's work *Promienie FF...* [FF Rays], Boy published a critical review (*Z teatru*) [Let the Curtain Fall], "Czas" 1921, no. 239, to which Winawer responded with *Legenda o Serafinie* [The Legend of Seraphim], (*Biuletyn z kuchni teatralnej*), "Goniec Krakowski" 1921, no. 275), which in turn spurred Boy to reply with the text "'Sędziwy humorysta' do autora w sile wieku" [A 'most venerable 'humourist' to an author in his prime], ("Czas" 1921, no. 233). The polemic concerned theatrical themes; the playwright argued that his work was innovative due to the originality of its subject matter, which he boasted, went beyond banal theatrical motifs. Boy in turn ridiculed this view, arguing that for "true talents" the question of banality in respect to motifs did not exist.

²⁷ He writes, among other things: "[...] novelty lies in something other than content; what is new, eternally and mysteriously new is the living blood the creator pours into his

a tool of critical-literary evaluation. In Witkacy's opinion, such an attitude to the matter proved that Boy did not accept strictly aesthetic criteria in the evaluation of art. He therefore decided to define his and Boy's meta-theatrical assumptions unequivocally and clearly in the language of polemic already by the early 1920s and it is in fact their common initial conviction (on the "irrelevance" of the subject) that lent itself to this polemic. Raising the rationale of the aesthetic, one ignored by Boy in regard to the criteria for evaluating art, Witkacy writes:

Boy is wrong to say that the subject is nothing, because this judgement, purportedly correct, Boy bases *au fond* on a realist view of theatre by replacing the absence of a system of concepts for formal criticism by speaking of the 'living blood' that is a mystery. The solution to this mystery lies in the path I have indicated.²⁸

Neither is Boy's splendid writing style (whom Witkacy calls "one of the best Polish stylists"²⁹) enough for this columnist to earn his respect, for "Edmund Husserl, for example, writes badly in German and Bergson wonderfully in French. Nevertheless, the former is a great philosopher and the latter only a 'blagger' of great cleverness."³⁰

Witkacy's position towards Boy, presented here on the basis of only three statements from the years 1921-1923, shows the way he conducted a dialogue with Boy, the famous reviewer of his dramas, which Witkacy would consistently use in his later statements addressed to his reviewer. How then can this be characterised?

Firstly, as a pedantic reference to the specific accusations that Boy formulates against his plays and a demand for more precision in the comments he makes in his reviews, which are as brilliant as they are imprecise. As a result, Witkacy expects a reviewer to engage in multi-part and multi-threaded polemics, the culmination of which can by no means constitute a reviewer's assessment.

Secondly, by constructing on the basis of specific issues taken up by Boy-Żeleński in the reviews, generalising and formulating theoretical-literary reflections that place them both in opposition. Thus, the central and recurring nucleus of this polemic will be Witkacy's concept of *Pure Form*, which he consistently defended, though rejected by Boy.

work. You can bring neighbourhood gossips onto the stage and be new; you can bring tailed undertakers from Mars and two-headed courtesans from Sirius onto the stage and speak in clichés' (T. Boy, "Sędziwy humorysta...", op.cit, following idem, *Pisma*, vol. XX, op. cit., p. 118).

²⁸ S.I. Witkiewicz, "Parę słów w kwestiach »tematów« sztuk teatralnych...", op. cit., p. 98.

²⁹ S.I. Witkiewicz, "Parę słów o krytyce artystycznej u nas", [in] *Teatr i inne pisma o Teatrze...*, op. cit., p. 206.

³⁰ Ibidem, pp. 206-207.

Thirdly, an appeal for a methodological and meta-critical discourse and a demand by Witkacy that Boy thematise the accepted assumptions of practising literary criticism and formulate arguments for their defence.

Bearing in mind Witkacy's argumentation towards Boy-Żeleński in the 1920s, as well as the awareness of the confrontational means of conducting a discourse with the reviewer of his texts that he adopts from the very beginning, one is persuaded to treat the later arguments Witkacy outlined in *Pure Form* in a slightly different light than they are usually presented in the literature devoted to Boy. These, it is argued, are not ones of surprising and unexpected acts, but as continuations of the polemic Witkacy had conducted with Boy hitherto.

Therefore, it is apt at this juncture to trace the most important and emotionally charged threads of the polemics with Boy as outlined by Witkacy in his texts from the 1930s. These are above all articles from late 1932 and early 1933, printed in the press: "Gazeta Polska", "Zet" and "Pion."

The first of these is the famous proclamation *Wezwanie do Boya*, which is the final fragment of the dissertation "Tchórze, niedołęgi czy przemilczacze" [Cowards, wimps and the "tongue-tied"], (Słonimski, Winawer et al.), published in several issues of "Gazeta Polska" in 1932. In its main part, this dissertation is another (third) instalment of Witkacy's polemics with Bruno Winawer's ostentatiously and provocatively expressed views on the harmfulness of philosophy, which hampers the development of science.³¹ The attack on philosophy in Poland's most widely read literary periodical is described by Witkacy as a "downright monstrous phenomenon" and "criminal activity."³² Hence, the polemic with Winawer, derived from a negative emotion ("I am overwhelmed with rage"³³), is transformed into an indictment of the dominant model of contemporary culture, represented by an opinion-forming Warsaw weekly. He treats Winawer's attitude as a symptom of the decline of culture, resulting from the disappearance of metaphysical feelings, conformism, materialism in life and common-sense

³¹ See: B. Winawer, *Najście na filozofię* [An incursion on Philosophy], "Wiadomości Literackie" 1931, no. 5, p. 3; S.I. Witkiewicz, *O znaczeniu intelektualizmu w literaturze* [On the Meaning of Intellectualism in Literature], ("Gazeta Polska" 1932, nos. 26, 28, 29); Idem., *Z powodu najazdu na filozofię* [Due to the Invasion of Philosophy] (*Odpowiedź Brunonowi Winawerowi*) ("Gazeta Polska" 1932 nos. 42, 43; article not accepted for publication by editors of *Ilustrowany Kurier Codzienny*); B. Winawer, *Drugi sąd nad Sokratesem* [The Second Trial of Socrates], "Wiadomości Literackie" 1932, no. 12; S.I. Witkiewicz, *Tchórze, niedołęgi czy "przemilczacze"* (Słonimski, Winawer et al.), "Gazeta Polska" 1932, nos. 147, 149, 150.

³² S.I. Witkiewicz, "O znaczeniu intelektualizmu w literaturze", following ibidem, *Pisma krytyczne...*, op. cit., p. 183.

³³ S.I. Witkiewicz, "Z powodu najazdu na filozofię...", following ibidem, *Pisma krytyczne...*, op. cit., p. 195.

rationalism, manifested in art by realism and in criticism by the lack of merit and rejection of intellectual values in favour of artistic intuition.

Boy-Żeleński is attacked by Witkacy in the last, very short section of this article, as the third representative—after Winawer and Antoni Słonimski—of a milieu that co-constructs false or apparent cultural and intellectual models, gaining importance due to their popularisation by people endowed with authority. Their authority, however, is based on an ambivalent value—the ability to present important issues in an attractive form because they are entertaining. This, however, has its exacting price, because, as Witkacy sneers, “Thought plucked up by the balloon of humour becomes light – light, lighter and lighter, until it finally perishes.”³⁴ Thus, the avant-gardist diagnoses, in the mode of a virulent accusation, that the aspiration of the entire “Wiadomości Literackie” milieu to gain popularity among the broad masses, requiring adaptation to the laws of the market and the public’s expectations, results in the trivialisation of serious problems, the disappearance of deep and difficult reflection and a drastic lowering of substance in discussion (not only) on culture.

Witkacy’s voice is a testimony to, and a result of, the frustration and irritation he felt, an expression of a growing conviction of the need for immediate action (“the situation is dangerous”, “the efforts of individuals will not help, we need to organise ourselves and set up some kind of league for the defence and propaganda of the intellect”³⁵) and, at the same time, an act of desperation (“nothing will come of it, and it would be good if it did”³⁶). It is also, indirectly, an admission of failure, for six months earlier Witkacy had written explicitly about the ideal of criticism, which he does not realise here: “economical in expression”, shying away from personal allusions, based on maximum differentiation of the apparatus of concepts and “elegant social forms.”³⁷

This is probably why, at the end of his essay, Witkacy admits to the discomfort he feels (“I have a distaste after writing all this and I think I will never write something like this again”³⁸), making it clear that the short proclamation addressed to Boy is a formulated text instead of the polemic

³⁴ S.I. Witkiewicz, “Tchórze, niedołągi...”, following ibidem, *Pisma krytyczne...*, op. cit., p. 223.

³⁵ S.I. Witkiewicz, “O znaczeniu intelektualizmu w literaturze”, following ibidem, *Pisma krytyczne...*, op. cit., p. 184.

³⁶ S.I. Witkiewicz, “Tchórze, niedołągi...”, following ibidem, *Pisma krytyczne...*, op. cit., p. 235.

³⁷ See S.I. Witkiewicz, “O znaczeniu intelektualizmu w literaturze”, following ibidem, *Pisma krytyczne...*, op. cit., p. 192.

³⁸ S.I. Witkiewicz, “Tchórze, niedołągi...”, following ibidem, *Pisma krytyczne...*, op. cit., p. 235.

he would have liked to conduct (a substantive, detailed, nuanced, though uncompromising and critical one). It is thus (only) an attempt to provoke such a polemic by forcing the addressee of his comment to react when confronted with thorny issues set out clearly and emphatically. With all his reservations, however, Witkacy directs unequivocal accusations towards Boy, choosing a very expressive, not to say brutal, form. He writes:

And now listen to me, Tadeusz Boy-Żeleński, who promoted my plays, but never wanted to discuss the troublesome *Pure Form* with me in the newspapers: come out of your uterus for once, out of Pirożyński's, down from dethroning our national bards, out of divorce and marriage laws and even out of old French literature - deal more with the literature of today, our literature and its problems [...]. Say something about the relation of the intellect to literature, say it in such a way as to make it ring out as in the past and delve into the essential literary problems, [...] and then be prepared for a hellish attack on my part.³⁹

As can be seen, Witkacy's proclamation, the strength of which lies in its rhetorical suggestiveness, not in its argumentative solidity, is aimed at Boy, in an uncompromising and unnuanced intellectual and writing attitude. This relates on the part of the latter to a lack of seriousness towards intellectual issues, ignoring philosophical and aesthetic issues and infantilising valuable literary thinking. Its central motif is a disagreement with the model of literary criticism adopted by Boy, which should not be a social intervention, but a literary conversation immersed in strictly aesthetic issues. Appealing to emotion, *Wezwanie do Boya*, a text modest in dimension, is intended to act as a missile, to evoke emotions and perhaps even, to some extent, to shock the protagonist and his fellow supporters. It also heralds the accusations formulated by Witkacy in subsequent months in an attempt to focus attention on them and mobilise the adversary to enter into a polemic.

Six months later (in December 1932), Witkacy published, in several issues of the periodical "Zet" (where an acrimonious campaign was in progress at the time against Boy-Żeleński, an article entitled "Dlaczego powieść nie jest dziełem sztuki czystej"⁴⁰ [Why a Novel is Not a Work of Pure Art]). Here, he again expressed his resentment connected with the way in which Boy had reviewed his aesthetic views. This time it was a treatise entitled "Drogi i ścieżki literatury" [Roads and Paths of Literature],⁴¹ in which Boy-Żeleński touched upon the problematic nature of classifying works into

³⁹ Idem.

⁴⁰ S.I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść jest dziełem Sztuki Czystej*, "Zet" 1932, no. 15, p. 1; no. 16, p. 3; no. 17, p. 4; no. 18, p. 4.

⁴¹ T. Boy-Żeleński, *Drogi i ścieżki literatury*, "Kurier Literacko-Naukowy" 1932, no. 33, pp. 6–7.

certain literary genres, opposing Witkacy's views⁴² on the novel. He wrote, among other things, that "Witkiewicz's ostracism towards the novel comes at a time when, for a hundred years, the novel has reigned almost omnipotently in prose and, if not supplanted, then pushed other forms of prose into a corner",⁴³ adding that "in one of his statements, in which the whim of the artist means he often clads himself in the toga of a codifier of the arts, Stanisław Ignacy Witkiewicz declares that while poetry and drama are works of art, the novel is not."⁴⁴ In turn, Witkacy reacted hysterically; twisting Boy's words and hyperbolising his accusations, he complains that the wise man in "Kurierek" (Boy-Żeleński's article, published in the "Kurier Codzienny" daily) called all his intellectual work "the whim of an artist dressed in the toga of a codifier."

While in "Gazeta Polska" he took aim at Boy-Żeleński, identifying Winawer and Słonimski as the main culprits behind the decline of culture, now inversely, in *Roads and Paths of Literature* he points to Boy-Żeleński as the one who, more than any other, represents the "diabolical actions of the clique" and the "intellectual ersatz" of the [Polish] capital. Without mincing words and pushing the boundaries of good taste, he thunders indignantly: "I prefer the "tongue-tied" Słonimski – there is consistency in that. I prefer even Winawer's stinking, gaseous, rear-mounted attacks – there is even some greatness in that - than such blatant betrayal under the guise of friendship."⁴⁵ Then striking at the columnist's position, legend and writing method, Witkacy adds bitterly:

A hyper-popular gentleman, one adored to the point of idolatry, crucifies his so-called friend in the eyes of his millions of admirers with a single little sentence in the full knowledge that he is at the very least committing recklessness. In view of this, the prior praise and even promotion of my plays takes on the character of which they have been accused: a perverse mockery of the public audience.⁴⁶

Apart from expressions of regret and resentment, however, Witkacy also formulates pertinent and factual arguments in this article. For example, he rightly points out that in his arguments about genres, Boy does not use precise terminology and does not propose theoretical-literary criteria that could serve to analyse the question posed. He replaces an analytical ap-

⁴² From the article "Wniebowstąpienie" [Assumption] by J.M. Rytard, "Skamander" 1925, folio. 3, pp. 50–59.

⁴³ T. Boy-Żeleński, *Drogi i ścieżki literatury...*, op. cit., p. 6.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ S.I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść jest dziełem Sztuki Czystej*, following ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, p. 258.

⁴⁶ Idem.

proach with that of playing on the reader's emotions, resorting to demagogic arguments and using the stratagem of ridiculing his adversary. Wishing to criticise Witkacy's proposal in *Teatr* (that the novel not be counted as art understood as *Pure Form*), Boy asks emphatically in his article:

[...] what then to do with Balzac, Dickens, Dostoevsky, Prus, Proust, Conrad and so many others banished by this verdict from the paradise of art. Should we create an "abyss" for them, as created for those righteous who know not the light of true faith - Socrates, Plato and Marcus Aurelius - who cannot reach heaven, but who it was a pity to send into the fires of eternal torment?⁴⁷

Commenting on this fragment of Boy's text, Witkacy suggestively and with justification argues that the reviewer of his aesthetic concepts, with his literarily persuasive arguments, did not substantively oppose his argumentation (which, after all, were presented in an elaborate and detailed manner in many theoretical articles), but in fact circumvented it. He evades the issue, gaining the audience's sympathy by appealing to their instincts to treat the one who carries out this "crime of exile" as a "blackguard or fool." Witkacy demonstrates accurately that Boy-Żeleński seduces the reader, does not convince him by way of argument; in fact, Boy ridicules his adversary in discussion, rather than defeats. In addition, as if by the way, Witkacy also points to a certain emerging ambiguity in the way Boy functions in the literary sphere. The contradiction in question is that Boy, the author of *Brązownicy* [Bards in Bronze on Pedestals], while making a career out of "unmasking sainthood", himself began to assume the mantle of an authority, an arbiter, cleverly and neatly casting himself as a progressive national saint", "by dethroning Mickiewicz cast in bronze, he has soiled himself in this very bronze – he has simply himself cast himself on a pedestal",⁴⁸ Witkacy concludes.

The evaluation of Witkacy's statements about Boy-Żeleński, published in the magazine "Zet", is one of ambivalence. No doubt, are the exaggeration and radicalism of the accusations he formulates count against the author, especially if we consider the fact that Boy-Żeleński's comment on Witkacy's views on the novel was edited less than three months after Witkacy's pamphlet-like proclamation published in "Głos Polski." In this context, Boy's commentary can be seen to be delicate, which Witkacy, the proponent of *Pure Form*, ignores, biasedly only recalling his elegant appeals for substantive criticism, the rules of which Witkacy himself does not always observe. Thus, it is the case that with his text Witkacy seeks to justify his

⁴⁷ T. Boy-Żeleński, *Drogi i ścieżki literatury...*, p. 6.

⁴⁸ S.I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść jest dziełem Sztuki Czystej*, following ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne...*, p. 264.

earlier radical statement and demonstrate its legitimacy. Such a justification is apparent, for example, in the remark about the “promotion” of his plays by Boy, who, in Witkacy’s opinion, only donned a cloak for dishonest (perfunctory) methods of polemic. The mention of these positive reviews by Boy (albeit “double-edged” ones) refers indirectly to the accusations levelled against him (which he thus seeks to deflect from himself) that, by attacking the columnist, Witkacy did not accordingly repay him with kindness. There is also an element of justification in the accusation directed towards Boy that he betrayed Witkacy “under the guise of friendship.” This remark cleverly plays a double role: it is a symmetrical reflection of the grievances formulated against Witkacy six months earlier and, at the same time, an attempt to unmask the false blackmail of using this argument (friendship turns out to be “alleged”).

It must be admitted, however, that apart from so-called dirty or ambivalent tricks, Witkacy’s article also contains some accusations that are both insightful and to the point, which accurately hit at the weaknesses of Boy-Żeleński’s writing. Apart from this, what speaks in Witkacy’s favour is the fact that, given the circumstances surrounding the publication of his text, he seeks to dissociate himself from the anti-Boy campaign organised and conducted ruthlessly by the magazine’s editors at the time, thereby not wishing for his voice to become an instrument in the political and literary circles internecine struggle. Indeed, the editors of the “Zet” magazine preceded the printing of Witkacy’s treatise with a short introduction, announcing “an attack against the ramparts of organised philistines and intellectual parasites.” It declared in the language of propaganda:

We will begin to exterminate those whom we consider to be the pests of contemporary Polish culture, whether they be writers or critics, professors or publicists. We will let the air out of the artificially bloated greatness like from bladders. Radicalism and backwardness, ignorance and pseudo-literacy, lofty phraseology and cynical trading in spiritual qualities [...] we will penetrate and unmask it all without pardon [...]. The attack begins with an article by S.I. Witkiewicz, who [...] dissects the philistine nature and mental decline of our cultural life.⁴⁹

Witkacy reacted quickly. Deciding to disentangle himself from being annexed to the campaign organised by the magazine, which was personalised and directed mainly against Boy,⁵⁰ he placed an explanation in the next issue:

⁴⁹ *Zamiast artykułu wstępnego* [In Place of an Introductory Article], “Zet” 1932, no. 15, p. 1.

⁵⁰ This issue features a text on the front page with the unambiguous title: *Atakujemy Boya* [Draw the Bow String Wither Boy], “Zet” 1932, no. 16, p. 1.

When I was transcribing, reworking and submitting for publication in “Zet” a reading of the novel written back in June for my faithful Varsovians, I was unaware of the intended change in tactics of the editors of “Zet” and that my article was to be the first in an announced series. I don’t like promises and I only recognise the work itself - then you can take stock of it. I point out that this is by no means something like *Kazania Sejmowe* (Sejm Sermons) by Piotr Skarga, but simply my usual barking at my so-called enemies.⁵¹

By distancing himself from the magazine’s editorial policy, it could be said he was doing the right thing, all the more so as the anti-Boy campaign of “Zet” was only just gaining momentum. Witkacy, in these circumstances, strove to have his voice treated individually and sought ways of persuading the reader not to link the critical arguments he had formulated towards Boy-Żeleński with those alien to him (Witkacy). Most likely at his request, in the next issue, the magazine’s editor-in-chief placed a disambiguation under his article “Boy - pogromca Wyspiańskiego” (Boy - Vanquisher of Wyspiański):

In order to remove once and for all any misunderstandings, we would like to point out once again that S.I. Witkiewicz writes in “Zet” as a guest, having his own views, ones separate from ours - and has nothing to do with the ideological assumptions and militant tactics of the editorial board. Among other things, the coincidence of the allegations made by him against Boy with the campaign we have undertaken is entirely coincidental.⁵²

Moreover, although it is quite common for Witkacy to be painted with the brush of a “Braun-affiliated liquidator” of Boy-Żeleński, treating his texts as part of an anti-Boy campaign organised by the magazine’s editor-in-chief is an exaggeration. The truth is that Witkacy, aware of the danger of his statements being appropriated for anti-Boy slogans with political overtones, did much to mark his distance from the “liquidation” campaign conducted in the magazine with a philosophical profile which was, after all, definitely alien to him (messianism, Hoene-Wroński’s philosophy). A careful reading of his several-part article published in “Zet”, taking into account the genesis of his arguments (earlier than Braun’s organised campaign)

⁵¹ S.I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść...*, “Zet” 1932, no. 16, p. 3.

⁵² Footnote to Jerzy Braun’s article, *Boy – pogromca Wyspiańskiego*, “Zet” 1932, no. 17, p. 5; cf. also earlier published texts in “Zet”, indicating ideological differences between the magazine’s editorial staff and Witkiewicz: J. Braun, *My a Witkiewicz* [Witkiewicz and Us], “Zet” 1932, no. 4, p. 2; T. Kudliński, *Jeszcze o Witkiewiczu* [More on Witkiewicz], “Zet” 1932, no. 5, p. 2.

and their substantive content, allows one to see this easily (in part only overlapping with the editorial board's accusations, but essentially set in an independently developed aesthetic system).

In an extensive column published in "Zet" concentrating on Boy-Żeleński, and a short one in "Gazeta Polska", Witkacy thus presented a vehement and pointed catalogue of accusations against Boy. Echoes and continuations of these attacks would be found in several more of his later texts, in which Boy-Żeleński would not be indicated as the main addressee of the attack, but would appear in digressive remarks, in the margin of polemics Witkacy waged with other protagonists of the literary scene, where critical (and rarely favourable⁵³) references to Boy-Żeleński and "Boyism" would become an element that strengthens his argumentation. An example of such "use" of Boy would be the highly pointed remarks in Witkacy's pamphlet speech against Chwistek. Witkacy would accuse his former friend and distinguished logician of having "spoken like Boy [...] in the language of empty postulates, puffed-up sterile relativism"⁵⁴ and that some of his postulates are as dull and irrelevant as is the demand for lightness and wit by Boy and the humourists from "Wiadomości Literackie."⁵⁵

He would also accuse him of "fawning over" Boy, because this is how he read Chwistek's expression of solidarity with the former after Irzykowski had published *Beniaminek* (The Pet).⁵⁶ For in Irzykowski's dispute with Boy, Witkacy would discreetly but clearly side with the former, above all because: "Instead of responding in kind to Irzykowski's accusations, Boy passed them over in silence or responded with barbed comments."⁵⁷ He would also rightly accuse Boy of the "disorderly" reduction of his adversaries' arguments to one of personal motives,⁵⁸ which he frequently used. For this is how Boy-Żeleński dealt with *Beniaminek* in his reply to Irzyko-

⁵³ In his polemic with Irzykowski, he refers, with joy and satisfaction, to the direct influence of form on T. Boy's reception of *Kurka wodna* [Water Hen], which as a result – and for that reason – appealed to him [cf. S.I. Witkiewicz, "Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości"] [An Impossible Settling Of Scores with the Irretrievable Past] (Introduction to *Walki o treść Karola Irzykowskiego*) [The Battles Over Karol Irzykowski's Work], reprint in Ibidem, "Teatr" i inne pisma..., p. 356.

⁵⁴ S.I. Witkiewicz, *Leon Chwistek – Demon intelektu*, following ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, p. 365.

⁵⁵ Ibidem, p. 335.

⁵⁶ Ibidem, p. 365 (in regard to the article by Chwistek: *Obrońca myśli wyzwolonej* [Defender of Liberated Thought], "Wiadomości Literackie" 1933, no. 45).

⁵⁷ S.I. Witkiewicz, *Znowu to samo aż do znudzenia, czyli o roli światopoglądu w literaturze* [The Same Again Ad Nauseam – the Role of Worldview in Literature], "Pion" 1934, no. 5, pp. 1–2; no. 6, pp. 3–4, following ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne...*, p. 397.

⁵⁸ See Idem.

wski, entitled *Brzydka książka* (An Ugly Book),⁵⁹ and this is how he took advantage in his polemic with Jerzy Braun.⁶⁰

In Witkacy's texts, however, apart from the dominant criticism, one can also discern efforts to indicate those achievements, accomplishments and qualities of Boy-Żeleński which he appreciates. For example, he attributes nobility to him,⁶¹ praises his texts on Słowacki, recognising Boy as one of the few who can say something new⁶² about the literature of yore, emphasising his contributions in the field of translation studies and services to the community. Witkacy is annoyed, however, that Boy's achievements in certain fields, which he in any case regards as less respected, allow Boy to speak authoritatively on matters on which, as Witkacy maintains, Boy himself is not knowledgeable:

By no means do I mean to diminish Boy's contributions to *Zielony Balonik*⁶³, a valiant figure on various subjects, from aborting a foetus to that of literary poisoning in relation to Mickiewicz and the devil knows what else [...] but [...] why someone who has not thought through given problems should be an authority in relation to them, because he is this authority at least ten floors down in the intellectual tiers - I do not understand this...⁶⁴

Thus wrote Witkacy in 1932, only to repeat the meaning of these words two years later, adding an assessment concerning the fundamental lack of spiritual condition of one among the "flatteners" of the metaphysical dramas in human destiny:

I recognise Boy in his proper context, but I cannot recognise him as the greatest Polish writer, the only sage and philosopher. I do not recognise him when he apodictically speaks on matters on which he does not understand himself, which he has not thought through and about which he does not have a definite system of

⁵⁹ T. Boy-Żeleński, *Brzydka książka*, "Wiadomości Literackie" 1933, no. 29, p. 1.

⁶⁰ Cf. T. Boy-Żeleński, *Sekrety niektórych walk "ideowych"* [The Secrets of Some 'Ideological' Struggles], "Wiadomości Literackie" 1933, no. 27, p. 3. In this article, Boy argues that the main reason for Braun's attack on him is the negative review he wrote of his play *Europa*.

⁶¹ Cf. S.I. Witkiewicz, "Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości" (*Wstęp do krytyki Walki o treść Karola Irzykowskiego*), reprinted in Ibidem, *Teatr i inne pisma...*, op. cit., p. 348.

⁶² See S.I. Witkiewicz, *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu niezrozumiałości* [A Further Episode on the Repulsive Concept of Incomprehensibility], reprint in Ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne...*, op. cit., p. 96.

⁶³ [Literary cabaret founded by Kraków poets—t.n.]

⁶⁴ S.I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść...*, following ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne...*, op. cit., p. 264.

concepts - then he is certainly and unwittingly a pest, because he is devoid of the demonic elements of the soul.⁶⁵

Several conclusions therefore emerge from a review of Witkacy's statements about Boy here.

1. According to the assumptions adopted by Witkacy concerning the desirable mechanisms of the functioning of literary criticism, which he applied consistently to various writers and critics, political, social and social circumstances ought not to prevent a polemic if substantive matters require it. This is probably how one should explain Witkacy's decision to radically criticise Boy-Żeleński, whom he knew, also at a time when the latter was facing an attack that was partly unjust and destructive. On many occasions, Witkacy thematised his conviction that polemical confrontation which abstracts from "pragmatic" and "life" contexts is right: "[...] my ideal would be personal friendship combined with even the most virulent and unabashedly witty ideological struggle..."⁶⁶ he wrote in 1932, earlier confiding:

I dream of such a picture [...] I see Boy with Grzymała-Siedlecki, Słonimski with Lorentowicz (or someone else from the National Theatre), Grubiński among other Skamandrites, myself, let's say (with a slight exaggeration) with Breiter [...] discoursing on the highest intellectual dilemmas and even noble venom, about beautiful things, and the never-to-be-reached Truth, far from politics, state and personal finances.⁶⁷

It was this dream that Witkacy sought to initiate, promote and develop, also with his statements addressed to Boy.

2. It is worth remembering that Boy-Żeleński's texts were not only an expression of acceptance of Witkacy's work, but also provided an opportunity for (and even compelled) a polemic. It would be too harsh to say, as Roman Zimand did, that Boy was a "dyed-in-the-wool conservative", and that the problems of Witkacy's theatre were "completely" alien to him.⁶⁸ It was, how-

⁶⁵ S.I. Witkiewicz, *Znowu to samo aż do znudzenia, czyli o roli światopoglądu w literaturze...*, following ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne...*, op. cit., p. 397.

⁶⁶ S.I. Witkiewicz, *Tchórze, niedołęgi czy "przemilczacze"...*, following ibidem, *Pisma krytyczne i publicystyczne...*, op. cit., p. 222 (1st edition, "Gazeta Polska" 1932, no. 147).

⁶⁷ S.I. Witkiewicz, *O polemice i wrogach. Uwagi ogólne* [On Polemics and Enemies. General Remarks], in idem, *Pisma krytyczne i publicystyczne...*, op. cit., p. 63 (1st edition, "Przegląd Wieczorny" 1927, no. 116). Cf. also the comment by Jadwiga Witkiewicz, who commented on life issues, including those related to Boy-Żeleński, on aspects of Witkacy's attitude: "He was so fanatical in his convictions that he was capable of breaking off a long-standing friendship if he came to believe that his friend was making some kind of 'lousy compromise'", (following B. Winklowska, *Boyowie...*, op. cit., p. 133).

⁶⁸ See R. Zimand, *Trzy studia o Boyu* [Three Studies on Boy], Warszawa 1961, pp. 338–339.

ever, as Lech Sokół wrote, a ‘half-hearted ‘Witkacology’, as it captured half of the work without amputating the theory.”⁶⁹ Witkacy reacted to the rejection or silence on his aesthetic proposals from a reviewer who was generally sympathetic to him, and he had no trouble finding in Boy-Żeleński’s work some criticism of his own works that were neither explicit nor ambivalent references (allusions, silences), situating Witkacy in the invidious role of an artist gifted with talent who needs support. This role obviously did not sit well with Witkacy and even proved to be an irritation—one that he wanted to fight against in his literary discourse.

3. The reception of Witkacy’s comments towards Boy-Żeleński in the 1930s focused on emphasising his betrayal, disloyalty and support for the attacks on Boy from right-wing circles. Such a style of reception, understandable and with its own rationale, can function as a stereotype, allowing one to ignore the arguments formulated by Witkacy, which are not easy to repel and yet, at the same time, are important and accurate. In order to perceive them, it is first of all necessary to note that Witkacy directly expressed his opposition to being dragged into the system of political topography, consistently conducting his own dispute with Boy, which he at most included in the polemic he had initiated earlier with other participants of literary life (e.g. with Winawer and Ślonimski).

4. Witkacy’s criticism of Boy just as much concerned specific matters found in his reviews as the Boy’s writing philosophy. Witkacy’s intention was to put to the sword those tendencies in literary criticism that Boy-Żeleński represented, which he regarded as negative. He attacked the tactic of simplifying literary, theatrical and philosophical issues in the name of their accessibility of presentation—a method of writing based too little on a pedantic analysis of the theatrical performance and too much on the desire to captivate the reader. Expecting substantive and detailed criticism, which delved in detail into every issue raised in a critical literary discussion, what Witkacy found lacking were the brilliant but ambiguous and general formulae that were the strength of the popular columnist Boy’s style. He also demanded that a strictly aesthetic perspective be activated when valuing art, since he did not accept that Boy’s thinking about literature was dominated by social passions (and not aesthetic values). He did not therefore recognise his acceptance of the critic’s role as a moderator of social life. Furthermore, the attack on Boy stemmed from the conviction that his literary shortcomings amounted to his abandoning the situating of reflections on literature and theatre in the very eye of metaphysics and the aesthetic concept rooted therein.

⁶⁹ L. Sokół, *Boy i Witkacy* [Boy and Witkacy], “Przegląd Humanistyczny” 1975, no. 3, p. 64.

Witkacy's dispute with Boy was not based on personal dissatisfaction; nor was it, at its core, the result of ill will or as lack of sensitivity on the part of Witkacy, the uncompromising avant-gardist. Nor can it be regarded as an accidental dispute, because, despite the vehemence of the attacks, it was based on factual grounds. The very model of criticism Boy adopted (oriented towards the popularisation of cultural and social content) stood in stark contrast to the hierarchy of aims and tasks of literary and theatre criticism approved by Witkacy.

It is also significant that both participants in the artistic milieu of the interwar period assumed a totally different addressee of the theatre review. For Boy, it was the reader of a high-circulation press who, regardless of whether they had seen a theatre performance or not, should benefit from reading a review, which should therefore function as a self-contained and self-sufficient text.

This self-sufficiency was ensured by the reviewer summarising the plot of the performance in their text,⁷⁰ by the intelligent and witty form of the argument and by placing a psychological or social problem of life as we know it at the centre of a text related to the performance. According to Witkacy, on the other hand, as can be seen from the claims he directs at Boy, a review in its optimal realisation should be a detailed and factually based polemic with the author of a given drama presented on stage. What Witkacy really wanted was for Boy's commentaries on the performances of his dramas to be addressed primarily to Witkacy himself, to become a detailed polemic waged with him as the author of the text before an audience in common; one educated on his theoretical articles. Thus, it could be said Witkacy ignored not only the assumptions of Boy's writing but also the laws of the theatre-going market and the expectations of the audience.

Moreover, Witkacy's dispute with Boy was based on radically different expectations of theatre. Boy's understanding of theatre as an art combining word, gesture, image and music into a unified whole was alien to Witkacy; he did not treat it as a phenomenon superior and autonomous in relation to the dramatic text. For him, theatre was first and foremost literature presented on stage by actors, which in the eyes of the audience should function as an artistic reality confronted with life, and which constituted an intelligent commentary on it. It was a vision radically different from the one propounded by Witkacy, who advocated building the concepts of *Pure Form* with a theatrical performance by treating meanings as formal ele-

⁷⁰ See E. Kalembe-Kasprzak, *Streszczenie jako recenzja* [Summary as Review] (*O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego*) [On Tadeusz Boy-Żeleński's Theater Reviews], in *Szkice o krytyce teatralnej* [Sketches on Theatre Criticism], ed. E. Udalska, Katowice 1981, pp. 118–134.

ments, combining a multiplicity of elements into a unity in order to evoke metaphysical experiences. Witkacy's critical appraisal of Boy was therefore as much a consequence of disagreement on specific issues as a defence of the rationale of his own aesthetic system and its metaphysical background. In speaking out against Boy-Żeleński, Witkacy was therefore acting, in his opinion, in the name of defending higher values, namely, the necessity of articulating the tragedy of existence and idealism in art.

It was not without good reason that Józef Hen wrote in his monograph on Boy that Witkacy and Boy-Żeleński had nothing in common.⁷¹ While sympathising with the protagonist of his study, it can be seen that he assessed this difference in value terms, ignoring the underlying assumptions of Witkacy's polemic and their consequences. Furthermore, although—as Jan Gondowicz pointedly observed⁷²—Boy himself was in much of his behaviour a character as if taken out of Witkacy's works and the model of literary criticism he chose (with time, probably all the more strongly aware of its limitations) struck at the foundations of Witkacy's concept of theatre and life. This was one that the author of *Tumor Mózgowicz* could not help but notice, and which he understandably wanted to counteract.

In this context, Witkacy appreciated Boy's intelligence and writing style, as well as the generosity and his grace towards his enemies, among whom Witkacy counted himself.⁷³ However, it is difficult to hold it against him that he generally wished literary criticism (and culture more broadly) to develop in a different direction (than that advocated by Boy). In what direction one might ask? In one of his texts, Witkacy wrote about the activities on which the contemporary intelligentsia wastes time outside work—dancing, bridge, sport, talking in cafés to a deafening jazz band, and finally, reading novels as well as poetry all mean that they no longer have time for matters of substance. That is, one may ask for what? Above all, to read something

⁷¹ J. Hen, *Boy-Żeleński...*, op. cit., p. 230.

⁷² “[...] only someone like Witkacy could, in the interbellum, casually as if nothing, announce a document attesting to his arrest at night in the Kraków Planty for irrational, wordless cries. Or begin a column with a confession that when his heart rate slows down at public events, he has an irresistible urge to punch his nearest neighbour in the head. Or sue in two courts to have the word “whore” deleted from his column. Or complain in print that influential circles “don’t want him as a Freemason”. Or describe how he simulated insanity, with some inventiveness and expertise, before a military medical commission. Or recall how, while on guard duty in Płaszów, he succumbed to the temptation to definitively defile the guardhouse. (J. Gondowicz, “Boyem a prawdą” [Between Boy and Truth], [in:] T. Boy-Żeleński, *Mity i zgrzyty* [Myths and Biffs], selection and foreword J. Gondowicz, Warszawa 2016, p. 6).

⁷³ See S.I. Witkiewicz, *Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości* [An Impossible Settling of Scores with an Irretrievable Past], [in:] Ibidem, *Teatr...*, op. cit., p. 348 (1st edition, “Zet” 1934, no. 18).

weighty, such as Cornelius and Husserl, before bed or just after breakfast. Thus, Witkacy would never suspect Boy of reading German philosophers. Consequently, if the intelligentsia does not read Husserl before bed, then, as the catastrophist Witkacy wrote with complete conviction, all of literature and literary criticism, and even the world as one, will go completely “to the dogs.”⁷⁴

Translation R.J. Reisner

REFERENCES

- Boy-Żeleński T., *Brzydka książka* [An Ugly Book], “Wiadomości Literackie” 1933, no. 29.
- Boy-Żeleński T., *Drogi i ścieżki literatury* [The Roads and Paths of Literature], “Kurier Literacko-Naukowy” 1932, no. 33.
- Braun J., *Boy – pogromca Wyspiańskiego* [Boy – Vanquisher of Wyspiański], “Zet” 1932, no. 17.
- Braun J., *My a Witkiewicz* [Witkiewicz and Us], “Zet” 1932, no. 4.
- Estreicher K., *Leon Chwistek. Biografia artysty* [Leon Chwistek. A Biography of the Artist], Kraków 1971.
- Gondowicz J., *Boyem a prawdą* [Between Boy and Truth], [in:] T. Boy-Żeleński, *Mity i zgrzyty* [Myths and Biffs] selection and foreword J. Gondowicz, Warszawa 2016.
- Hen J., *Boy-Żeleński. Błazen – wielki mąż* [Clown – Great Statesman], Warszawa 2008.
- Kalemba-Kasprzak E., *Streszczenie jako recenzja* [Summary as Review] (*O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego*) [On Tadeusz Boy-Żeleński’s Theater Reviews], [in:] *Szkice o krytyce teatralnej* [Sketches on Theatre Criticism], ed. E. Udałska, Katowice 1981.
- Makowiecki A., *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Warszawa 1987.
- Sokół L., *Boy i Witkacy* [Boy and Witkacy], “Przegląd Humanistyczny” 1975, no. 3.
- Winklowska B., *Boyowie. Zofia i Tadeusz Żeleńscy* [The Boys. Zofia and Tadeusz Żeleński], Kraków 2001.
- Witkiewicz S.I., *Dlaczego powieść jest dziełem Sztuki Czystej* [Why a Novel is a work of Pure Art], “Zet” 1932, nos. 15, 16, 17, 18.
- Witkiewicz S.I., *Pisma krytyczne i publicystyczne* [Literary Criticism and Press Articles], compiled J. Degler, Warszawa 2015.
- Witkiewicz S.I., *Tehórze, niedołęgi czy »przemilczacze«* (Słonimski, Winawer et comp.) [Cowards, Wimps and the “Tongue-Tied”], “Gazeta Polska” 1932, nos. 147, 149, 150.
- Witkiewicz S.I., *Teatr i inne pisma o teatrze* [Theatre and Other Essays on Theatre], compiled J. Degler, Warszawa 1995.

⁷⁴ S.I. Witkiewicz, “O znaczeniu intelektualizmu w literaturze” [On the Meaning of Intellectualism in Literature], following *ibidem*, *Pisma krytyczne i publicystyczne...*, op. cit., p. 188.

- Witkiewicz S.I., *Znowu to samo aż do znudzenia, czyli o roli światopoglądu w literaturze* [The Same Again Ad Nauseam – the Role of Worldview in Literature], “Pion” 1934, nos. 5, 6.
- Zamiast artykułu wstępnego* [In Place of an Introductory Article], “Zet” 1932, no. 15.
- Zimand R., *Trzy studia o Boyu* [Three Studies on Boy], Warszawa 1961.
- Żeleński (Boy) T., *Pisma* [Essays], vol. VI: *Szkice literackie* [Literary Sketches], ed. and compiled. H. Markiewicz, Warszawa 1956.
- Żeleński (Boy) T., *Pisma* [Essays], vol. X: *Mózg i płeć* [Brain and Gender], ed. H. Markiewicz, compiled J. Kott, Warszawa 1957.
- Żeleński (Boy) T., *Pisma* [Essays], vol. XX: *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty* [Flirt with Melpomene. Third and Fourth Night], ed. H. Markiewicz, compiled. J. Kott, Warszawa 1964.

Sylvia Panek – absolwentka polonistyki i filozofii, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek: *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich polemikach Karola Irzykowskiego* (2006), *Spór o niezrozumiałstwo w dwudziestoleciu międzywojennym* (2018), *Mosty Karola Irzykowskiego* (2019) i *Irzykowski wobec futurystów* (2024). Inicjator i redaktorka naukowa serii wydawniczej *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce*. ORCID: 0000-0002-2332-7490. E-mail: <spanek@amu.edu.pl>.

Sylvia Panek – graduate of Polish Studies and Philosophy, professor at Adam Mickiewicz University, Poznań. Author of: *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego* [Critic in the Dimensions of Literature and Philosophy. On Karol Irzykowski's Young Poland Polemics] (2006), *Spór o niezrozumiałstwo w dwudziestoleciu międzywojennym* [The Polemic Over Incomprehensibility in the Interbellum] (2018), *Mosty Karola Irzykowskiego* [Karol Irzykowski's "Bridges"] (2019) and *Irzykowski wobec futurystów* [Irzykowski and the Futurists] (2024). Initiator and research editor of the publishing series *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* [Critical Literary Polemics in Poland]. ORCID: 0000-0002-2332-7490. E-mail: <spanek@amu.edu.pl>.

Intermedialność adaptacji, adaptacja intermedialności. Gry z dyskursem hiphopowym w *Innych ludziach* (Doroty Maślowskiej i Aleksandry Terpińskiej)

ABSTRACT. Robert Birkholc, *Intermedialność adaptacji, adaptacja intermedialności. Gry z dyskursem hiphopowym w Innych ludziach (Doroty Maślowskiej i Aleksandry Terpińskiej)* [The Intermediality of Adaptation, Adaptation of Intermediality. Playing with the Hip-Hop Discourse in *Other People* (by Dorota Maślowska and Aleksandra Terpińska)]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 367–387. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.20>.

This article explores the concept of intermediality in the context of contemporary film adaptations. As the author argues, this category not only highlights the necessity of considering multiple media in the analysis of adaptation processes, but also serves as an effective tool for describing specific contemporary narrative strategies. The study focuses on Dorota Maślowska’s novel *Other People* (*Inni ludzie*), and its adaptation by Aleksandra Terpińska. The author examines how Maślowska and Terpińska employ literary and cinematic means of expression to create intermedial references to the discourse of hip-hop. The analysis aims not only to demonstrate the dynamic interaction between different media forms, but also to show the potential of intermedial references as a tool for social critique. According to the author, *Other People* is not an example of remediation in the strict sense, but rather of reflective intermediality, which encourages to examine the referenced discourse from a critical distance.

KEYWORDS: intermediality, film adaptation, hip-hop, adaptation studies, Maślowska, intermedial references, Terpińska

Kategoria intermedialności, należąca do najważniejszych pojęć słownika współczesnej kultury konwergencji, stanowi od kilku dziesięcioleci wyzwanie dla studiów nad adaptacjami. Przekonanie o „ontologicznej intermedialności” wszelkich form medialnych¹ może podważać dominujący w *adaptation studies* przez lata postlessingowski kierunek *medium specificity*, skupiony na badaniu cech dystynktywnych mediów. Pomimo to wydaje

¹ Por. G. Rippl, *Introduction*, [w:] *Handbook of Intermediality* [e-book], red. G. Rippl, prodrodz. 3.2. – *Intermediality – Plurimediality – Transmediality*, Berlin–Boston 2015.

się, że także w pejzażu kultury zdominowanym przez formy hybrydyczne, wciąż istotna pozostaje refleksja nie tyle nad „platońską” istotą mediów, co nad ich potencjałem do wyrażania określonych doświadczeń, emocji i dyskursów. Adaptacje filmowe, zwłaszcza te oparte na tekstach „nieprzezroczystych” stylistycznie, stawiających duży opór medium docelowemu, wciąż wydają się niezwykle interesującym materiałem dla tego rodzaju badań. Rozpoznanie dotyczące intermedialności nie tyle kwestionują zasadność kierunku *medium specificity* w *adaptation studies*, co raczej uczulają na to, że związki między mediami zawsze są wielokierunkowe i złożone, a sam proces adaptacji nigdy nie sprowadza się do przekładu z jednego systemu medialnego na inny. Kategoria intermedialności nie tylko zwraca uwagę na konieczność uwzględnienia wielu mediów w analizie operacji adaptacyjnych, ale może być też dobrym narzędziem do opisu konkretnych praktyk tekstowych.

Warunkiem nowoczesnych *adaptation studies* jest założenie, że specyfika form medialnych nie ma niezmiennego charakteru, ale określana jest przez czynniki kulturowe, społeczne i historyczne. Jak bowiem zauważa Gabriele Rippl, znawczyni zagadnienia, przedstawiciele współczesnych badań *medium specificity* nie rozumieją kategorii „medium» w esencjalistyczny sposób, ale raczej kładą nacisk na fakt, że kiedy mówimy o indywidualnych mediach, odnosimy się do konwencjonalnych konceptualizacji, materialnych ograniczeń i afordancji indywidualnych mediów”². Charakteryzując medium, należy więc odróżnić jego cechy materialne, umożliwiające konstruowanie przekazu w danym systemie (bądź systemach) semiotycznym, od cech wynikających z tradycji czy uzusu, określających system jego organizacji i wzorce użytkowania. Na przykład Lars Elleström rozróżnia podstawowe typy mediów, które są identyfikowane dzięki ich modalnościom i kulturowo ukształtowane, kwalifikowane typy mediów³. Nowoczesne ujęcia medium otwierają furtkę dla badań zorientowanych społeczno-kulturowo, w których media charakteryzowane są jako tyleż materialne, co dyskursywne. Ujęcie takie znajduje dodatkowe uzasadnienie we współczesnych praktykach tekstowych – kreując intermedialne odniesienia, twórcy odwołują się niekiedy do recepcji określonych form medialnych, związanego z nimi modelu komunikacji, przypisywanego im obrazu świata etc. Materiałem pozwalającym przyjrzeć się intermedialności adaptacji, a zarazem adaptowaniu odniesień intermedialnych, są *Inni ludzie*, stylizowany na rap utwór Doroty Masłowskiej, który doczekał się wersji teatralnej (spektakl Grzegorza Jarzyny), audialnej (audiobook Agnieszki Glińskiej) i filmowej (dzieło Aleksandry Terpińskiej). Celem ana-

² Tamże, podrozdz. 2 *Historical Perspectives: Sister Acts to Intermediality*.

³ L. Elleström, *Rozpoznanie, konstruowanie i przekraczanie granic medialnych*, przeł. F. Cieślak, „Tekstualia” 2019, nr 3 (58), s. 26–27.

lizy adaptacji filmowej utworu Masłowskiej jest nie tylko przedstawienie dynamicznej interakcji między różnymi formami medialnymi, która prowadzi do przemodelowania utartych poetyk, ale też ukazanie potencjału odniesień intermedialnych jako narzędzia społecznej krytyki.

Próbując uporządkować metodologiczny chaos, Irina O. Rajewsky wyróżnia trzy podkategorie intermedialności:

1) medialną transpozycję (*medial transposition*), która jest efektem przekształcenia danego produktu medialnego w inny, przynależny do odmiennego medium. W tym wypadku źródłem intermedialnego odniesienia jest konkretny utwór – przykładem są adaptacje filmowe.

2) kombinację mediów (*media combination*), która jest cechą mediów stanowiących konfigurację przynajmniej dwóch innych mediów. Przykładem są opera, film oraz wszelkiego rodzaju multimedia i media mieszane.

3) odniesienia intermedialne (*intermedial references*), które polegają na przywoływaniu cech jednego medium w danym produkcie medialnym. Jak pisze Rajewsky,

odniesienia intermedialne można więc rozumieć jako znaczeniorodne strategie współtworzące ogólny sens produktu medialnego: produkt medialny robi użytek ze swoich charakterystycznych cech medialnych, żeby odnieść się albo do poszczególnego, określonego utworu zrealizowanego w innym medium [...], albo do określonego podsystemu medialnego (takiego jak określony gatunek filmowy), albo do innego medium jako systemu [...]⁴.

Wydana w 2018 roku powieść Doroty Masłowskiej stanowi przykład intermedialności trzeciego typu. Za prymarny punkt odniesienia *Innych ludzi* należy uznać gatunek rapu (w terminologii Rajewsky mógłby to być „podsystem medialny” muzyki wokalne), który przywoływany jest zarówno na różnych poziomach tekstualnych, jak i na poziomie paratekstualnym. Odniesienia do rapu pojawiają się w utworze Masłowskiej na płaszczyźnie tematycznej – jednym z głównych bohaterów jest 32-letni mieszkaniec warszawskiego osiedla, Kamil Janik, niespełniony raper, marzący o wydaniu pierwszej płyty. O oryginalności *Innych ludzi* decyduje jednak nie tematyka, lecz stylizacja językowej warstwy powieści na rap. Rymowany charakter utworu, określona, przeważnie potoczna i często wulgarna leksyka, figury słowa w postaci asonansów i aliteracji⁵, odejście od fabularności na rzecz spontanicznych skojarzeń wykraczających poza związki przyczynowo-skut-

⁴ I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermédialités/Intermediality” 2005, nr 6, s. 52–53.

⁵ Zob. też P. Regiewicz, *Muzyczność w Innych ludziach Doroty Masłowskiej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2023, nr 3 (57), s. 362.

kowe, refreniczne repetycje pewnych zwrotów to cechy wyraźnie ewokujące poetykę tekstów hiphopowych. Masłowska nie tylko stylizuje narrację na język utworów rapowych, ale, grając z brzmieniem wyrazów i rytmizując przekaz, próbuje także ewokować muzyczny aspekt formy hiphopowej. Co więcej, autorka przywołuje inne medium także odpowiednio kształtując materialny nośnik, który traci cechy przezroczystości – książkowe wydanie *Innych ludzi* ma kwadratowy format, a jego okładka jest wyraźnie wystylizowana na okładkę płyty muzycznej (np. logo wydawnictwa przypomina hologramy umieszczane na opakowaniach CD). Warto też dodać, że premierze książki towarzyszył *booktrailer* w postaci teledysku w reżyserii Aleksandry Terpińskiej, na którym Masłowska rapowała fragmenty utworu. Tekstualne właściwości narracji oraz paratekstualne tropy skłaniają czytelnika, by w procesie odbioru utworu literackiego aktualizował w umyśle (ale też na poziomie zmysłowym) inne medium – muzyczne, czemu odpowiada zaproponowana przez badaczy intermedialności formuła percypowania *x* (aktualnego medium będącego realnym przedmiotem odbioru) jako *y* (medium iluzyjnie przywoływanego, aktualizowanego)⁶.

Dorota Masłowska w swojej twórczości wielokrotnie grała z poetyką rapową, czy to w tekstach literackich (jak *Paw królowej*⁷), czy w utworach muzycznych (płyta *Społeczeństwo jest niemiłe*, wydana w 2014 roku pod pseudonimem Mister D., i późniejsza płyta *Wolne* z 2023 roku). Tłumacząc swoją fascynację tym gatunkiem, autorka mówiła w wywiadzie poświęconym *Innym ludziom*:

Hip-hop to dla mnie w tej chwili jedyna forma takiej literatury naturalnej; demokratyczny, dostępny dla każdego sposób organizowania wspomnień i przekonań w narracje. [...] Dyktatura rytmu pomaga uzyskać dostęp do opowieści, uruchamia zupełnie inne pokłady świadomości. Nagle wydostajesz się ze swojego umysłu i tego, co ty wiesz, i przedostajesz się do umysłu zbiorowego, rytm dyktuje ci każde następne słowo. Musisz dostosować się do brzmienia języka, więc masz zupełnie inne skojarzenia i inaczej myślisz. Uwielbiam to narzędzie wykorzystywać, to sama rozkosz pisania – ty znikasz i zamiast ciebie pojawia się cały świat⁸.

⁶ Formułą tą posługuje się Christine Schwanecke, pisząc o aktualizowaniu „filmowego trybu” odbioru w literaturze. Ch. Schwanecke, *Filmic Modes in Literature*, [w:] *The Handbook of Intermediality*, dz. cyt., rozdz. 1, *Filmic Modes: Terms and Concepts*. Schwanecke inspirowana jest rozpoznaniem Manfreda Jahna: M. Jahn, *Cognitive Narratology*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London–New York 2008, s. 67–71.

⁷ Zob. więcej: L. Berbeneć, „*Inni ludzie*” Doroty Masłowskiej jako przykład dalszych eksperymentów z formą, [w:] *Odmiany pograniczności. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, red. Z. Chojnowski, Kraków 2020, s. 89–95.

⁸ *Nakreca się mrok*, rozm. Z. Król z D. Masłowską, „Dwutygodnik” 2018, 05, nr 237, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7779-nakreca-sie-mrok.html>> [dostęp: 12.01.2025].

Masłowska z jednej strony zwraca uwagę na przystępność rapu jako formuły pozwalającej na organizowanie doświadczenia jednostki, z drugiej podkreśla, że ta forma gatunkowa generuje nowe sposoby postrzegania świata. Wydaje się, że ów dostęp do „umysłu zbiorowego” zostaje w rapie otwarty nie tyle dzięki dezautomatyzującym funkcjom języka poetyckiego, który, zdominowany przez „dyktaturę rytmu”, uruchamia nieoczywiste znaczenia, ile z powodu zanurzenia tej formy w języku potocznym. Podporządkowanie języka rytmowi i rymowi, przy jednoczesnym utrzymaniu potoczności i spontaniczności (u Masłowskiej jedynie pozorowanej) wypowiedzi sprawia, że w języku uobecniony zostaje „słownik” współczesnego Polaka – uwidaczniają się w nim najczęściej stosowane w danym czasie pojęcia i zwroty, „wpadające w ucho” hasła, schematy myślowe i luźne skojarzenia:

[...] Gówniarze, erasmusy, Hindusy, gimbaziary, co co chwila
się chichrają do smartfonu... ej, dziewczyny, chyba dają Benny Hila...?
Jednej żelastwo z pyska błyska, to on nie chce nawet tego w myślach rozwijać,
ale druga już shakira, już by ją dało rade... ej, no, co taka mina
(chyba słyszą jego myśli, bo się patrzą i już jakieś #metoo się zaczyna)⁹.

Przykładowo, w powyższym fragmencie zestawienie „erazmusów” z „Hindusami” dyktowane jest rymem, jednak skojarzenie obydwu wyrazów i umieszczenie ich w jednym ciągu enumeracyjnym, staje się ironicznym świadectwem niechęci bohatera do wszelkich „obcych”, którzy zostają zaklasyfikowani do jednej, niespójnej grupy. Z kolei aliteracyjne zestawienie „mina”-„#metoo” (przy jednoczesnym rymie „mina”-„ się zaczyna”) wyraża lęk bohatera przed reakcjami kobiet w rzeczywistości silnie kształtowanej przez dyskurs feministyczny.

Już podany przykład pokazuje, że Masłowska próbuje sięgnąć do „umysłu zbiorowego”, by dokonać krytyki języka modelującego świadomość współczesnych Polaków. Formuła rapowa pozwala na odejście od *mimesis* ku *poiesis* – zamiast opisywać świat w poetyce realistycznej, autorka przygląda się performatywnie wytwarzanym przez bohaterów narracjom o rzeczywistości. Funkcją inspiracji rapowych w *Innych ludziach* nie jest przy tym wyłącznie odświeżenie poetyki współczesnej powieści społecznej. Autorka odwołuje się tyleż do hip-hopu jako do formy artystycznej, ileż do dyskursu hiphopowego¹⁰, określonego nie tylko przez cechy technologiczne i semiotyczne, lecz także

⁹ D. Masłowska, *Inni ludzie*, Kraków 2018, s. 72.

¹⁰ Pojęcie hip-hopu, obejmujące również takie formy wyrazu jak graffiti czy breakdance, rozumiane jest zazwyczaj szerszej niż pojęcie rapu. Por. N.W. Balestrini, *The Intermedial Poetry of Rap*, [w:] *Poem Unlimited. New Perspectives on Poetry and Genre*, red. D. Kerler, T. Müller, Berlin–Boston 2019, s. 239. Ze względów stylistycznych obydwa pojęcia będą jednak w niniejszym tekście traktowane zamiennie.

społeczne. Głównym przedmiotem odniesień jest tu polski *oldschoolowy*¹¹ rap uliczny¹², wyrażający potransformacyjne frustracje i opowiadający – na wzór afroamerykańskiego hip-hopu, który wyrastał z dzielnic biedy, choć determinowany był przez zupełnie inne czynniki społeczno-polityczne – o patologiach systemu, wykluczeniu i nierówności szans. W utworze Masłowskiej można znaleźć zdecydowanie więcej parafraz i cytatów z tekstów Molesty i Trzyha, napisanych na pograniczu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, niż z utworów raperów młodego pokolenia. Ten anachronizm tłumaczyć można poniekąd faktem, że narracja przefiltrowana jest tu głównie przez świadomość 32-latk, który nie potrafi wyjść poza obraz świata utrwalony w utworach sprzed 20 lat. Choć bowiem heterodiegetyczna narracja uobecnia perspektywę wielu postaci, także tych należących do wyższej klasy średniej, to jednak utwór może być potraktowany jako substytut płyty, którą chciałby wydać Kamil. W rapowej narracji Masłowskiej w hiperbolicznej formie ujawniają się również wszelkie negatywne cechy, dostrzegane po latach w *oldschoolu* przez krytyków nurtu, takie jak ksenofobia, homofobia czy mizoginia. Uczynienie miejscem akcji nie tylko blokowisk, ale też bogatych, nowoczesnych osiedli i duża frekwencja występowania nazw popularnych marek oraz modnych produktów, odsyłają jednak również do poetyki *newschoolu*, rozkwitającego w drugiej dekadzie XXI wieku. Elementy charakterystyczne dla nowej szkoły rapu występują we fragmentach poświęconych bohaterom z wyższą pozycją społeczną, przede wszystkim Iwonie i Maciejowi. Masłowska pozostaje równie krytyczna w stosunku do tych postaci, pokazując, że sposób myślenia zamożnych mieszczan naznaczony jest nie mniejszymi uprzedzeniami, co myśli i mowa „błokersów”. Warto dodać, że literackie i muzyczne utwory Masłowskiej były często chłodno przyjmowane przez środowisko hiphopowe, jednak wybrani twórcy *newschoolu*, tacy jak Taco Hemingway, prawdopodobnie inspirowani krytyczną strategią pisarki¹³.

¹¹ Posługuję się – siłą rzeczy uproszczonym, pełniącym heurystyczną funkcję – podziałem na starą i nową szkołę polskiego rapu za Piotrem Kowalczykiem: por. P. Kowalczyk, *Chamy i psychopaci*, „Dwutygodnik” 2018, nr 253, <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8180-chamy-i-psychopaci.html>> [dostęp: 12.01.2025]. Dziękuję Piotrowi Kowalczykowi za wszelkie spostrzeżenia dotyczące historii polskiego rapu.

¹² Masłowska odwołuje się głównie do tzw. rapu ulicznego, w mniejszym stopniu odnosząc się do – także rozkwitających na przełomie XX i XXI wieku – „inteligentnego rapu” i „hip-hopolo”. Na temat odmian polskiego rapu zob. K. Rymajdo, *Taco Hemingway’s Jarmark*, New York 2025, s. 6–9.

¹³ Przykładowo, fragment utworu *Łańcuch I: Kiosk* Taco Hemingwaya z 2020 roku: „I chociaż twierdzi, że nie jest rasistką / Nie ufa tym Saszom, nie ufa Dymitrom”, piętnujący ksenofobię i hipokryzję Polaków, bardzo przypomina poetykę *Innych ludzi*. W utworze tym raper zresztą bezpośrednio odwołuje się do twórczości Masłowskiej, cytując tytuł jej płyty „[...] społeczeństwo jest niemiłe, bo to łańcuch [...]”.

Dorota Masłowska grała z formą hiphopową także w swoich utworach muzycznych i teledyskach, jednak wydaje się, że powieść – właśnie dzięki swojej medialnej odmienności – ujawnia w tym zakresie szczególny potencjał. Brak kluczowych elementów tworzących uposażenie semiotyczne utworów rapowych – muzyki i słowa mówionego – czyni z literatury jako formy podawczej tego gatunku medium, w którym odbiorca jest skłaniany do tego, by samemu uzupełniać „brakujące” składniki przekazu. Badacze rapu wskazują często, że jego podstawą jest rytm, współtworzony przez wiersz, beat oraz wokalne wykonanie raperów¹⁴. Masłowska rytmizuje przekaz werbalny, ale to odbiorca dopełnia przekaz rapowy, czytając tekst w określonym rytmie, który może być modelowany w zgodzie z utrwalonymi w świadomości wzorcami rytmu hiphopowego (jeśli czytelnik zna ten gatunek muzyki). Jak pisała sama Masłowska: „Na początku taki zrytmizowany tekst bez muzyki robi wrażenie chromego, jak piosenki, których teksty były zawsze z tyłu magazynu »Bravo«: zdania układają się w nienaturalny sposób i to stawia opór w czytaniu. Ale w którymś momencie to zaskakuje, umysł zaczyna łapać i z tym współpracować”¹⁵. Do konstatacji autorki trzeba jednak dodać, że czytelnik nie tylko staje się dzięki temu współtwórcą rapowego *flow*, ale też „współwinnym” przedstawionego za jego pośrednictwem dyskursu – w toku lektury odbiorca może tym bardziej uzmysłwić sobie, z jaką lekkością przychodzi mu współkreowanie narracji pełnej ksenofobicznych czy homofobicznych treści.

Pytanie o adaptację *Innych ludzi* jest zarazem pytaniem o adaptację skomplikowanej konfiguracji odniesień intermedialnych występujących w tekście Masłowskiej. Odwołując się do kategorii zaproponowanych przez Rajewsky, można powiedzieć, że reżyserka dokonuje medialnej transpozycji (*medial transposition*) tekstu literackiego w tekst filmowy, a jednocześnie, wykorzystując „kombinowany” charakter medium filmowego (*media combination*), wzmacnia bądź konkretyzuje intermedialne odniesienia (*inter-medial references*) do dyskursu hiphopowego obecne w powieści. Analiza *Innych ludzi* wyłącznie jako adaptacji powieści byłaby redukcyjna, ponieważ Terpińska adaptuje na język filmu nie tylko konkretny tekst literacki, ale też w pewnym stopniu poetykę rapu, która przywoływana jest w adaptacji zarówno na poziomie audialnym, jak i ikonograficznym. Odniesienia intermedialne do hip-hopu (częściowo zapośredniczone przez powieść Masłowskiej) pojawiają się w dziele Terpińskiej między innymi:

¹⁴ Por. A. Bradley, *The Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, New York 2009, s. 207–208. Cyt. za: A. Mastalski, *Twórca hiphopowy jako artysta intermedialny: doiðós, vates, performer*, „Studia de Cultura” 2013, nr 5, s. 138.

¹⁵ *Nakreća się mrok*, dz. cyt.

- a) na poziomie fabuły oraz narracji;
- b) w konstrukcji przestrzeni;
- c) w warstwie audialnej (werbalno-rytmiczno-muzycznej), ściśle skorelowanej z warstwą wizualną.

Twórcy adaptacji nie tylko próbują przy tym stworzyć filmowe reprezentacje pewnych właściwości utworów i teledysków hiphopowych, ale też podejmują grę z dyskursem hiphopowym jako narzędziem tworzenia narracji o świecie i nośnikiem określonych strategii tożsamościowych.

Ad. a) Z uwagi na szczątkowość fabuły, koncentrację na warstwie językowej oraz formę narracji przybierającą kształt rapowanego strumienia świadomości, utwór Masłowskiej wydaje się bardzo trudnym materiałem do adaptacji. Aby dostosować opowieść do dominującej w kinie poetyki, Aleksandra Terpińska zdecydowała się nieco wzmocnić jej spoistość fabularną, ograniczyć liczbę wątków i zogniskować się przede wszystkim na postaciach Kamila, Iwony i Macieja. Reżyserka, a zarazem scenarzystka, mogła szukać inspiracji w tym zakresie w samym hip-hopie, w utworach takich jak *W wyjątkowych okolicznościach* (2002) grupy WWO, opartych na kompozycji kontrastownie zestawiającej historie bohaterów z różnych środowisk społecznych. Sceny z Kamilem lokują się wyraźnie w obrębie problematyki centralnej dla *oldschoolowego* rapu ulicznego, który był po niekąd odpowiedzią na rozpoczynający się po przemianie ustrojowej „reżim kapitalistyczny”¹⁶. Nieobecnym w powieści znakiem wizualnym wiążącym głównego bohatera ze starym rapem jest w filmie wytatuowany na plecach mężczyzny cytat z „klasyka” gatunku Tupaca Shakura (*Only God Can Judge Me*, utwór z 1996 roku).

Analogie do dyskursu hiphopowego nie kończą się jednak w *Innych ludziach* na poziomie tematycznym. O oryginalności dzieła, którą komplementowali recenzenci¹⁷, decyduje przede wszystkim jego szczególna forma. Niekonwencjonalna narracja powieści Masłowskiej oraz formuła muzyki rapowej przyczyniają się do przekształcenia cech kwalifikowanych medium filmowego i umożliwiają wyjście poza model konwencjonalnego kina społecznego. Podobnie jak w wielu utworach rapowych, fabularność filmu jest znacznie osłabiona, a w narracji pojawiają się często dygresje oraz przedstawienia codziennych, często trywialnych czynności, takich jak jazda tramwajem czy poranna toaleta, wpisujących się w charakterystyczną dla starego rapu zasadę *keeping it real*. Konwencjonalna narracja zostaje przełamana nie

¹⁶ *Hip-hop do wymiany*, rozmowa F. Szałaska z Krytyką Holistyczną, „Czas Kultury” 2019, 15.04.2019, <<https://czaskultury.pl/czytanki/hip-hop-do-wymiany/>> [dostęp: 13.01.2025].

¹⁷ Por. M. Stachowiak, *Oddechu rzeczywistości posmak*, „Dwutygodnik” 2022, nr 329, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/9989-oddechu-rzeczywistosci-posmak.html>> [dostęp: 13.01.2025].

tylko dzięki rapowanej formie ekspozycji dialogów i monologów, ale również montażowi, który wykorzystywany jest do kreacji czasu niekoherentnego, eliptycznego i syntetycznego – twórcy bardzo często stosują technikę *jump cuts*, polegającą na zrywaniu czasowego continuum i wprowadzaniu cięć między ujęciami, które dzielą zaledwie ułamki sekund. Jeśli chodzi o czas narracji, Terpińska stosuje ponadto pauzy (zatrzymanie biegu wydarzeń, by bohaterowie mogli je skomentować) i streszczenia (np. sekwencja przedstawiająca rozwój relacji Kamila i Anety na początku filmu). Montaż podąża za nielinearnymi, dygresyjnymi, rapowanymi wywodami narratora i bohaterów, a sama warstwa narracyjna zostaje uwypuklona. Próby ustalenia narracyjnego i ontycznego statusu wydarzeń oraz postaci – które byłyby zasadne chociażby w wypadku dzieł z gatunku *mind-game films* – okazują się w tym wypadku bezcelowe, ponieważ punktem odniesienia jest tu tyleż poetyka zagmatwanego narracyjnie kina fabularnego¹⁸, co poetyka rapu.

W rapie bardzo często nie porządek chronologii jest najważniejszy, ale retoryka i asocjacje podmiotu, dyktowane rymem oraz rytmem. W *Innych ludziach* analogicznie narracją rządzi poziom wypowiedzania, a nie poziom zdarzeń, co znajduje wyraz zarówno w konstrukcji sjużetu, jak i na poziomie tekstualnych środków wyrazu. Reżyserka dokonuje ponadto swego rodzaju remediacji sytuacji komunikacyjnej charakterystycznej dla utworów rapowych. Jedną z cech hip-hopu jest bowiem symulowanie bezpośredniości komunikacji między nadawcą a odbiorcą poprzez pytania retoryczne i konstrukcje gramatyczne z użyciem 1. osoby liczby pojedynczej¹⁹. Kreowaniu takiej sytuacji nadawczo-odbiorczej w filmie może służyć burzenie czwartej ściany – bohaterowie porozumiewawczo patrzą niekiedy w kamerę i/lub mówią bądź rapują wprost do widza. Wydaje się, że ten autorefleksyjny chwyt, choć stosowany niekiedy w ramach kina fabularnego, przywołuje w *Innych ludziach* poetykę rapowych teledysków, w których takie zabiegi są czymś zupełnie naturalnym.

Choć nazywanie adaptacji Terpińskiej „półtoragodzinnym klipem muzycznym”²⁰ jest genologicznym nadużyciem, to jednak w istocie film zawiera wiele intermedialnych odniesień do tej formy audiowizualnej. *Inni ludzie* są utworem, w którym postaci przez cały czas mówią „wierszem”, jednak, inaczej niż w powieści, w narracji filmu wyróżnić można kilkanaście względnie

¹⁸ Co oczywiście nie oznacza, że w *Innych ludziach* nie można znaleźć inspiracji filmowych, np. eliptyczną narracją kina Wojciecha Smarzowskiego, który zresztą pełnił rolę opiekuna artystycznego dzieła.

¹⁹ Zob. A. Mastalski, *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*, niepublikowana praca magisterska, Kraków 2011, s. 35.

²⁰ J. Palmowska, *Trudne sprawy, sprawy trudne – recenzja filmu „Inni ludzie”*, Pełna Sala, 25.03.2022, <<https://pelnasala.pl/inni-ludzie/>> [dostęp: 13.01.2025].

zamkniętych kompozycyjnie – i opatrzonych w napisach końcowych odrębnymi tytułami – rapowanych utworów, przybierających niekiedy formę quasi-wideoklipów. Jako przykład posłużyć może scena, kiedy Kamil, zawstydzony po spotkaniu w autobusie kolegi ze szkoły, patrzy nagle w stronę kamery i zaczyna rapować („Gość myśli, że jestem robotem”), kierując się zarówno do innych pasażerów, jak i do widzów. Bohater odchodzi od swojego rozmówcy i, przechadzając się po autobusie, rapuje przy akompaniamencie beatu²¹ o swoim powołaniu do bycia artystą, niezrozumieniu przez społeczeństwo i pogardzie dla życia w kieracie. Kończąc utwór, mężczyzna wraca do swojego kolegi i kontynuuje rozpoczętą wcześniej rozmowę – taka klamra wyraźnie wyodrębnia wykonywany utwór jako pewną autonomiczną całość. Umieszczony w innym medialnym kontekście (nie teledysku, ale filmu fabularnego) występ Kamila nie tyle symuluje bezpośredni kontakt z widzem, ile wskazuje na samą potrzebę komunikacji odczuwaną przez protagonistę, na jego desperację i chęć udowodnienia innym (i samemu sobie), że coś osiągnął w życiu. Podkreślanie podmiotowego charakteru wypowiedzi stanowi jedną z podstawowych właściwości hip-hopu – gatunku, który zyskał szeroki rezonans dzięki temu, że oddawał głos ludziom pozbawionym reprezentacji w kulturze i pozwalał na wyrażenie ich społecznej tożsamości²². Terpińska nie tyle uobecnia jednak za pomocą formy filmowej narracje tożsamościowe kreowane przez bohaterów, co przygląda się samemu procesowi ich konstruowania.

Zarówno autorka powieści, jak i reżyserka adaptacji osłabiają bezpośredniość komunikacji z bohaterami także poprzez wprowadzenie instancji narratora heterodiegetycznego²³, stosunkowo rzadko wykorzystywanej w rapie²⁴. Ekwiwalentem narratora personalnego z powieści staje się w filmie stylizowany na współczesnego Jezusa Chrystusa bohater-narrator grany przez Sebastiana Fabijańskiego, który oddaje co prawda niekiedy głos postaciom, ale często to sam formułuje ich myśli za pomocą „rapowanej” mowy pozornie zależnej. Już pierwsza scena, w której narrator obserwuje śpiącego Kamila, siedząc w swego rodzaju pokoju kontrolnym, zapowiada, że perspektywa uobecniania w filmie będzie szersza od punktu widzenia bohaterów wydarzeń²⁵.

²¹ Twórcą beatów był znany hiphopowy muzyk i producent Auer.

²² Por. A. Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge 2000.

²³ Narratora w filmie można nazwać heterodiegetycznym, ponieważ w większości scen stoi on ponad światem przedstawionym. Jego status narracyjny pozostaje jednak problematyczny, ponieważ w niektórych scenach jest on dostrzegany przez bohaterów – jako postać z tła, należąca do świata diegetycznego.

²⁴ Najbardziej uznanym raperem posługującym się narracją heterodiegetyczną pozostaje Sokół.

²⁵ Oczywiście stylizacja na Chrystusa niesie głębszy potencjał znaczeniowy. Świat pokazywany przez Terpińską naznaczony jest płytką religijnością – w radiu mówi się o tym,

Ad. b) Zarówno Masłowska, jak i Terpińska odwołują się w swoich dziełach również do innej cechy hip-hopu, jaką jest silny związek tego gatunku z kategorią miejsca²⁶, a konkretnie – z przestrzenią miasta. Podkreślanie lokalności, manifestowanie przywiązania do miasta, dzielnicy i „osiedlowej ławki” było ważnym elementem strategii tożsamościowych w polskim *oldschoolu* i stanowiło według badaczy gatunku wyraz lęków przed globalnym kapitalizmem²⁷. O ile zaangażowany społecznie rap próbował „przejąć przestrzeń miejską, aby pracowała na rzecz ludzi z niej wywłaszczonych i wykluczonych”²⁸, o tyle w przypadku protagonisty *Innych ludzi* projekt ten musi pozostać niespełniony. Znamienny jest fragment powieści: „Zresztą z roku na rok on Warszawę coraz mniej rozumie. **Niegdyś jego miasto**, dziś to jest **inne miasto i inni ludzie** [podkr. autora], których z trudem mu przychodzi lubić”, w którym Masłowska wydaje się intertekstualnie odwoływać do klasycznego już utworu rapowego *Ja mam to co ty (Moje miasto)* („Mam tak samo jak ty,/ **Miasto moje**, a w nim – **swoich ludzi** [podkr. autora] (...)”)²⁹. Podczas gdy wykonawcy utworu z 1998 roku wyrażali poczucie panowania nad przestrzenią miejską, Kamil czuje się w Warszawie obco i nieswojo. Bohater mitologizuje przeszłość stolicy (inspirując się *oldschoolowym* rapem?), a za swą sytuację obwinia emigrantów i krzewicieli nowoczesnych poglądów. W powieści miasto jest nie tylko tłem akcji, ale, jak często w dyskursie hiphopowym, miejscem społecznych podziałów determinującym życie mieszkańców, przestrzenią identyfikacji (u Masłowskiej – nieudanej) i polem figur literackich („się plany mu krzyżowały jak Marszałkowska z Alejami”³⁰).

W adaptacji odwołania do obrazu miasta znanego z dyskursu hiphopowego zostają wzmocnione wizualnie i wzbogacone o nowe intermedialne konteksty. Kontrast pomiędzy przestrzenią ludzi ze społecznych peryferii a przestrzenią przynależną do wyższej klasy średniej ulega w filmie zna-

że Jezus został królem Polski, a w mieście widoczne są kiczowate reklamy religijne. Tymczasem cnota uosabiana przez Chrystusa – miłość do bliźniego – pozostaje obca w zasadzie wszystkim bohaterom filmu. Co znamienne, sam „Jezus” nie zostaje rozpoznany i staje się obiektem kpin Kamila.

²⁶ Jak twierdzi badacz hip-hopu, muzyka rapowa jest „jedynym gatunkiem konsekwentnie zaangażowanym w tworzenie poczucia miejsca”. C. Vernallis, *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*, New York 2004, s. 78.

²⁷ K. Rymajdo, dz. cyt., s. 19.

²⁸ T. Rose, *Black noise*, Hanover 1994, s. 22. Cyt. za: P. Majewski, *Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu*, „Sprawy Narodowościowe” 2015, nr 47, s. 62.

²⁹ Utwór WYP3 i Trzyha WFD wykorzystuje fragment słynnej piosenki Czesława Niemena *Moje miasto*.

³⁰ D. Masłowska, dz. cyt., s. 8.

czącej amplifikacji. Przykładowo, w jednym z ujęć kamera odjeżdża od ekskluzywnego apartamentowca, w którym mieszka rodzina Iwony, pokazując go z lotu ptaka na tle oświetlonego neonami miasta, a następnie, po cięciu, z podobnej perspektywy przedstawia brzydkie i nieciekawe osiedle Kamila. Siermiężnie urządzony dom rodzinny bohatera – z minibarkiem usytuowanym tuż pod kolekcją religijnych obrazków, brudnymi oknami i choinką z wyeksploatowanymi już do granic możliwości bombkami – kontrastuje z czystym, designerskim apartamentem rodziny Iwony, ozdobionym malarstwem nowoczesnym. Przestrzenia ludzi z peryferii są peerelowskie blokowiska z wielkiej płyty, podwórka i bary z kebabem, przestrzenia ludzi z wyższej klasy średniej strzeżone osiedla i ekskluzywne sklepy w galeriach handlowych. Pierwsi doświadczenia miasta, chodząc pieszo lub poruszając się zatłoczoną komunikacją miejską, drudzy wyłącznie jeżdżąc samochodami. Co jednak znamienne, zarówno przestrzeń Kamila, jak i przestrzeń bogatych mieszczan pokazywane są przeważnie w podobnych, zimnych kolorach – to miejsca nieprzytulne i alienujące, niedające oparcia podmiotowi.

Terpińska nie tylko konkretyzuje przestrzeń z powieści Masłowskiej, ale podejmuje także grę z wizualnymi kliszami dyskursu hiphopowego. Fragment, w którym Kamil wychodzi ze swojego bloku i udaje się do baru z kebabem, wyraźnie przypomina poetykę rapowych teledysków z przełomu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, takich jak *Jestem Bogiem* Paktofoniki. Dynamiczna kamera śledzi bohatera przechodzącego przez osiedla, pokazując go z boku, zza pleców oraz *en face*, w ten sposób jednak, że zawsze jest on widoczny na tle szaroburego miejskiego krajobrazu. Funkcją powyższego fragmentu jest nie tyle popychanie akcji naprzód, co, podobnie jak w hiphopowych teledyskach, akcentowanie związków bohatera z konkretnym miejscem³¹ i artykułowanie tożsamości podmiotu właśnie w odniesieniu do lokacji³². Scenie tej towarzyszy beat stylizowany na *oldschoolowy* rap – jeśli przyjąć, że jest to muzyka „słyszana” w umyśle bohatera, to jej funkcją mogłoby być właśnie „przejmowanie przestrzeni miejskiej” (nadawanie jej określonego rytmu, osobistego znaczenia) przez podmiot. W odróżnieniu od bohaterów starszych rapowych teledysków, Kamil nie potrafi jednak w filmie ani zapanować nad muzycznym przekazem (ostatecznie nie

³¹ Por. A. Batori, *Postsocialist Social Reality in Hungarian Rap Music Videos*, [w:] *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, red. Z. Győri, E. Mazierska, New York 2020, s. 231.

³² Por.: „Chociaż od czasu pierwszych hiphopowych teledysków wielu artystów rapowych odchodziło od nagrań ulicznych, reprezentacja miejsca – a w szczególności określonych lokacji geograficznych – w dalszym ciągu odgrywa istotną rolę w tym, jak raperzy wyrażają swoją tożsamość”. Tamże. Autorka cytuje fragment artykułu T. Siglera i M. Balaji: T. Sigler, M. Balaji, *Regional Identity in Contemporary Hip-Hop Music: (Re) Presenting the Notion of Place*, „Communication, Culture & Critique” 2013, nr 2 (t. 6), s. 337.

wyduje przecież płyty), ani nad przestrzenią miasta i z pewnością nie czuje się „Bogiem” w otaczającym świecie. Osiedle – przedstawiane często przez raperów jako aksjologiczne centrum³³ i mityzowane, zwłaszcza w *oldschoolowych* tekstach – nie wydaje się wcale ostoją dla protagonisty *Innych ludzi*. Stylizując przestrzeń związaną z Kamilem na scenerię teledysków sprzed 20 lat, Terpińska akcentuje rażące dysproporcje w rozwoju podzielonego klasowo społeczeństwa, ale ów zabieg intermedialnego zapośredniczenia może także sugerować, że bohater pozostał zamknięty w pewnym nieaktualnym już obrazie świata, w dyskursie oferującym przestarzałe już wzorce identyfikacji.

Ad. c) Elementem ulegającym w adaptacji bezpośredniemu transferowi z powieści są rapowane dialogi i monologi bohaterów oraz narratora heterodiegetycznego, które przyczyniają się do silnego przekształcenia typowych cech kwalifikowanych filmu fabularnego w *Innych ludziach*³⁴. Podobnie jak w przypadku dzieła Masłowskiej, rap interesuje twórców dzieła nie tylko jako atrakcyjna forma artystyczna, ale też jako „dostępny dla każdego sposób organizowania wspomnień i przekonań w narracje”³⁵. Bohaterowie *Innych ludzi* budują za pomocą rapu narracje o świecie, przy czym proces ten ma największe znaczenia dla Kamila – rapera-amatora. Podczas gdy w przypadku powieści „ontyczny” brak medium literackiego w zakresie uobecniania muzyki świetnie koresponduje z sytuacją głównego bohatera, który chce wydać płytę, ale nie ma „bitów żadnych”³⁶, w filmie przekaz rapowy zostaje uzupełniony o warstwę muzyczną. Ta semiotyczna „pełnia” nie wiąże się jednak ze zmianą w konstrukcji protagonisty, który także i tu pozostaje niespełniony – wprowadzenie narratora heterodiegetycznego może sugerować, że Kamil nie potrafi sam wyrazić siebie poprzez hip-hop, a przekaz muzyczny jest nie tyle realizacją jego projektu artystycznego, co raczej symulacją tego, co chciałby on stworzyć, choć nie do końca potrafi.

Co istotne, odniesienia do poetyki tekstów rapowych, obecne w powieści Masłowskiej, zostają w filmie uzupełnione odwołaniami do różnych poetyk muzycznych i audiowizualnych, związanych przede wszystkim (ale nie wyłącznie) z hip-hopem. Przykładowo, scena *Poniedziałek*³⁷, przedstawiająca typowy poranek Kamila zawiera intermedialne odniesienia do teledysków

³³ M. Kuczkowski, *Przemoc w polskim hip-hopie, na przykładzie płyty Skandal zespołu Molesta*, „Przegląd Socjologiczny” 2003, nr 1 (52), s. 117.

³⁴ Inspiracji architektonicznych w samym medium filmowym należałoby szukać przede wszystkim w „operowym” podgatunku musicalu, w którym wszystkie dialogi są śpiewane, np. w *Parasolkach z Cherbourg* (1964) Jacques’a Demy.

³⁵ *Nakreca się mrok*, dz. cyt.

³⁶ D. Masłowska, dz. cyt., s. 153.

³⁷ Ze względów pragmatycznych tytułuję poszczególne sceny nazwami utworów, które są w nich wykonywane.

rapowych z przełomu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Wykorzystanie semiotycznych możliwości medium filmowego pozwala na rozszerzenie dokonanego przez Masłowską pastiszu (a może nawet parodii) tekstów hip-hopowych opowiadających o codziennym, ubogim życiu w blokowisku. Utrzymana w szaroburych barwach, rozgrywająca się w brzydkim, niere-montowanym od dekad mieszkaniu z pustą lodówką, scena wywołuje skojarzenia z teledyskami do takich utworów jak *Wiedziałem, że tak będzie* (1998) czy *Dobrze będzie, dzieciak* (2000) zespołu Molesta. Fragmentowi temu towarzyszy bardzo prosty, jednostajny beat, przywołujący poetykę *oldschoolu*, charakterystyczną między innymi dla wczesnych utworów Molesty. Choć w innych sekwencjach z Kamilem beat jest nieco bardziej urozmaicony, to jednak w większości przypadków zawiera elementy stylizacji na muzykę sprzed ponad dwóch dekad. Odsyłając intermedialnie (muzycznie i wizualnie) do hip-hopu z przełomu stuleci, Terpińska wydaje się akcentować, że świadomość bohatera modelowana jest przez anachroniczny już dyskurs, budujący strategie tożsamościowe w oparciu o zmitologizowany obraz życia uliczno-osiedlowego i niechęć do zmiany.

Z siermiężną *oldschoolową* poetyką scen z Kamilem jaskrawo kontrastuje chociażby wizja Iwony Goryle, w której kobieta pojawia się w lesie otoczona przez półnagich, tańczących mężczyzn w maskach przypominających twarz głównego bohatera³⁸. Brak beatu, elementy recytacji, surrealistyczna ikonografia, refleksyjność i metaforyczność wyraźnie odsyłają tu do poetyki znacznie bardziej eksperymentalnych, nowoczesnych wideoklipów, czy nawet performansów. Choć trudno w tym wypadku mówić o parodii określonego stylu teledysków, to jednak również i w tej scenie znaleźć można ślady ironii wobec wyobrażeń kobiety, która wizualizuje swojego kochanka w shiperbolizowanej formie siedmiu prymitywnych mężczyzn („goryli”). Nie tylko język werbalny, ale też poetyka wideoklipów i muzyka wskazują więc w adaptacji na społeczny status bohaterów i są świadectwem ich odseparowania od siebie oraz zamknięcia się w odmiennych wyobrażeniach i habitusach.

Kolejnym aspektem rapu ulegającym swoistej remediacji w filmie jest rytm. Przywołujący poetykę hip-hopu rytm języka z powieści Masłowskiej wchodzi w adaptacji w złożone relacje z rytmem wypowiedzianych kwestii przez postaci, z rytmem beatu oraz z rytmem obrazów filmowych (uzyskiwanym przez montaż, pracę kamery i inscenizację). Rytm nie tylko oddziałuje na emocje odbiorcy, ale zostaje wykorzystany również w swoistej grze z widzem. Szczególnie istotna wydaje się w tym kontekście sekwencja *Dziew-*

³⁸ Co ciekawe, tekst rapowany jest w tej scenie przez Kamila, jednak wydaje się reprezentacją myśli protagonistki.

czyna pijana, w której Kamil rapując w swoim mieszkaniu do samodzielnie dobranego beatu, osiąga w końcu muzyczne *flow*. Beat towarzyszący tekstowi jest znacznie żywszy niż w przypadku innych utworów związanych z protagonistą, muzyka nabiera coraz większej dynamiki, a dobieranie rymów przychodzi raperowi z łatwością. Silnie zrytmizowana, oparta na synchronizacji rapowanego tekstu z rytmem montażu scena wyraźnie odwołuje się do formy teledysku, oddziaływającej na zmysły widza za pomocą różnosemiotycznych środków wyrazu. Stanowi ona moment największego triumfu Kamila, który niejako przejmując „kontrolę” nad narracją filmową, podporządkowując ją tworzonemu przez siebie rapowi. Remediując poetykę teledysku, Terpińska zmusza jednak ostatecznie widza do krytycznego namysłu nad przekazem – scena kończy się bowiem konfundującą sytuacją, w której bohater próbuje dokonać gwałtu na pijanej kobiecie i uzasadnia ten czyn w rapowanym tekście („Dziewczyna pijana, dupa sprzedana, stara prawda, *metoo* nie działa, gdy nie pilnujesz tyłów, i nie mów mi tu, że się nie najebałaś, więc przyjmij konsekwencje”). Rytm rapu, niemożność zatrzymania się i konieczność szybkiego, freestyle’owego wyszukiwania rymów, sprawiają że Kamil, wchodząc w dyskurs hiphopowy, kolportuje jego klisze, które okazują się przemocowe i skrajnie mizoginiczne³⁹. Odbiorca adaptacji, podobnie jak w przypadku powieści, może, chcąc nie chcąc, stać się „sprzymierzeńcem” tego przemocowego dyskursu – nie uzupełnia co prawda przekazu własnym rytmem, jak dzieje się to w akcie lektury powieści, ale może dać się ponieść wielozmysłowemu oddziaływaniu słów, muzyki i montażu. „Gorące” medium, jakim jest film, „atakuję” zmysły widza i wciąga go w hiphopowy rytm (na innej zasadzie niż „zimne” medium literackie⁴⁰), jednak Terpińska także skłania widza do refleksji nad własnymi reakcjami.

Ograniczający charakter dyskursu hiphopowego zostaje uwydatniony w scenach odwołujących się do innych gatunków muzycznych. W jednej z nich przebywający z kolegą na siłowni Kamil odkrywa – pod wpływem zażycia psychoaktywnej pigułki o znamiennej nazwie „Love Flame” – inną, wypieraną część swojej osobowości. Wypowiedziane przez narratora wy-

³⁹ Polski rap, zwłaszcza w swojej *oldschoolowej* wersji, był wielokrotnie oskarżany o ordynarny i instrumentalny stosunek do kobiet. Por.: „Raperzy nie są głosem ludu i mówią tylko w swoim imieniu. Gdyby ich płyty były lustreczkami społeczeństwa, żylibyśmy w kraju, gdzie co drugi mężczyzna nie dostrzega w kobiecie człowieka”. *Hip-hop do wymiany*, dz. cyt.

⁴⁰ Por. M. McLuhan, *Środki zimne i gorące*, [w:] *McLuhan. Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Poznań 2001, s. 229–258. Sam McLuhan uważał zarówno literaturę drukowaną, jak i film za gorące media. Przywołując formę muzyczną, Masłowska zostawia w tekście literackim dużo miejsc do uzupełnienia odbiorcy, dlatego literatura jawi się w tym konkretnym przypadku jako medium zimne, zwłaszcza w porównaniu z audiowizualną adaptacją. McLuhan był zresztą oskarżany o arbitralne przypisywanie konkretnych mediów do obydwu kategorii.

krzyknienie „jeb!”, zsynchronizowane z nagłym zgaśnięciem światła w sali i zmianą oświetlenia na UV, wyznacza moment rozpoczęcia działania narkotyku i inicjuje radykalną zmianę w poetyce sceny. Mężczyźni wchodzi w bliską fizyczną interakcję, a ich dotyk zostawia świecące w ciemności, fluorescencyjne ślady na ciele, które podkreślają sensualny, taktylny charakter ich doznań. Choć fragment ten jest rapowany, to jednak zarówno elektroniczna muzyka taneczna z dubstepowym beatem, jak i estetyka wizualna, mogąca kojarzyć się z poetyką rave’owych teledysków z lat dziewięćdziesiątych, skrajnie kontrastują z wcześniejszymi, ponurymi scenami stylizowanymi na *oldschoolowy* hip-hop. Inny typ muzyki wprawia ciało bohatera w zupełnie odmienny rytm, otwierając go na homoseksualne doznania, które będzie później próbował wypierać⁴¹. Można powiedzieć, że zastosowana tu muzyka pociąga za sobą odmienny dyskurs – powiązana jest z transgresyjnością, seksualną swobodą, beztroską zabawą i zmysłowością. Kamil nie mógłby odnaleźć tych cech w uwielbianym przez siebie *oldschoolowym* rapie, który był często nośnikiem treści jednoznacznie homofobicznych. Zestawienie *oldschoolowego* rapu z innymi formami muzycznymi w *Innych ludziach* wskazuje na ograniczenia perspektywy Kamila – można zaryzykować stwierdzenie, że dopiero konfrontując się także z innymi gatunkami muzycznymi (jako nośnikami odmiennych dyskursów), mógłby on wyrazić pełnię swojego doświadczenia⁴².

Podsumowując, będący podstawą adaptacji tekst literacki oraz stanowiący przedmiot remediacji gatunek muzyczny (a także audiowizualny gatunek teledysku hiphopowego) pozwoliły na twórcze wykorzystanie możliwości medium filmowego, które zazwyczaj nie są w takim stopniu aktualizowane w filmach fabularnych. Niestandardowa relacja obrazu i słowa, podporządkowanie przedstawienia podmiotowej ekspresji (bohaterów oraz narratora) i silne oddziaływanie na widza poprzez werbalno-wizualno-muzyczny rytm, to cechy wyraźnie zainspirowane wskazanymi formami medialnymi. Odniesienia intermedialne do hip-hopu w *Innych ludziach* nie obejmują jednak wyłącznie aspektu formalnego, ale też społeczny, kontekstualny. Terpińska, podobnie jak Masłowska, wydaje się doceniać potencjał rapu, który zdaniem

⁴¹ Co znamienne, w omawianej wcześniej sekwencji *Dziewczyna pijana*, w której Kamil daje się ponieść przemocowemu hip-hopowi, pojawia się na chwilę również Danny – ów kolega z siłowni. Przypominający bohaterowi o gejowskim epizodzie mężczyzna nie zostaje jednak wpuszczony przezeń na imprezę. Jak widać, wypierane przez Kamila doświadczenie nie mieści się w przywoływanym w tym momencie dyskursie.

⁴² Zob. też scena, w której zrozpaczony po kłótni z dziewczyną Kamil tańczy na imprezie w rytm muzyki klubowej. Fragmentowi temu towarzyszy niediegetyczna muzyka klasyczna (w wykonaniu Hani Rani), która ma refleksyjny charakter i wydaje się znacznie bardziej dopasowana do sytuacji niż ta, przy której mężczyzna odreagowuje swoje problemy. Dysonans pomiędzy ścieżką dźwiękową a obrazem jest tu szczególnie znaczący.

badaczy może stanowić ważne narzędzie ekspresji tożsamości w odniesieniu do polityki, gender czy miejsca⁴³. Jednocześnie, na przykładzie rapu, reżyserka krytycznie analizuje jednak sposoby podmiotowej i społecznej ekspresji. Po pierwsze, uwydatnienie poziomu narracyjnego w filmie pozwala na skupienie się na samym procesie konstruowania opowieści przez podmiot. Terpińska podkreśla, że narracje bohaterów zawsze budowane są w kontrze do „innych ludzi” – opierają się na wykluczaniu i stygmatyzacji odmiennych grup społecznych. To wskazanie na antagonistyczny aspekt rozmaitych form autokreacji – związany z kreowaniem kompensacyjnego poczucia, że jest się kimś lepszym od innych – wydaje się mieć centralne znaczenie dla problematyki poruszanej w filmie⁴⁴. Po drugie, reżyserka zdaje się kwestionować strategię tożsamościową opartą na identyfikacji z miejscem, bardzo istotną w *oldschoolowym* rapie. Zapośredniczenia medialne zastosowane w przedstawieniach przestrzeni mogą sugerować, że obraz świata, jaki mają bohaterowie, jest do pewnego stopnia modelowany przez dyskursy, które utrudniają komunikację między różnymi grupami społecznymi. Po trzecie wreszcie, zestawiając poetykę *oldschoolowego* rapu z odmiennymi poetykami muzycznymi (i powiązanymi z nimi poetykami audiowizualnymi), reżyserka podkreśla, jakiego rodzaju treści mogłyby nie znaleźć adekwatnej reprezentacji w dyskursie hiphopowym.

Przykład dzieł Masłowskiej i Terpińskiej pokazuje, że przedmiotem odniesień intermedialnych w tekstach artystycznych bywają nie tylko **formy medialne** o specyficznym semiotycznym ukształtowaniu, ale też towarzyszące im **dyskursy**, związane ze społeczno-kulturowym kontekstem ich funkcjonowania. *Inni ludzie* nie krytykują formy medialnej hip-hopu, która może wyrażać treści emancypacyjne i transgresyjne – co pokazała nie tylko Masłowska w swoich utworach, ale także liczni raperzy – lecz dyskurs społeczny, którego stał się on nośnikiem. Choć forma medialna hip-hopu wykorzystywana była jako narzędzie społecznego, politycznego i kulturowego oporu, to jednak twórczynie *Innych ludzi* zwracają również uwagę na to, w jaki sposób może być ona (z charakterystycznym dla niej rytmem, mechanizmem tworzenia rymów, wykształconymi w toku rozwoju gatunku konwencjami etc.) angażowana w procesie tworzenia przemocowego dyskursu⁴⁵. Tym samym

⁴³ O. Kautny, *Lyrics and flow in rap music*, [w:] *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, red. J.A. Williams, Cambridge 2015, s. 101.

⁴⁴ Narracja rapowa jest wyłącznie jedną z form tego rodzaju autokreacji. Przykładowo, Iwona próbuje czuć się lepsza od innych dzięki droгим ubraniom podkreślającym jej status materialny.

⁴⁵ Por. z krytycznymi ujęciami polskiego hip-hopu: „Ten »prawdziwy«, dotychczasowy, a więc seksistowski, homofobiczny, przemocowy, zakłamany, hermetyczny i – last, but not least – artystycznie już wypalony hip-hop nigdy nie zasługiwał na poświęcanie mu życia i na pewno nie jest wart odzyskiwania. It's over”. M. Kryński, *Koniec polskiego hip-hopu*, „Dwu-

w obydwu tekstach podejmowana jest refleksja nie tylko nad mechanizmami społecznego wykluczania, lecz także nad „potencjałem” hip-hopu w zakresie uobecniania treści zarówno przemocowych, jak i subwersywnych. Można powiedzieć, że Terpińska i Masłowska próbują zmienić narracje wytwarzane w ramach hip-hopu, dokonać swego rodzaju „przeramowania” dyskursu i wypełnić tę formę medialną „niekompatybilnymi treściami”⁴⁶.

Abstrahując od oceny celności diagnoz społecznych stawianych przez Masłowską i Terpińską⁴⁷, trzeba uznać *Innych ludzi* za bardzo interesujący przykład zastosowania odniesień intermedialnych. Obydwa dzieła są dobrym świadectwem wzajemnej inspiracji i przenikania się różnych form medialnych we współczesnej kulturze. Jednocześnie *casus* ten pokazuje, że wyodrębnianie poszczególnych form medialnych wciąż wydaje się koniecznością, zarówno w procesie odbioru tekstów, jak i w praktyce badawczej. Choć adaptacja była nazywana „półtoragodzinnym klipem muzycznym”⁴⁸, to jednak w istocie pozostaje filmem – czerpiącym co prawda wiele z innych produktów medialnych, ale jednocześnie nieufnie się im przyglądającym. Parafrazując medioznawczą formułę można powiedzieć, że w obydwu wypadkach szczególna forma skłania odbiorcę, by odczytywał x (powieść, film) jako y (utwór muzyczny, teledysk), ale ze świadomością, że x nie jest y – mamy tu bowiem do czynienia z **refleksyjną intermedialnością**⁴⁹, każącą z pewnego dystansu przyglądać się przywoływanemu dyskursowi hiphopowemu. Jak pokazuje przykład *Innych ludzi*, dystans ten w żaden

tygodnik” 2020, nr 272, <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8643-koniec-polskiego-hip-hopu.html>> [dostęp: 13.01.2025].

⁴⁶ Tak Dorota Masłowska opowiadała o wydaniu swojej najnowszej płyty rapowej *Wolne*. Warto dodać, że autorka uzasadnia w poniższym wywiadzie podjęcie współpracy z wytwórnią rapową SBM, rozpowszechniającą często utwory kłóące się ideologicznie z jej przekonaniami: Dorota Masłowska: *Ludzie mnie kochają i nienawidzą*, rozmowa M. Misztalskiego z D. Masłowską, portal Interia.pl. 23.07.2023, <<https://tinyurl.com/2wrrckck>> [dostęp: 13.01.2025].

⁴⁷ Traktowanie rapu jako metonimii wykluczającego dyskursu społecznego ma swoje oczywiste wady – narażone jest bowiem na arbitralność oraz subiektywność. Odnosząc się przede wszystkim do starych tekstów i teledysków rapowych, będących reprezentacją ulicznego *oldschoolowego* rapu, twórczynie polemizują z – być może – nieaktualnym już dyskursem społecznym. Nie bezzasadnie *Inni ludzie* oskarżani byli przez Bartosza Żurawieckiego o anachronizm i odtwarzanie obrazu społeczeństwa z lat dziewięćdziesiątych lub wczesnych dwutysięcznych. B. Żurawiecki, *Inny świat*, „Kino” 2022, nr 5, s. 72.

⁴⁸ J. Palmowska, dz. cyt.

⁴⁹ Na refleksyjny charakter intermedialności zwraca uwagę między innymi Ágnes Pethő, traktując jednak intermedialność przede wszystkim jako środek namysłu nad procesem remediacji i specyfiką kina. Á. Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge 2011, s. 65. W *Innych ludziach* mamy również do czynienia z refleksyjnymi odniesieniami intermedialnymi do mediów społecznościowych (por. sceny *Ja normalnie byłam pewna* i *Airmaxy*).

sposób nie wyklucza silnego zmysłowego zaangażowania odbiorcy, choć może skłaniać widza do namysłu nad swoimi reakcjami.

Intermedialna strategia zastosowana w dziełach Masłowskiej i Terpińskiej pozostaje w ścisłym związku z ich tematyką. Zarówno powieść, jak i film próbują przekonywać, że określone formy medialne, poprzez związane z nimi dyskursy „obramowują” świadomość podmiotu, zamykają go w pewnym doświadczeniu świata. Wyjście poza dany styl, gatunek, poetykę czy dyskurs może być otwierające, ponieważ pozwala przełamać ograniczenia i skonfrontować się z perspektywą „innych” ludzi. Odczytywani w ten sposób *Inni ludzie* jawią się jako utwór nie tylko intermedialny, intertekstualny i interdyskursywny, ale także stanowiący pochwałę intermedialności, intertekstualności i interdyskursywności.

BIBLIOGRAFIA

- Balestrini N.W., *The Intermedial Poetry of Rap*, [w:] *Poem Unlimited. New Perspectives on Poetry and Genre*, red. D. Kerler, T. Müller, Berlin–Boston 2019.
- Batori A., *Postsocialist Social Reality in Hungarian Rap Music Videos*, [w:] *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, red. Z. Győri, E. Mazierska, New York 2020.
- Berbeneć L., „*Inni ludzie*” Doroty Masłowskiej jako przykład dalszych eksperymentów z formą, [w:] *Odmiany pograniczności. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, red. Z. Chojnowski, Kraków 2020.
- Dorota Masłowska: *Ludzie mnie kochają i nienawidzą*, rozmowa M. Misztalskiego z D. Masłowską, portal Interia.pl., 23.07.2023, <<https://tinyurl.com/2wrrkckc>> [dostęp: 13.01.2025].
- Elleström L., *Rozpoznanie, konstruowanie i przekraczanie granic medialnych*, przeł. F. Cieślak, „Tekstualia” 2019, nr 3 (58).
- Hip-hop do wymiany*, rozmowa F. Szalaska z Krytyką Holistyczną, „Czas Kultury” 2019, 15.04.2019, <<https://czaskultury.pl/czytanki/hip-hop-do-wymiany/>> [dostęp: 13.01.2025].
- Kautny O., *Lyrics and flow in rap music*, [w:] *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, red. J.A. Williams, Cambridge 2015.
- Kowalczyk P., *Chamy i psychopaci*, „Dwutygodnik” 2018, nr 253, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8180-chamy-i-psychopaci.html>> [dostęp: 12.01.2025].
- Krims A., *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge 2000.
- Kryński M., *Koniec polskiego hip-hopu*, „Dwutygodnik” 2020, nr 272, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8643-koniec-polskiego-hip-hopu.html>> [dostęp: 13.01.2025].
- Kuczkowski M., *Przemoc w polskim hip-hopie, na przykładzie płyty Skandal zespołu Molesta*, „Przegląd Socjologiczny” 2003, nr 1 (52).
- Majewski P., *Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu*, „Sprawy Narodowościowe” 2015, nr 47.

- Masłowska D., *Inni ludzie*, Kraków 2018.
- Mastalski A., *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*, niepublikowana praca magisterska, Kraków 2011, <https://www.academia.edu/1178014/Poetyka_tekstu_hiphopowego_a_aktualizacja_systemu_prozodyjnego> [dostęp: 1.02.2025].
- Mastalski A., *Twórca hiphopowy jako artysta intermedialny: αἰδώς, vates, performer*, „Studia de Cultura” 2013, nr 5.
- McLuhan M., *Środki zimne i gorące*, [w:] *McLuhan. Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Poznań 2001.
- Nakręca się mrok, rozm. Z. Król z D. Masłowską, „Dwutygodnik” 2018, 05, nr 237, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7779-nakreca-sie-mrok.htmlm>> [dostęp: 12.01.2025].
- Palmowska J., *Trudne sprawy, sprawy trudne – recenzja filmu „Inni ludzie”*, Pełna Sala, 25.03.2022, <<https://peelnasala.pl/inni-ludzie/>> [dostęp: 13.01.2025].
- Pethő Á., *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge 2011.
- Rajewsky I.A., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermédialités/Intermediality” 2005, nr 6.
- Regiewicz P., *Muzyczność w Innych ludziach Doroty Masłowskiej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2023, nr 3 (57).
- Rippl G., *Introduction*, [w:] *Handbook of Intermediality* [e-book], red. G. Rippl, rozdz. 2, *Historical Perspectives: Sister Acts to Intermediality*, rozdz. 3.2, *Intermediality – Plurimediality – Transmediality*, Berlin–Boston 2015.
- Rymajdo K., *Taco Hemingway’s Jarmark*, New York 2025.
- Schwanecke Ch., *Filmic Modes in Literature*, [w:] *The Handbook of Intermediality*, [e-book], red. G. Rippl, rozdz. 1, *Filmic Modes: Terms and Concepts*, Berlin–Boston 2015.
- Stachowiak M., *Oddechu rzeczywistości posmak*, „Dwutygodnik” 2022, nr 329, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/9989-oddechu-rzeczywistosci-posmak.html>> [dostęp: 13.01.2025].
- Vernallis C., *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*, New York 2004.
- Żurawiecki B., *Inny świat*, „Kino” 2022, nr 5.

FILMOGRAFIA

Inni ludzie, reż. A. Terpińska, Polska 2020.

DYSKOGRAFIA

Mistic Molesta, album *Skandal*, Pomaton EMI i B.E.A.T. Records, 1998.

Molesta Ewenement, album *Taka płyta...*, Baza Lebel/Pomaton EMI, 2000.

Paktofonika, album *Kinematografia*, Gigant Records, 2000.

Taco Hemingway, album *Jarmark*, wyd. 2020.

Tupac Shakur, album *All Eyez on Me*, Can-Am Studio, 1996.

W Wyjątkowych Okolicznościach, album *We Własnej Osobie*, Prosto, 2002.
Wzgórze Yapa3, album *Ja mam to, co ty*, R.R.X, 1998.

Robert Birkholc – doktor, Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki UW. Autor książki *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* (Universitas, 2019), redaktor książek *Hitchcock. Teksty i Parateksty* (2020) (razem z B. Pawłowską-Jądrzyk) i *Fellini. Demiurg kina* (2024) (razem z B. Pawłowską-Jądrzyk i I. Tomczyk-Jarzyna). Publikował m.in. w „Literature/Film Quarterly”, „Kwartalniku Filmowym”, „Studies in Eastern European Cinema”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Kontekstach”, „Tekstualiach”, „Studia Poetica”. ORCID: 0000-0002-5192-4997. E-mail: <rbirkholc@uw.edu.pl>.

Robert Birkholc – PhD, Institute of Polish Literature, Faculty of Polish Studies, University of Warsaw. Author of *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* [Double Perspective. On Mediated Subjectivity in Film] (Universitas, 2019), editor of books *Hitchcock. Teksty i Parateksty* [Hitchcock. Texts and Paratexts] (2020) (with B. Pawłowska-Jądrzyk) and *Fellini. Demiurg kina* [Fellini. The Demiurge of Cinema] (2024) (with B. Pawłowska-Jądrzyk and I. Tomczyk-Jarzyna). He has published in journals such as “Literature/Film Quarterly”, “Kwartalnik Filmowy”, “Studies in Eastern European Cinema”, “Zagadnienia Rodzajów Literackich”, “Rocznik Komparatystyczny”, “Konteksty”, “Tekstualia”, “Studia Poetica”. ORCID: 0000-0002-5192-4997. E-mail: <rbirkholc@uw.edu.pl>.

Wiedza psychologiczna jako część badań literackich – perspektywa historyczna

ABSTRACT. Magdalena Jędrzejuk-Witek, *Wiedza psychologiczna jako część badań literackich – perspektywa historyczna* [Psychological Knowledge as a Part of Literary Studies – the Historical Perspective]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 389–402. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.21>.

This article addresses the use of psychological knowledge in literary research throughout history. It analyses the methods of literary research from different eras in terms of the possibility of relating their elements to what is nowadays understood as the ‘psychology of literature’. At the same time, it proposes a broader understanding of both psychology and literary research, including a pre-scientific approach. The aim of the analysis is to observe more accurately than before the role of broad psychological knowledge in the development and application of the various theories of literary research.

KEYWORDS: psychology of literature, psychological knowledge, literary studies, methodology of literary studies, history of literary studies

W opublikowanej po raz pierwszy w 1975 roku pracy *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie?* F. Crews stwierdza, że „psychoanaliza jest jedyną psychologią, która poważnie zmieniła nasze odczytywanie literatury”¹. Istotnie, nie ulega wątpliwości, iż teoria psychoanalityczna Zygmunta Freuda (1856–1939) wraz z opartą na niej psychoanalitycznej metodzie badania tekstów literackich wywarła znaczący wpływ na literaturoznawstwo. Stąd też większość opracowań, dotyczących wzajemnych związków pomiędzy psychologią a badaniami literackimi, koncentruje się właśnie na psychoanalizie oraz wywodzących się z niej nurtach. Jak postaramy się jednak wykazać w niniejszym artykule, teorie psychoanalityczne nie były jedynym, ani nawet pierwszym przejawem obecności psychologii w badaniach literackich na przestrzeni dziejów. Zostanie przy tym zaproponowane szersze rozumienie psychologii jako takiej – zawierające w sobie także ujęcie przednaukowe. Będziemy mówić tu zatem nie tylko o psychologii w ścisłym sensie, ale także o wiedzy psychologicznej, która aż do XIX wieku nie stanowiła odrębnej dyscypliny naukowej, lecz rozważała problemy, stanowiące przedmiot zainteresowania współczesnej psychologii. Ta natomiast definiowana jest jako „nauka zajmująca się ludzkimi czynnościami lub zachowa-

¹ F. Crews, *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie?*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 72/4, s. 289.

niami, które składają się zarówno z subiektywnych procesów umysłowych, jak i z zewnętrznych, obiektywnych i fizycznych reakcji”². Przedstawione wyżej podejście, z jednej strony, pozwoli na dokładniejsze niż dotychczas dostrzeżenie roli szeroko pojmowanej wiedzy psychologicznej w rozwoju i zastosowaniu rozmaitych teorii badań literackich. Z drugiej strony, podjęta zostanie próba odpowiedzenia na pytanie, jak wiedza ta może być pomocna dla współczesnych badaczy literatury.

Z tematem niniejszej pracy bezpośrednio powiązany jest termin „psychologia literatury”, który, jako jedni z nielicznych autorów, podjęli się wyjaśnić R. Wellek i A. Warren³. Definiują oni psychologię literatury jako „psychologiczne studium pisarza jako istoty typowej czy też jednostki albo badanie procesu twórczego, albo analizę typów i praw psychologicznych, które spotykamy w utworach literackich, lub wreszcie problematykę oddziaływania literatury na czytelników (psychologię publiczności literackiej)”⁴. Jest to zatem pojęcie złożone i niejednoznaczne. Nie ulega ponadto wątpliwości, że określenie początków tak zdefiniowanego zjawiska jest rzeczą trudną, m.in. ze względu na stosunkowo późne wyodrębnienie się psychologii (dotąd stanowiącej część filozofii) jako samodzielnej dyscypliny naukowej. Większość historyków bowiem „uznaje [...] za datę narodzin psychologii jako nauki laboratoryjnej rok 1879 – wtedy to Wilhelm Wundt założył w Lipsku pierwsze laboratorium psychologiczne”⁵. Co więcej, również termin „literatura”, jak pisze Z. Mitosek, „pojawił się w nowożytności dość późno, a sens dzisiejszy (fikcja plus *uporządkowanie naddane*) uzyskał dopiero w drugiej połowie XIX wieku. [...] Starożytni filozofowie [...] mówili o poezji”⁶. Filozofia poezji została zainicjowana przez Platona⁷ (424/423–348/347 r. p.n.e.), lecz choć myśliciel „nie stworzył teorii literatury, [...] bez lektury jego dialogów nie sposób zrozumieć podstawowych zagadnień literaturoznawstwa”⁸. Dlatego też w przypadku obu dziedzin, składających się na psychologię literatury, przyjęte zostało ich rozumienie nie jako zbioru „wiadomości, które zaczęli ludzie gromadzić wtedy, gdy szczęśliwym trafem odkryli *metodę naukową*”⁹, a jako swego rodzaju „mitów o świecie, co do których jeszcze się

² *Encyklopedia PWN*, Warszawa 1997–2023, <<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/psychologia;3964141.html>> [dostęp: 8.01.2023].

³ Por. W. Czernianin, H. Czernianin, *Psychologia literatury w świetle biblioterapii*, [w:] W. Czernianin, H. Czernianin, K. Chatzipentidis, *Podstawy współczesnej biblioterapii. Podręcznik akademicki*, Wrocław 2017, s. 189.

⁴ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1976, s. 99.

⁵ S.A. Rathus, *Psychologia współczesna*, Gdańsk 2004, s. 50.

⁶ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2004, s. 22.

⁷ Tamże, s. 10.

⁸ Tamże, s. 21.

⁹ G.S. Brett, *Historia psychologii*, Warszawa 1969, s. 13.

nie okazało, że są fałszywe”¹⁰. Mówiąc więc o wykorzystaniu wiedzy psychologicznej w badaniach literackich, będziemy mieć na uwadze te podejścia, które mieszczą się we współczesnym rozumieniu terminu „psychologia literatury”, a które często miały miejsce na długo, zanim zostały w ten sposób nazwane i zdefiniowane.

Wspomniany już Platon, który zainicjował filozofię poezji, jest postacią ważną również w historii psychologii¹¹, zaś elementy jego filozofii literatury można by dziś odnieść do tego, co Wellek i Warren określają psychologią publiczności literackiej. W *Państwie* (ok. 380 r. p.n.e.) filozof poddaje poezję ostrej krytyce – przede wszystkim za „styl, jakim się posługuje, za proces psychiczny, jaki ów styl wywołuje w odbiorcach”¹². Jednocześnie zastanawia się on „nad środkami, za pomocą których poezja uwodzi odbiorców”¹³. Według niego „wszyscy poeci uprawiają *naśladowictwo* i stwarzają widziadła [...] rzeczy, o których piszą, a prawdy nie dotyczą”¹⁴, zaś „naśladowcza sztuka – sama licha – z lichym pierwiastkiem obcuje i lichotę rodzi”¹⁵. Powyższą myśl Platon uzasadnia następująco:

[...] w człowieku [...] muszą [...] mieszkać jakieś dwa (przeciwnie sobie) pierwiastki. [...] jeden z nich gotów jest słuchać prawa, dokądkolwiek by ono iść kazało. [...] Prawo przecież mówi, że najpiękniej jest zachowywać w nieszczęściach spokój, najbardziej jak tylko można, i nie ciskać się [...] – a nie, kiedy nas nieszczęście spotkało, trzymać się jak dziecko za miejsce uderzone i nic, tylko krzyczeć, zamiast przyzwyczajać duszę, aby się jak najprędzej leczyć zaczęła, i na nogi stawiać to, co upadło, więc zaczęło chorować, i zabiegami leczniczymi pieśń bólu uciszać. [...] A poeta, naśladowca, jasna rzecz, że nie lgnie z natury do takiej postawy duchowej [...]; jemu bliższe jest usposobienie skłonne do wybuchów i raz takie, a raz inne [...] on rozbudza i karmi ten pierwiastek duszy, i potęguje go, a gubi pierwiastek myślący. [...] on w duszy każdego poszczególnego człowieka zaszczerpie zły ustrój wewnętrzny, folguje temu i schlebia, co jest poza rozumem w duszy¹⁶.

Podsumowując, platońska „psychologia literatury” podporządkowana była przede wszystkim kwestiom etycznym. Filozof wyraźnie dostrzegał moc psychologicznego oddziaływania literatury na odbiorcę oraz problem wiary odbiorcy w to, co stanowi jedynie fikcję literacką. Wrogi stosunek Platona

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 43.

¹² A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa? (Semiotyka tekstowa literatury ustnej wobec dialektyki sokratejskiej)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 4 (52), s. 46.

¹³ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 23.

¹⁴ Platon, *Państwo*, Kęty 2006, s. 315.

¹⁵ Tamże, s. 318.

¹⁶ Tamże, s. 319–321.

do poezji, jak również posądzenie poetów o manipulację czytelnikami były ściśle związane ze stworzoną przez niego psychologią wychowania, zgodnie z którą „impuls musi być poddany panowaniu umysłu”¹⁷. Poezja natomiast poprzez rozbudzanie emocji prowadzi, zdaniem Platona, do ich dominacji nad pierwiastkiem racjonalnym w człowieku, odwołując go od tego, co stanowi prawdziwą wolność¹⁸.

Uczeń Platona, Arystoteles (384–322 r. p.n.e.), także żywo interesował się zarówno literaturą, jak i ludzką psychiką. Autor *Poetyki*, podobnie jak jego mistrz, w kwestii „psychologii literatury” skupiał się na problemie oddziaływania dzieła literackiego na odbiorcę, jednak w przeciwieństwie do Platona nie uważał tego oddziaływania za zjawisko negatywne. Stagirytę uważa się za twórcę pojęcia „katharsis”, które, zdaniem Z. Mitosek, „stanowi w *Poetyce* kategorię istotną, ale właściwie nie wyjaśnioną”¹⁹. Współczesna definicja tego zjawiska, zamieszczona w *Nowym słowniku pedagogicznym* W. Okonia, brzmi następująco: „katharsis (gr. oczyszczenie), termin wieloznaczny, używany w literaturze pięknej i w psychologii; najczęściej oznacza sublimację uczuć niepożądanych, np. za pośrednictwem zabawy, przeżycia dramatu w teatrze lub wyładowania emocjonalnego wewnętrznych napięć, hamowanych skłonności, które wyzwala człowieka z tych uczuć”²⁰. Jak więc dowodzi powyższe objaśnienie, Arystoteles zwrócił uwagę na zjawisko psychologiczne, mogące występować u ludzi obcujących z literaturą, nawet jeżeli nie podał precyzyjnej jego definicji, poza określeniem go jako „oczyszczenie”²¹. Co istotne, uważał je za wysoce pożądane zjawisko, dzięki któremu działalność artystyczna może „stawać się narzędziem swoistej terapii społecznej”²². Zatem uczeń Platona, choć odrzucił aksjologię swojego mistrza, uznając oddziaływanie na emocje czytelnika za istotną, pozytywną właściwość poezji²³, to jednak w podobny sposób jak on wykorzystywał wiedzę psychologiczną do badania fenomenu literatury. W istocie, jak podsumowuje Z. Mitosek, „cała *Poetyka* jest teorią sztuki nastawioną na jej oddziaływanie, na intymny kontakt [...] z jej widzem czy czytelnikiem”²⁴ – a więc jest ściśle związana ze sferą psychiki człowieka.

Kolejne stulecia niewiele wniosły do kwestii psychologii literatury – zapewne dlatego, że i rozwój psychologii uległ zahamowaniu po podboju

¹⁷ G.S. Brett, dz. cyt., s. 65.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 35–36.

²⁰ W. Okoń, *Nowy słownik pedagogiczny*, Warszawa 2001, s. 162–163.

²¹ Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1983, s. 7.

²² Z. Mitosek, dz. cyt., s. 41.

²³ Tamże, s. 36.

²⁴ Tamże, s. 40.

Grecji przez Rzymian²⁵, a średniowiecze również nie przyniosło zmiany w tym aspekcie²⁶. Dopiero w XVI i XVII stuleciu powrócono do badań nad psychiką²⁷, lecz klasycystyczna estetyka literacka była zdecydowanie antypsychologiczna: „[...] Nastawiona na badanie przedmiotów artystycznych, nie zajmowała się podmiotowymi uwarunkowaniami twórczości”²⁸. Odczuwanie przyjemności estetycznej miało być podporządkowane przekazywaniu wiedzy poprzez sztukę, zaś wywołanie tej przyjemności wiązano z zastosowaniem się twórcy do pewnych uniwersalnych, rozumnych reguł, których „opanowanie jest gwarancją artystycznego sukcesu”²⁹.

W XVIII wieku zaczęto jednak kwestionować tezę o racjonalności piękna w sztuce i „uświadomiono sobie, że przedmiot piękny staje się piękny dopiero w kontakcie z podmiotem”³⁰. Był to bez wątpienia pierwszy krok w kierunku dostrzeżenia indywidualnych uwarunkowań jednostki, mających niebagatelny wpływ na jej sądy – w tym sądy estetyczne, niekoniecznie określające dzieło w sposób obiektywny. Problematykę „sądów o pięknie” podejmował m.in. Immanuel Kant (1724–1804), będący przedstawicielem natywiistów, tj. „zwolenników teorii posiadania przez umysł wrodzonej wiedzy”³¹. W swojej *Krytyce władzy sądzienia* (1790) filozof zwraca uwagę na czynnik emocjonalny, odgrywający rolę w ocenie tego, czy dana rzecz jest dla odbiorcy piękna, czy też nie. Píše:

Aby odróżnić, czy coś jest piękne, czy nie, odnosimy wyobrażenia nie za pomocą intelektu do przedmiotu celem [uzyskania] poznania, lecz z pomocą wyobraźni [...] do podmiotu oraz jego uczucia rozkoszy albo przykrości. Sąd smaku nie jest więc sądem poznawczym, a zatem nie jest sądem logicznym, lecz estetycznym, przez co rozumie się sąd, którego racja determinująca nie może być inna jak tylko subiektywna. Wszelkie odnoszenie się przedstawień, a nawet czuć, może być obiektywne (i oznacza wówczas to, co realne w empirycznym przedstawieniu) – z wyjątkiem odnoszenia się do uczucia rozkoszy i przykrości, które nie określa niczego w przedmiocie, lecz w którym podmiot odczuwa sam siebie, jak zostaje pobudzony przez przedstawienie³².

Jednocześnie Kant bronił się przed relatywizmem³³ w krytyce sztuki, jednak w jego rozumieniu teje, środek ciężkości przeniesiony zostaje z pro-

²⁵ Por. J. Zaręba, *Krótką historia psychologii*, Warszawa 2018, s. 24.

²⁶ Tamże, s. 34.

²⁷ Tamże, s. 36.

²⁸ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 53.

²⁹ Tamże, s. 52.

³⁰ Tamże, s. 55.

³¹ J. Zaręba, dz. cyt., s. 58.

³² I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2004, s. 61–62.

³³ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 57.

blemu relacji „dzieło sztuki – świat zewnętrzny” na kwestię relacji „dzieło sztuki – odbiorca”, na mechanizmy (umysłowe, emocjonalne itd.), rządzące ludzkim postrzeganiem piękna.

Warto w tym miejscu zwrócić także uwagę na samo pojęcie estetyki, sformułowane niedługo przed powstaniem kantowskiej *Krytyki władzy sądzenia* („twórcą jego jest Aleksander Gottlieb Baumgarten, którego *Estetyka* została napisana w latach 1750–1758”³⁴). Choć estetyka pojmowana jest przede wszystkim jako dyscyplina filozoficzna³⁵, to jednak nie sposób całkowicie oddzielić jej od psychologii – jak bowiem celnie zauważa N.J. Pietrykowski, „wrażenie piękna jest [...] niewątpliwie faktem psychicznym i psychologicznym”³⁶. Szerzej temat relacji pomiędzy estetyką i psychologią został podjęty m.in. w pracy J. Fizera *Psychologizm i psychoestetyka. Historyczno-krytyczna analiza związków*, czy też w *Filozofii sztuki* M. Sobeskiego. Tak czy inaczej, można zaryzykować twierdzenie, że estetyka była swego rodzaju pomostem, który w nieco bardziej wyraźny sposób zaczął łączyć wiedzę o literaturze z wiedzą psychologiczną.

XIX wiek był „okresem triumfu nauk ścisłych”³⁷, stanowiących w tamtym czasie rodzaj wiedzy, do którego aspirowały zarówno psychologia, jak i literaturoznawstwo. Hipolit Taine (1828–1893), „uważany za umysłowość *par excellence* XIX wieku”³⁸, był jednym z przedstawicieli takiego podejścia, i, cytując Z. Mitosek, „fanatykiem naukowości”³⁹, rozumianej jako „ustalenie metody badawczej, która opierałaby się na analizie zjawisk dostępnych doświadczeniu, poddających się uogólnieniom indukcyjnym. Metoda ta odrzucała wszelkie pytania *metafizyczne* [...]. Przedmiotem badań były fakty: chodziło o ustalenie przyczyn zjawisk powszechnie dostrzeganych”⁴⁰. Według samego Taine’a, przyczyny leżące u podłoża powstania wytworów kultury – w tym również dzieł literackich – były natury psychologicznej. Co więcej, można by rzec, że samą psychologię filozof pojmował jako najbardziej „naukową” dyscyplinę, mogącą stanowić narzędzie analizy literatury. Wykorzystanie jej w badaniach literackich miało, w jego przekonaniu, nadawać tym badaniom tak pożądany wówczas „ścisły”, prawdziwie naukowy (w ówczesnym rozumieniu) charakter. Sam badacz objaśniał to następująco:

³⁴ Tamże, s. 55.

³⁵ *Encyklopedia PWN*, Warszawa 1997–2023, <<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3898755>> [dostęp: 8.01.2023].

³⁶ N.J. Pietrykowski, *Michał Sobeski – o pojęciu przeżycia estetycznego*, „Studia z Historii Filozofii” 2012, nr 3, s. 175.

³⁷ J. Zaręba, dz. cyt., s. 62.

³⁸ S. Morawski, *Poglądy estetyczne Hipolita Taine’a*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1953, nr 44/2, s. 475.

³⁹ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 94.

⁴⁰ Tamże.

Psychologia jest wobec oddzielnych części historii człowieka tym, czym fizjologia ogólna względem szczegółowej fizjologii każdego rodzaju albo gatunku zwierząt. [...] zaczynamy przyjmować, że prawa rządzące rozwojem pojęć religijnych, płodów literatury [...] w pewnej epoce i u pewnych narodów, są tylko zastosowaniem i pewnym przypadkiem praw rządzących tym rozwojem w każdej chwili u każdego pojedynczego człowieka. Wyraziwszy to innymi słowami, historia będzie stosowaną psychologią, a psychologia historią ogólną⁴¹.

W związku z powyższym jednym z częstszych zarzutów wobec taine'owskiego psychologizmu było „widzenie zachowań zbiorowych, historycznych, kulturowych w kategoriach psychiki indywidualnej”⁴². Analogicznie do jednostki, mającej swoje cechy psychiczne, również naród posiada, zdaniem filozofa, charakterystyczną dla siebie psychologię, której poznaniu ma służyć badanie literatury tego narodu⁴³. Jednocześnie jednostka i jej czysto indywidualne uwarunkowania, wpływające na proces tworzenia dzieł literackich, nie były przez filozofa zbyt doceniane; za czynniki determinujące powstawanie tychże dzieł uznawał on „rasę, środowisko i czas”⁴⁴, w jakich funkcjonuje artysta. Ten zaś „nie ma żadnych szans na wyzwolenie się z ogólnych determinacji, które określają jego zachowanie na wszystkich poziomach osobowości”⁴⁵. Literatura zatem stanowi według Taine'a pochodną „psychologii narodu” w danej epoce, co czyni jego koncepcję bliższą temu, co dziś można nazwać socjologią literatury⁴⁶, wyklucza natomiast biografizm – podejście, które również ukształtowało się w ramach pozytywizmu. Zgodnie z nim „twórczość jest zdeterminowana przez bieg życia pisarza i jego właściwości psychologiczne, a utwór stanowi ich pochodną”⁴⁷, toteż powinno się go rozpatrywać jako dokument biograficzny⁴⁸. Choć, jak można zauważyć, oba podejścia były na swój sposób redukcjonistyczne, to jednak niewątpliwym postępowaniem w stosunku do wcześniej prezentowanych koncepcji, skupionych głównie na relacji „dzieło – odbiorca”, było zwrócenie uwagi na psychologiczne uwarunkowania twórczości literackiej. Można postawić tezę, iż to właśnie biografizm „utorował drogę” psychoanalizie – podejściu, które zyskało zarówno wielu zwolenników, jak i krytyków, jednak bez wątpienia odegrało olbrzymią rolę w literaturoznawstwie.

⁴¹ H. Taine, *O inteligencji*, Warszawa 1873, s. 6–7.

⁴² Z. Mitosek, dz. cyt., s. 99.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 97.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 99–100.

⁴⁷ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 63.

⁴⁸ Tamże, s. 390.

Twórcą teorii psychoanalitycznej był Freud, który „do dziś pozostaje jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci w historii psychologii. [...] Mimo to jego twierdzenia zrewolucjonizowały psychologię”⁴⁹ – podobnie jak wiedzę o literaturze, co zostało zasygnalizowane już w początkowej części artykułu. Ze względu na ogromną liczbę prac, poświęconych tematu związków psychoanalizy z literaturą, w niniejszej pracy przedstawiony zostanie jedynie zarys najistotniejszych elementów koncepcji Freuda w kontekście badań literackich. Problemowi wykorzystania psychoanalizy w literaturoznawstwie przyglądali się m.in. F. Crews, L. Magnone, H. Pongs, Y. Belaval, S.O. Lesser, P. Dybel, M. Głowiński, D. Danek i inni⁵⁰, natomiast podstaw teoretycznych, jak i przykładów zastosowania psychoanalizy do interpretacji literatury dostarczają przede wszystkim dzieła samego Freuda. Warto wspomnieć tu chociażby jego pierwszą pracę o literaturze⁵¹, tj. *Obłąd i sny w „Gradivie” Wilhelma Jensena* (1903), czy też szkic *Poeta i fantazjowanie* (1908), w którym przedstawił on swoją metodę analizy utworu literackiego.

L. Magnone podsumowuje podejście psychoanalityczne następująco:

Dla ojca psychoanalizy wypowiedź artystyczna równoważna była wyznaniu autora. Porównywał on tekst literacki do snu i innych symptomów życia psychicznego, pod pozorem niewinnej narracji przekazujących to, co wyparte. Za pośrednictwem dzieła mógł więc postawić diagnozę autorowi: pisarz był dla Freuda neurotykiem, który miał w daleko większym zakresie niż przeciętny człowiek dar sublimacji, zastępczego zaspokajania popędów⁵².

Zatem dzieło literackie jest w koncepcji Freuda przekątnikiem nieświadomości. Odsyła ono „do biografii autora, jest ekspresją jego psychiki. Stwarza możliwość do analizy tej psychiki w jej najgłębszych, nieświadomych przez samego pisarza, pokładach”⁵³. W praktyce, w objaśnianiu zarówno snów, jak i tekstów literackich, kluczową rolę pełnił symbol. Freud widział w nim „jednostkę znaczeniową o charakterze obrazowym, której sens daje się odszyfrować przez odniesienie do mechanizmów nieświadomości, głównie do popędów erotycznych”⁵⁴. Jednym ze „sztandarowych” pojęć psychoanalizy, mieszczącym w sobie najbardziej pierwotne ludzkie popędy, był

⁴⁹ J. Zaręba, dz. cyt., s. 107.

⁵⁰ Bardziej szczegółowy spis literatury z tego zakresu odnaleźć można np. w *Psychoanalizie i literaturze* pod red. P. Dybla i M. Głowińskiego.

⁵¹ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 189.

⁵² L. Magnone, *Psychoanaliza w badaniach literackich – na marginesach książki „Parabazy wpływu” Jana Potkańskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 2, s. 51.

⁵³ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 191–192.

⁵⁴ Tamże, s. 193.

kompleks Edypa, za pomocą którego twórca nurtu interpretował m.in. motyw ojcobójstwa, pojawiający się w *Braciach Karamazow* (1880) Fiodora Dostojewskiego (esej *Dostojewski i ojcobójstwo*).

Warto raz jeszcze zauważyć, iż zarówno psychoanalityczne podejście do badania literatury, jak i sama teoria psychoanalityczna były niejednokrotnie krytykowane i podważane.

Do najważniejszych prac krytycznie analizujących założenia i podstawy teoretyczne psychoanalizy należą: Josepha Wolpego i Stanleya Rachmana (1960), Ericha Fromma (1995), Sebastiana Timpanaro (1976), Adolfa Grinbauma (1984), E. Gellnera (1997), Christofa T. Eschenrodera (1989), monumentalna, zakrojona aż na dwadzieścia tomów praca Maxa Schamberg (1993), Wernera Greve i Jeanette Roos (1996), Hansa J. Eysencka (2002) i Malcolma Macmillana (1997)⁵⁵.

W kontekście związków psychoanalizy z literaturą, jak stwierdza H. Pongs, „wspólną cechą wszystkich prac i artykułów na ten temat, jeśli nie pochodzą z najbliższego kręgu Freuda, jest ambiwalentny stosunek do psychoanalizy, będący jednocześnie odrzuceniem i akceptacją”⁵⁶. Wśród najczęstszych zarzutów wobec psychoanalitycznej metody badawczej można wymienić to, iż „krytyka psychoanalityczna [...] sprowadza wszystkich pisarzy do niezróżnicowanego podłoża obsesji seksualnej i odrzuca intencję wyrażoną przez autora na rzecz domniemanej intencji nieświadomej”⁵⁷, „pomija tajemnicę formy i nie rozumie, ani nie dostrzega oryginalnej osobowości twórczej, przez co całkowicie wyłączona zostaje kwestia wartości artystycznej”⁵⁸, lub też – że sprawia wrażenie „sennika, który określonym elementom sensu jawnego przypisuje, zawsze to samo, ukryte znaczenie”⁵⁹. Pomimo dużej dozy słuszności, zawartej w przytoczonych twierdzeniach, nie sposób jednak nie dostrzec zasług freudyizmu dla badań nad literaturą. Przywołując chociażby cytowanego już F. Crewsa: „literatura powstaje z pobudek czy motywów i o nich traktuje, psychoanaliza zaś jest jedyną, jak dotąd, gruntowną teorią pobudek i motywacji, jaką ludzkość wymyśliła”⁶⁰. Także D. Danek zauważa korzystny wpływ psychoanalizy na badania literackie, pisząc, iż „dzięki psychoanalizie wzbogacają się nasze możliwości docierania do pewnych sensów utworu, które w interpretacjach literackich

⁵⁵ R. Stachowski, *Historia współczesnej myśli psychologicznej. Od Wundta do czasów najnowszych*, Warszawa 2010, s. 237.

⁵⁶ H. Pongs, *Psychoanaliza i literatura*, [w:] *Psychoanaliza i literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001, s. 31.

⁵⁷ F. Crews, dz. cyt., s. 298.

⁵⁸ H. Pongs, dz. cyt., s. 31–32.

⁵⁹ L. Magnone, dz. cyt., s. 52.

⁶⁰ F. Crews, dz. cyt., s. 290.

dotychczas pozostawały białymi plamami”⁶¹. Bez wątpienia samo stworzenie koncepcji nieświadomości, które zrewolucjonizowało dotychczasowe myślenie o naturze człowieka, w konsekwencji zrewolucjonizowało także myślenie o literaturze – fenomenie tworzonemu przez i dla człowieka, i w mniej lub bardziej bezpośredni sposób o nim traktującym.

Myśl Freuda doczekała się wielu, mniej lub bardziej znanych, kontynuacji. Nie sposób byłoby wspomnieć o wszystkich, nie można tu jednak pominąć jednego z najważniejszych kontynuatorów ojca psychoanalizy, którym był Carl Gustav Jung (1875–1961). Co istotne, szwajcarski uczony bynajmniej nie był bezkrytyczny wobec założeń pierwotnego nurtu – „przede wszystkim zakwestionował rolę seksualności jako najważniejszej siły kierującej naszym życiem”⁶², odrzucał także „sztywną kodyfikację relacji znaczące-znaczone w obrębie symboli”⁶³. Samo pojęcie symbolu miało jednak dla Junga istotne znaczenie. Ponadto zaś, „obu uczonych wiąże hipoteza o istnieniu nieświadomości”⁶⁴ – z tym że tym, co interesowało Junga, była nieświadomość zbiorowa. Definiował ją jako część nieświadomości każdego człowieka, spoczywająca „na głębszej warstwie [...]. [...] owa nieświadomość nie ma natury indywidualnej, jest uniwersalna [...]. Innymi słowy, jest ona u wszystkich ludzi identyczna, przeto tworzy istniejące u każdego, uniwersalne podłoże natury ponadosobniczej”⁶⁵. Celem analityka miało być więc poszukiwanie „społecznych podstaw symboliki nieświadomości”⁶⁶, przejawiającej się – m.in. w literaturze – przede wszystkim za pomocą archetypów. Archetyp zaś oznacza:

[...] prastary wzorzec wchodzący w obręb zbiorowej nieświadomości, istniejący odwiecznie w umysłowości ludzkiej, określający wyobrażenia o świecie, przeżycia religijne, zachowania, będący reprezentacją koniecznej psychologicznie reakcji na pewne typowe sytuacje. Świadomość nie może nigdy dotrzeć do a. jako takiego, dostępne są jej tylko jego obiektywizacje i konkretyzacje⁶⁷.

Reasumując, według Junga badanie literatury równoznaczne jest z odnajdywaniem w niej przejawów zbiorowej nieświadomości oraz analizą tych przejawów w kontekście ich treści i sposobów funkcjonowania w tekście, w zależności od epoki powstania tegoż tekstu. Pod wpływem opisanych kon-

⁶¹ D. Danek, *Co nam zostało z psychoanalizy?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 34.

⁶² J. Zaręba, dz. cyt., s. 134.

⁶³ *Psychoanaliza i literatura...*, dz. cyt., s. 13.

⁶⁴ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 195.

⁶⁵ C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Warszawa 2011, s. 11.

⁶⁶ Z. Mitosek, dz. cyt., s. 195.

⁶⁷ *Słownik terminów...*, dz. cyt., s. 39.

cepcji powstała archetypowa krytyka, „uformowana przez M. Bodkin [...], a rozwijana [...] przez N. Frye’a”⁶⁸, która „zajmuje się tym, jak w literaturze trwają prastare wyobrażenia, ujęcia, obrazy oraz związane z nimi emocje i przeświadczenia, nacisk pada jednak także na przeobrażenia, jakim one w literaturze podlegają w zależności od jej ewolucji”⁶⁹. Tutaj zatem, w odróżnieniu od bardziej redukcjonistycznej freudowskiej krytyki, uwaga zwrócona zostaje również na zależną od danej epoki historycznoliterackiej formę utworu.

Innym kontynuatorem Freuda, który, „czerpiąc zarówno z dzieła Freuda, jak i de Saussure’a – zastosował i rozwinął dorobek lingwistyki oraz strukturalizmu w psychoanalizie”⁷⁰, był francuski psychiatra Jacques Lacan (1901–1981). Jako pierwszy zauważył on, iż „cała psychoanaliza nie może się obyć bez mowy – [...] zwłaszcza mowy analizowanego; istota procesu psychoanalitycznego polega bowiem właśnie u pacjenta na dokonaniu przekładu własnej jednostkowej symboliki nieświadomej na język społeczny i uświadomiony”⁷¹. Zajął się on więc:

[...] stosunkiem między tą formą aktywności ludzkiej, jaką jest pisanie [...], a pracą nieświadomości. [...] Za Freudem powtarzał, że zakłócenia w organizacji elementów znaczących nie prowadzą do utraty sensu, lecz otwierają oczy na nowe, nieprzewidziane przez świadomy podmiot możliwości semantyczne. [...] jednak [...] podważył hipotezę o bezpośrednim związku między czynnością omyłkową [...] a sensem. [...] Elementy znaczące, w których według Freuda artykułowała się nieświadomość, znaczą na tle innych znaczących, a dopiero pośrednio odnoszą się do osobników artykułujących w nich swoje pragnienie. [...] W łańcuchu elementów znaczących, w aliteracjach, paronomazjach i kalamburach, za pomocą mechanizmów systemowych realizuje się pragnienie⁷².

Jak można zauważyć, myśl strukturalistyczna miała niebagatelny wpływ na rozumienie przez Lacana zarówno związków pomiędzy twórczością literacką a ludzką nieświadomością, jak i samej koncepcji nieświadomości – ona bowiem, jak twierdził, „nie stanowi pola bezładnych skojarzeń”⁷³, lecz „jest ustrukturuwana jak język, funkcjonuje na zasadzie reguł *językopodobnych*”⁷⁴. Tym niemniej o zawartych w nieświadomości treściach sądzić można na podstawie wytworów psychiki danej osoby – to założenie niewątpliwie

⁶⁸ Tamże, s. 40.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Z. Ćwikliński, *Jacques Lacan i jego lingwistyczna koncepcja psychoanalizy*, „Roczniki Filozoficzne” 1996, t. XLIV, zeszyt 4, s. 53.

⁷¹ J. Piaget, *Strukturalizm*, Warszawa 1972, s. 114.

⁷² Z. Mitosek, dz. cyt., s. 199–202.

⁷³ Tamże, s. 202.

⁷⁴ Tamże.

łączy różniące się między sobą nurty krytyki psychoanalitycznej, zgodnie jednak stawiające sobie za cel aktualizację „nieświadomości utworu, jego drugiej, prawdziwej wypowiedzi”⁷⁵.

Przyglądając się współczesnym tendencjom w obszarze wykorzystania psychologii w badaniach literackich, można odnieść wrażenie, iż wciąż jeszcze niezwykle żywą pozostaje spuścizna psychoanalizy, a właściwie nawet pytanie o obecne możliwości jej zastosowania i wartość dla literaturoznawstwa. Z jednej strony ma ona niekwestionowany wpływ „na sztukę, sposób myślenia o kulturze i społeczeństwie, kształt projektów antropologicznych w krajach Europy Zachodniej”⁷⁶. Jednak z drugiej strony, aktualna „egzystencja odkryć Freuda to nieustanna oscylacja między uwielbieniem i hołdem a kompletnym deprecjonowaniem naukowym”⁷⁷. Patrząc nieco szerzej na to zagadnienie i rezygnując z prób rozstrzygnięcia o prawdziwości czy też fałszu koncepcji psychoanalitycznych, można zaryzykować twierdzenie, że psychoanaliza udowodniła, jak ogromne możliwości nowych interpretacji utworów jest w stanie dać badaczom odwołanie do określonych koncepcji psychologicznych. Jednocześnie w poszukiwaniu odpowiedzi na część zarzutów stawianych freudystom i ich kontynuatorom, niezwykle obiecująca wydaje się postawa badacza, przyjęta przez Charles’a Maurona (1899–1966), twórcę psychokrytyki. Ta bowiem, cytując samego Maurona, „zdaje sobie sprawę ze swej cząstkowości. Pragnie stać się częścią krytyki, a nie zastąpić ją; nie proponuje bynajmniej jakiegoś uprzywilejowanego punktu widzenia, który wyjaśniłby i pozwalał ocenić całe dzieło”⁷⁸. Słuszności takiej właśnie postawy badacza, próbującego łączyć ze sobą te dwie dyscypliny, z pewnością dowodzi zarówno wielość i różnorodność podejść, przedstawionych w artykule, jak i obraz współczesnej psychologii jako nauki bardzo wewnętrznie zróżnicowanej. W związku z tym, iż „zrodziła się na granicy między filozofią [...] a medycyną”⁷⁹, trudno też „uznać psychologię za ukształtowaną, w pełni samodzielną dyscyplinę, badającą tak samo lub podobnie rozumianą psychikę. [...] Różnice między kierunkami badań można uznać za słabość młodej dyscypliny, ale też za wyraz bogactwa podejść tworzących współczesną psychologię”⁸⁰. Z tego właśnie bogactwa niewątpliwie jest w stanie czerpać także współczesne literaturoznawstwo.

⁷⁵ Tamże, s. 203.

⁷⁶ M. Lubański, *Krytyka literacka i psychoanaliza*, Warszawa 2008, s. 255–256.

⁷⁷ Tamże, s. 257.

⁷⁸ Ch. Mauron, *Wprowadzenie do psychokrytyki*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 2, s. 371.

⁷⁹ Z.W. Dudek, *Jedność czy wielość psychologii. Refleksje wokół współczesnej psychologii głębi*, „*Studia Psychologica*” 2004, nr 5, s. 243.

⁸⁰ Tamże, s. 243–244.

Jak ukazuje przeprowadzona analiza, badania literackie na przestrzeni dziejów niezwykle często rozwijały się w ścisłej zależności od aktualnej dla danej epoki wiedzy psychologicznej. Dowodzi to niezbicie, iż powiązania literaturoznawstwa z psychologią są o wiele bardziej złożone, niż mogłoby się niekiedy wydawać, i bynajmniej nie można ich sprowadzić wyłącznie do psychoanalitycznych metod badania tekstów. Na wzajemne uzupełnianie się tych dwóch dziedzin można spojrzeć jako na sposób poszukiwania przez człowieka wiedzy o sobie samym, swojej kulturze i otaczającym świecie. Takie ujęcie, jak sądzimy, może okazać się pomocne dla współczesnych badaczy literatury w kontekście bardziej świadomego posługiwania się wiedzą psychologiczną, co z kolei daje szansę na znaczące wzbogacenie dokonywanych przez nich interpretacji.

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1983.
- Brett G.S., *Historia psychologii*, Warszawa 1969.
- Crews F., *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie?*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 72/4, s. 289–304.
- Czernianin W., Czernianin H., *Psychologia literatury w świetle biblioterapii*, [w:] W. Czernianin, H. Czernianin, K. Chatzipentidis, *Podstawy współczesnej biblioterapii. Podręcznik akademicki*, Wrocław 2017, s. 189–229.
- Ćwikliński Z., *Jacques Lacan i jego lingwistyczna koncepcja psychoanalizy*, „Roczniki Filozoficzne” 1996, t. XLIV, zeszyt 4, s. 53–73.
- Danek D., *Co nam zostało z psychoanalizy?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 32–39.
- Dudek Z.W., *Jedność czy wielość psychologii. Refleksje wokół współczesnej psychologii głębi*, „Studia Psychologica” 2004, nr 5, s. 243–260.
- Encyklopedia PWN*, Warszawa 1997–2023, <<https://encyklopedia.pwn.pl/>> [dostęp: 08.01.2023].
- Gawroński A., *Dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa? (Semiotyka tekstowa literatury ustnej wobec dialektyki sokratejskiej)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 4 (52), s. 25–51.
- Jung C.G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Warszawa 2011.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2004.
- Lubański M., *Krytyka literacka i psychoanaliza*, Warszawa 2008.
- Magnone L., *Psychoanaliza w badaniach literackich – na marginesach książki „Parabazy wpływu” Jana Potkańskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 2, s. 51–61.
- Mauron Ch., *Wprowadzenie do psychokrytyki*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 2, s. 366–394.
- Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 2004.
- Morawski S., *Poglądy estetyczne Hipolita Taine’a*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1953, nr 44/2, s. 470–511.

- Okoń W., *Nowy słownik pedagogiczny*, Warszawa 2001.
- Piaget J., *Strukturalizm*, Warszawa 1972.
- Pietrykowski N.J., *Michał Sobieski – o pojęciu przeżycia estetycznego*, „Studia z Historii Filozofii” 2012, nr 3, s. 171–182.
- Platon, *Państwo*, Kęty 2006.
- Psychoanaliza i literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.
- Rathus S.A., *Psychologia współczesna*, Gdańsk 2004.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Stachowski R., *Historia współczesnej myśli psychologicznej. Od Wundta do czasów najnowszych*, Warszawa 2010.
- Taine H., *O inteligencji*, Warszawa 1873.
- Wellek R., Warren A., *Teoria literatury*, Warszawa 1976.
- Zaręba J., *Krótką historia psychologii*, Warszawa 2018.

Magdalena Jędrzejuk-Witek – mgr lingwistyki stosowanej. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Sztuki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, w dyscyplinie literaturoznawstwo. Zajmuje się literaturą rosyjską. Główne zainteresowania badawcze: przejawy mistycyzmu w literaturze, wpływ duchowości Wschodu na filozofię i literaturę rosyjską, związki literatury z psychologią i psychiatrą. ORCID: 0000-0003-4543-3144. E-mail: <magdalena.jedrzejuk@gmail.com>.

Magdalena Jędrzejuk-Witek – MA in Applied Linguistics; PhD student at the Doctoral School of Humanities and Art at the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, discipline: Literary Studies. She researches Russian literature. Main areas of interest: manifestations of mysticism in literature, influence of Eastern spirituality on Russian philosophy and literature, literature's connections with psychology and psychiatry. ORCID: 0000-0003-4543-3144. E-mail: <magdalena.jedrzejuk@gmail.com>.

Algorytm jako tworzywo artystyczne. O poszukiwaniu nowych strategii komunikacyjnych w sztukach wizualnych i performatywnych¹

ABSTRACT. Jacek Wachowski, *Algorytm jako tworzywo artystyczne. O poszukiwaniu nowych strategii komunikacyjnych w sztukach wizualnych i performatywnych* [Algorithm as Artistic Medium: In Search of New Communication Strategies in the Visual and Performing Arts]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 403–416. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.22>.

This article presents artistic practices that utilize algorithmic techniques, emerging at the intersection of art, science, and technology. It seems that artists employ algorithms: 1) to create graphic formats (both static and dynamic); 2) to perform supervisory functions related to controlling devices and objects, as well as controlling their scope of operation; and 3) to design communication patterns (between machines and between machines and humans). In addition to expanding the scope of experimentation, algorithms implemented in artistic practices also prompt a reassessment of fundamental aesthetic concepts. They pose questions from the cognitive universe that interest representatives of numerous disciplines (humanities, philosophy, computer science, and technical sciences). Their goal is not only to attempt to domesticate exotic practices but also to reflect on ways of thinking about them and methods of researching them.

KEYWORDS: algorithmic art, art and technology

Algorytmy w znaczeniu szerokim

Pojęcie algorytmu pochodzi od łacińskiego *algorithmus* i odnosi się do praktyk obliczeniowych, które zawdzięczamy Arabom, a ściślej mówiąc ich liczbom, które na przełomie VIII i IX wieku spopularyzowali matematycy perscy (przede wszystkim Muhammed ibn Musa al-Chuwarizmi)². W XX i XXI wieku algorytmy weszły do słownika badaczy kultury i performansów, a okazjonalnie posługują się nimi antropolodzy, etnolodzy, a nawet literaturoznawcy. Algorytmy rozumieją oni jako wzory, schematy zachowań, a także

¹ Artykuł jest skróconą wersją wykładu, wygłoszonego na zaproszenie organizatorów konferencji „Informatyka w sztuce i humanistyce” (zorganizowanej przez AGH oraz Polskie Towarzystwo Informatyczne) 19 maja 2025 roku w Krakowie.

² Por. R. Maciąg, *Deus ex machina: Nowe media i ich projekt poznawczy*, Kraków 2012, s. 152.

rodzaje procedur umożliwiających wytwarzanie obiektów, które stanowią przedmiot ich badań. Choć takie podejście – przynajmniej w wymiarze operacyjnym – wydaje się podobne do informatycznego, to jednak znacząco się od niego różni. Przede wszystkim dlatego, że odnosi się do danych innego typu niż matematyczne, to znaczy takich, których nie da się ujednoznaczyć, a więc zapisać w postaci zdefiniowanych wartości liczbowych. Należą do nich działania somatyczne: ruchy, gesty, kody komunikacyjne (tworzące schematy ceremonii, rytuałów, sposobów świętowania i obchodzenia żałoby), a także wytwory kultury materialnej powstające w wyniku skodyfikowanych procedur³.

Niezależnie od skłonności do poszerzania denotacji algorytmu – a więc wykorzystywania go do opisu działań artystycznych, społecznych i kulturowych – ujawnia się też tendencja przeciwna, zmierzająca do zachowania jego *stricte* informatycznych dystynkcji (a więc do posługiwania się algorytmem jako ciągiem czynności opisanych przez procedury – zadania – które należy wykonać, żeby rozwiązać określony problem)⁴. Przykładów takich

³ O kulturowych „wzorcach” pisało wielu antropologów, m.in. Arnold Van Gennep w *Obrzędach przejścia* (*Rites de Passage*) czy Ruth Benedict we *Wzorcach kultury* (*Cultural Patterns*). Zwrócili oni uwagę na to, że większość znanych nam zachowań społecznych opiera się na powtarzalnych schematach. Skojarzenie z „algorytmem” – rozumianym jako „porządek działań”, które są konieczne do wykonania określonych zadań – pojawia się w praktykach wytwórczych i rzemieślniczych (takich jak garncarstwo, tkactwo, a nawet w procesie przygotowania podobrazia – gruntowaniu blejtramu). Wszystkie te czynności – opisane przez osobliwe instrukcje – mówią o tym, co należy zrobić, żeby zrealizować założony cel, a także jak należy postępować z surowcem i narzędziami. Również teatr może być źródłem podobnych skojarzeń. Jeśli popatrzymy na spektakl jak na intersemiotyczny (międzyznakowy) projekt – w którym poszczególne jego części (znaki), wchodzą ze sobą w określone relacje znaczeniowe (semantyczne), składniowe (syntaktyczne) i użytkowe (pragmatyczne) – to stanie się zrozumiałe, że ich współistnienie opisuje wytworzony przez twórców konstrukcyjny „schemat”, uzasadniający następstwo działań w określonym porządku i czasie. W podobny sposób można pomyśleć o gatunkach literackich, które stanowią zbiory kompozycyjnych i formalno-stylistycznych regulacji występujących w określonych połączeniach (powtarzalnych matrycach). Niezależnie od tego, że gatunki się zmieniają, ich genologiczne charakterystyki wydają się stosunkowo trwale. Sonety Stanisława Grochowiaka i Francesco Petrarci, oddalone od siebie o ponad 600 lat, opierają się na tym samym formalnym wzorze – gatunkowym „algorytmie” (składających się z czterech zwrotek, podzielonych na części: opisową – dwie zwrotki po cztery wersy – i refleksyjną – dwie zwrotki po trzy wersy – w odpowiedni sposób zestrojone rytmicznie i rymotwórczo). To samo można powiedzieć o takich gatunkach jak oda, tren czy elegia, a także o formach muzycznych takich jak: fuga, rondo czy kantata, oratorium, msza czy koncert.

⁴ Algorytm w takim ujęciu oznacza jednoznaczny schemat działań, pozwalający na obliczenie stosunku danych wejściowych do danych wynikowych, dokonujący się w określonym czasie. Tak rozumiane algorytmy przedstawiane są często w postaci schematów blokowych – figur geometrycznych połączonych strzałkami albo liniami – opisujących relacje, które występują między poszczególnymi ogniwami. Popularność uproszczonych diagramów bierze się

dostarczają przede wszystkim praktyki artystyczne końca XX i początku XXI wieku. One też zadecydowały o tym, że do współczesnych słowników estetycznych weszły takie określenia jak: „sztuka generatywna” (eksperymentująca z kodem i opierająca się na losowości, a więc tworzeniu konstrukcji nieprzewidywalnych, możliwych do przedstawienia za pomocą rozkładu elementów, to znaczy miary probabilistycznej)⁵, czy „sztuka algorytmiczna” (wykorzystująca powtarzalność struktur i pozwalająca na mechaniczne albo komputerowe wytwarzanie obrazu oraz dźwięku)⁶. Wśród nowych pojęć znalazły się również: CGI (*computer-generated imagery*) – obrazy generowane komputerowo, wykorzystywane w grach komputerowych, reklamach i pełnowymiarowych produkcjach filmowych (pierwszym filmem pełnometrażowym w całości opartym na animacji CGI był *Toy Story* z 1995 roku)⁷, a także „processing” – polegający na tworzeniu środowiska programistycznego, opartego na uproszczonej wersji języka Java – tak zwanego IDE (*integrated development environment*) przeznaczonego dla osób niezwiązanych z programowaniem. W obiegu krytycznym zdomowały się ponadto takie określenia jak „software art”, „net art”, „browser art” czy „low tech”⁸.

Praktyki artystyczne, opisane za pomocą nowych pojęć – niezależnie od wrażenia różnorodności, utrudniającej wszelkie stratyfikacje – wydają się do siebie podobne w planie konstrukcyjnym. Można powiedzieć, że wykorzystują algorytmy na trzy różne sposoby. Po pierwsze, posługują się nimi w celu tworzenia formatów graficznych, obiektów dwu- albo trójwymiarowych, które mogą być produktami docelowymi, jak też materiałami służącymi do dalszych eksperymentów. Po drugie, wykorzystują algorytmy w funkcjach nadzorczych, związanych ze sterowaniem urządzeniami i obiektami i kontrolujących zakres ich działania. Po trzecie, posługują się

staąd, że – oprócz tego, iż przedstawiają procedury działania samego algorytmu – umożliwiają zmianę dowolnej instrukcji na instrukcję programu komputerowego.

⁵ Zob. m.in.: R. Bomba, *Sztuka algorytmów. Algorytmy w sztuce*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka” 2019, nr 1, s. 154–158; P. Tarara, *Sztuka tworząca sztukę. Kreatywne maszyny?*, „inAW Journal – Multidisciplinary Academic Magazine” 2020, nr 1 (1), s. 5.

⁶ Ta ostatnia kojarzona jest najczęściej z działalnością Algorystów – nieformalnej grupy cyfrowych twórców, która powstała na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wykorzystujących systemy komputerowe do zaakcentowania procesu powstawania dzieła. Zob. A. Daudrich, *Algorithmic Art and Its Art-Historical Relationships*, Erlangen 2016; J.K. Argasiński, *Software Studies, sztuka i oprogramowanie*, Kraków 2014.

⁷ Film wyreżyserowany przez Johna Lasetera (na podstawie scenariusza Jossa Whedona i Andrew Stanton) dla Pixar Animation Studio otworzył drogę dla animacji komputerowych, które wyparły z rynku tradycyjny format filmu rysunkowego (spopularyzowanego dzięki produkcjom disneyowskim).

⁸ Zob. E. Wójtowicz, *Net art*, Kraków 2008.

algorytmami do projektowania schematów komunikacyjnych między maszynami oraz między maszynami i ludźmi.

Algorytm jako znak ikoniczny

Przykładem graficznych zastosowań algorytmów może być twórczość znanego amerykańskiego artysty i badacza Romana Verostko⁹. Pierwszy kod zapisany na perforowanych kartkach stworzył on w Control Data Institute pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, a od początku lat siedemdziesiątych – współpracując z badaczami MIT (w Center for Advanced Visual Studies) – opracował algorytm sterujący ramieniem maszyny (ploterem pisakowym). W 1982 roku na komputerze IBM pierwszej generacji, który miał zaledwie 32 kilobajty, zapisał algorytm w języku BASIC¹⁰, który wykonywał wzory graficzne za pomocą pisaków zastępujących pędzle używane w sztuce orientalnej¹¹.

Jedną z ostatnich prac Romana Verostko był projekt *Three story Drawing Machine* zrealizowany w nocy z 4 na 5 czerwca 2011 roku na terenie Minneapolis College of Art & Design. Między 20.55 a 5.28 zaprogramowana przez artystę maszyna wykonała rysunek na ścianie trzykondygnacyjnego bloku. Realizację projektu można było obserwować w czasie rzeczywistym – ponieważ jego przebieg był transmitowany przez lokalną sieć uniwersytecką – a zrealizowana forma graficzna została wprowadzona do obiegu cyfrowego¹².

Szczególne miejsce wśród algorytmicznych projektów zajmują prace Manfreda Mohra¹³. Od 1976 roku pracował na algorytmach, tworzących gra-

⁹ Roman Verostko (rocznik 1929, zmarł 1 czerwca 2024 roku) był jednym z najbardziej znanych i zasłużonych amerykańskich artystów tworzących obrazy generowane kodem. Zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=9SwNdJ0MVGGM>> [dostęp: 25.05.2025]; zob. także: <https://www.youtube.com/watch?v=1Ihjh_F7jn0> [dostęp: 25.05.2025].

¹⁰ BASIC (*Beginner's All-purpose Symbolic Instruction Code*) został opracowany w 1964 roku przez Johna G. Kemeny'ego i Thomasa E. Kurtza w Dartmouth College. Darmouth BASIC – wykorzystujący oprogramowanie obliczeniowe Fortran.

¹¹ Na podobnym schemacie konstrukcyjnym opierały się prace: Charlesa Csuri (<<http://dada.comp-art-bremen.de/item/agent/17>>), Helamana Fergusona (<<http://www.leonardo.info/gallery/gallery331/ferguson.html>>), Jean-Pierre'a Héberta (<<http://jeanpierrehebert.com>>), Manfreda Mohra (<<https://www.emohr.com>>), czy Kena Musgrave'a (<<http://www.kenmusgrave.com>>) [dostęp: 25.05.2025].

¹² Zob. <<http://www.verostko.com/menu.html>> [dostęp: 25.05.2025].

¹³ Manfred Mohr (rocznik 1938) – niemiecki artysta uważany za pioniera w dziedzinie sztuki cyfrowej. Od 1981 roku mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Jego prace były wystawiane m.in. w: Centre Pompidou w Paryżu, Kunstmuseum Stuttgart, Musée d'Art Contemporain i Musée des Beaux-Arts w Montrealu, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Musée de l'Élysée

ficzne formy n-wymiarowych sześcianów. Posługując się statystyką i kombinatoryką tworzył nowe konstelacje wizualne oparte na założeniu, że niezmienny program może tworzyć niezliczoną ilość wyników. Ilustracją takich założeń był m.in. *Cubic Limit* zrealizowany w 1973 i 1974 roku¹⁴. Na oryginalnym filmie 16 mm wygenerowanym komputerowo – gdzie wzór graficzny został zapisany w kopii o niskiej rozdzielczości (*low resolution*) – algorytm (przesuwający elementy na ekranie) generował coraz to nowe rozwiązania graficzne, opierające się na zasadzie kombinatoryczno-probabilistycznej. Podczas gdy kombinatoryka umożliwia wyznaczenie liczby możliwych zdarzeń, prawdopodobieństwo określało szanse na wystąpienie takiego zdarzenia¹⁵.

Licznych przykładów zastosowania algorytmów w szeroko rozumianym projektowaniu dostarcza bogata literatura przedmiotu – w tym również tak znane antologie jak *A Touch of Code. Interactive Instalations and Experiments*. Redaktorzy tomu zgromadzili przykłady pokazujące, w jaki sposób algorytmy mogą być wykorzystywane do tworzenia scenografii wielkich widowisk (takich na przykład jak ceremonie otwarcia Igrzysk Olimpijskich), we wzornictwie przemysłowym, sztuce środowiska, *side specific*, projektowaniu mody i sprzętów codziennego użytku. Prace artystów, pochodzące z różnych obszarów świadczą o tym, że technologia przestała być odświeżnym dodatkiem do rzeczywistości i stała się codziennym narzędziem praktyk artystycznych oraz społecznych.

Algorytm jako *modus operandi*

Drugi nurt zastosowań algorytmów w sztuce współczesnej związany jest z wykorzystaniem ich jako systemu operacyjnego, pełniącego funkcje nadzorcze. W roku 2000 artyści Tissue Culture&Art przedstawili *Wombs Semi Living Worry Dolls* – instalację składającą się z wyhodowanych pozaustrojowo i podtrzymywanych przy życiu komórek¹⁶. Z materiału biolo-

w Szwajcarii, a także w galeriach w Nowym Jorku, Zurychu, Kolonii, Paryżu, Amsterdamie, Berlinie, São Paulo i Seulu.

¹⁴ Zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=j4M28FEJFF8&list=PLENJb8nmAr0iuhe-4zWwx-jWMXVKkxlm1>> [dostęp: 25.05.2025].

¹⁵ Zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=hBhZ4Z3n3dI&list=PLENJb8nmAr0iuhe-4zWwx-jWMXVKkxlm1&index=5>> [dostęp: 25.05.2025].

¹⁶ Tissue, Culture & Art powstała w 1996 roku z inicjatywy dwojga artystów: Orona Cattsa (australijskiego artysty i badacza, pracującego w The Western University of Australia w Perth) i Ionat Zurr (artystki, badaczki i kuratorki, pracującej na tym samym Uniwersytecie). Projekty TC&A były wystawiane m.in. na: Ars Electronica; w GoMA; MoMA; National Art Museum of China; NGV; Yerba Buena Center for the Arts. Zob. <<https://www.youtube.com/>

gicznego stworzyli siedem lalek zszytych nićmi chirurgicznymi, które zostały umieszczone na polimerowych stelażach. Wysterylizowane rusztowania – pokryte żywymi komórkami skóry, mięśni i tkanki kostnej – podlegając procesowi biodegradacji, ustąpiły miejsca żywej tkance. Algorytm sterujący wzrostem tkanek kontrolował wszystkie parametry środowiska, stając się niejako zautomatyzowanym systemem nadzoru, monitorującym przebieg całego eksperymentu.

W 2004 roku ci sami artyści zaprezentowali *Victimless Leather*. W opisie pracy czytamy, że „bezprzemocową skórę” wyhodowano z nieśmiertelnej linii komórek, które tworzyły żywą warstwę tkankową, podtrzymywaną przez biodegradowalną polimerową matrycę, wyhodowaną w specjalnie wykonanej komorze perfuzyjnej (inspirowanej pompą perfuzyjną Alexis Carrel i Charlesa Lindbergha). Skóra powstająca w wyniku nawarstwiania się żywych komórek – dzięki urządzeniu sterującemu jej wzrostem – mogła w dowolny sposób dopasowywać się do pożądaných rozmiarów, tworząc rodzaj „bezszywowej szaty”. Hodowla umieszczona w sztucznym środowisku podtrzymującym życie – kontrolowana przez system dostarczający produkty odżywcze, tlen oraz usuwający efekty przemiany materii – przechodziła wszystkie etapy rozwoju, łącznie z procesem starzenia się¹⁷.

W tym samym roku artyści Tissue Culture&Art przedstawili *The Pigs Wings*¹⁸. W opisie projektu czytamy, że inspiracją do jego powstania były postępy w zakresie technologii biomedycznych i ksenotransplantologii, umożliwiające tworzenie genetycznie zmodyfikowanych organizmów zwierzęcych. Osiągnięcia te – zdaniem artystów – otworzyły drogę do tworzenia chimer oraz przyczyniły się do zredefiniowania społecznych i naukowych poglądów na temat życia¹⁹. Eksperyment polegał na pobraniu komórek zwierzęcych (zostały wykorzystane komórki mezenchymalne – macierzyste – szpiku kostnego), a następnie stymulowaniu ich rozwoju w kierunku tkanek kostnych i chrząstki. W dalszej kolejności komórki zostały oddzielone od siebie (w sposób fizyczny i chemiczny), co umożliwiło namnażanie ich w wybranych obszarach. Hodowla trwająca kilka miesięcy polegała na owijaniu tkanek wokół biodegradowalnych polimerowych konstrukcji (rusztowań wydrukowanych w drukarce 3D). Obiekty, w kształcie skrzydeł, były podtrzymywane

watch?v=cGhyvGJS_3U> [dostęp: 25.05.2025]. Zob. także: J. Wachowski, *Transakty. Między sztuką, nauką i technologią. Nowe strategie performowania wiedzy*, Kraków 2020, s. 129–130.

¹⁷ Zob. także: <<https://www.youtube.com/watch?v=aqilwVwUQbM>> [dostęp: 25.05.2025].

¹⁸ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=l6_KfILCk4o> [dostęp: 25.05.2025].

¹⁹ Projekt nawiązywał do znanych przekazów kulturowych, w których występują skrzydlate ciała (zarówno zwierzęce, jak i ludzkie). Zob. J. Wachowski, dz. cyt., s. 129–130.

przy życiu w specjalnie zaprojektowanych bioreaktorach, utrzymujących stałą temperaturę, poziom pH oraz stężenie gazu²⁰.

Przykładem podobnego wykorzystania algorytmu do zarządzania sztucznie stworzonym środowiskiem była *Tierra* Thomasa Raya, polegająca na wykreowaniu sztucznego środowiska naśladującego procesy ewolucyjne zachodzące w przyrodzie. W tym celu autor dokonał dwóch operacji: uprościł język cyfrowy (składający się z bilionów połączeń) do 20 znaków, odpowiadających „literom” kodu genetycznego (aminokwasom zakodowanym w łańcuchu DNA), a następnie opracował system kojarzenia ze sobą danych cyfrowych (naśladujący połączenia biologiczne), który polegał na tym, że molekuly dopasowywały się do swoich kształtów. Język komputerowy stał się w ten sposób inicjatorem procesu polegającego na integracji rozproszonych danych i doprowadził do przekształcenia ich w ewolucyjne ciągi²¹. Jednym z najbardziej zaskakujących efektów eksperymentu było to, że schematy cyfrowe wykazywały podobieństwo do procesów ewolucyjnych opisanych przez biologów – przechodziły od form niższych do wyżej zorganizowanych, a w konsekwencji tworzyły kolonie podobnych do siebie „organizmów”²².

Algorytm jako model komunikacyjny

Trzecim sposobem wykorzystania algorytmów są projekty polegające na tworzeniu nowych strategii komunikacyjnych. Zmierzają one w dwóch kierunkach. Z jednej strony polegają na poszukiwaniu nowych biotechnologicznych interfejsów, zwiększających możliwości receptywne ludzkiego ciała i tworzących nieznane wcześniej formaty sensoryczno-poznawcze. Z drugiej, na próbach nawiązania komunikacji z bytami nie-ludzkimi, a także formami o nieustalonej podmiotowości. Przykładem prac należących do pierwszego nurtu mogą być projekty Stelarc²³. Jeden z najlepiej znanych ekspery-

²⁰ *The Pigs Wings* – podobnie jak *Wombs Semi Living Worry Dolls* czy *Disembodied Cuisine* – miała również część ekspozycyjną. W tym celu wyhodowane skrzydła zostały zminiaturyzowane, zakonserwowane i pokryte złotem. Powstałe w ten sposób obiekty wystawiono w przestrzeni galeryjnej.

²¹ Thomas Ray (rocznik 1954) jest biologiem, profesorem na Oklahoma University, zajmującym się sztuczną inteligencją i ewolucjonizmem. Współpracował z Knowbotics Research. Jest laureatem: Japan Inter-Design Forum, Digital Vanguard Award, Arc Awards i IBM Supercomputing. Zob. <<https://web.stanford.edu/class/sts129/Alife/html/Tierra.htm>> [dostęp: 25.05.2025]. Zob. S. Wilson, *Information Art*, Cambridge 2002, s. 351. Zob. także: J. Wachowski, dz. cyt., s. 150–151.

²² Zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=Wl5rRGVD0QI>> [dostęp: 25.05.2025].

²³ Stelarc – Stelios Arcadiou (rocznik 1946) – australijski artysta pochodzenia cypryjskiego. To jeden z najlepiej znanych artystów działających na gruncie body artu i sztuki technologicznej. Do 2007 roku był kierownikiem Katedry Performatywnej Sztuki Cyfrowej na

mentów artysty polegał na wszczepieniu do przedramienia trzeciego ucha (projekt został zaprezentowany również w Polsce na 14 Media Art Biennale Wro w 2011 roku). Trzecie ucho miało poszerzać możliwości percepcyjne performerera – umożliwiać słyszenie tego, co dzieje się w innych lokalizacjach, jak też udostępniać zgromadzone dane współpracującym z nim urządzeniom i systemom (Stelarc zakładał, że trzecie ucho może stanowić interfejs umożliwiający bezpośredni przepływ danych między ośrodkiem mózgowym performerera i jego otoczeniem)²⁴. Z długiej listy podobnych prac artysty warto przypomnieć *Parasite*²⁵, która polegała na przekształceniu ciała performerera w rodzaj detektora odbierającego informacje pochodzące z sieci. Algorytm – podłączony do ciała Stelarca, wyposażonego w system technologicznych receptorów – stworzył reaktywny węzeł cyfrowo-biologiczny, który kojarzył dane pochodzące z reakcji mięśniowych performerera i interaktywnych neuronów z kodem wideo współpracującym ze zdalnie sterowaną protezą ręki. Eksperyment polegał nie tylko na testowaniu biotechnologicznego interfejsu sterowanego za pomocą algorytmu, ale projektował nowy rodzaj komunikacyjnego języka²⁶.

Próba stworzenia podobnego formatu sensoryczno-poznawczego była *E-skin* Jill Scott, (powstała między 2003 a 2006 rokiem)²⁷. W efekcie współpracy artystki z badaczami z Zürcher Hochschule der Künste powstał projekt elektronicznej skóry, umożliwiającej odbieranie bodźców – jak mówi autorka, „modalności percepcyjnych” – dotyczących: ciśnienia, temperatury, wibracji oraz propriocepcji (orientacji dotyczącej położenia własnego ciała w przestrzeni). Podobnie jak w eksperymentach Stelarca chodziło tu o wyznaczenie nowego schematu transferu danych, uwzględniającego zmieniające się parametry komunikacyjne uczestników oraz angażującego zmarginalizowane sposoby porozumiewania się (takie jak dotyk). W efek-

Uniwersytecie Nottingham w Anglii, a także współpracował z Brunel University w Londynie. Zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=wTYyJZG0f68>> [dostęp: 25.05.2025], zob. S. Wilson, dz. cyt., s. 549–551. Zob. J. Wachowski, dz. cyt., s. 133–135.

²⁴ Zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=fam73mQQhmk>> [dostęp: 25.05.2025].

²⁵ Zob. także: <<https://www.youtube.com/watch?v=LgimVhrYxdU>> [dostęp: 25.05.2025].

²⁶ Por. J.L. Pollock, *What am I? Virtual Machines and the Mind-Body Problem*, „Philosophy and Phenomenological Research” 2008, nr 2, s. 237–309; <http://philsci-archive.pitt.edu/3341/1/Virtual_Machines.pdf> [dostęp: 25.05.2025]; a także: A. Damasio, *Ciało w umyśle*, [w:] tegoż, *Jak umysł zyskał jaźń*, przeł. N. Radomski, Poznań 2011, s. 99–117.

²⁷ Jillian Scott (rocznik 1952) urodziła się w Melbourne w Australii. Jest emerytowaną profesorką w Institute for Cultural Studies in the Arts w Zurich University of the Arts i założycielką Artists-in-Labs w 2000 roku. Była wicedyrektorką programu Z-Node – Planetary Collegium na University of Plymouth (2000–2016). Jest jedną z najbardziej znanych i utytułowanych artystek i badaczek działających w obrębie sztuki eksperymentalnej, zob. <<https://www.jillscott.org/biography.html>> [dostęp: 25.05.2025]; <<http://www.medienkunstnetz.de/works/e-skin/>> [dostęp: 25.05.2025]. Zob. J. Wachowski, dz. cyt., s. 102.

cie powstała interaktywna matryca projektująca nowy, inkluzywny model komunikacyjny, opierający się na biotechnologicznych repetycjach.

Wśród podobnych eksperymentów warto przypomnieć *Resonanse of 4* Toshio Iwai²⁸. Cztero uczestników – połączonych za pomocą somatyczno-technologicznego interfejsu – miało skomponować utwór muzyczny, oparty na rezonansie brzmień oraz ich własnych emocji. Proces komponowania polegał na poszukiwaniu kompromisu i prowadził do wielokrotnego negocjowania rozwiązań (kompozycja miała też postać graficzną, ponieważ uczestnicy przedstawiali graficzne wyobrażenia muzycznego zapisu)²⁹. W efekcie powstał utwór muzyczny oraz protokół czynności wyznaczający zasady współpracy między uczestnikami, tworzący podstawy multiznakowego języka.

Podobnymi efektami zakończył się *Tumbling Man* Chico MacMurtrie’a³⁰. Tytułowy obiekt – humanoidalny robot – sterowany przez dwóch graczy za pomocą czujników elektronicznych sprzężonych z ich ciałami wymuszał konieczność zawierania nieustannych kompromisów. Robot reagował na gesty graczy i kojarzył je z bazą danych, składającą się z kilkudziesięciu schematów przedstawiających ekspresje pochodzące ze znanych dzieł sztuki, a następnie w przetworzonej postaci przekazywał uczestnikom komunikat zwrotny mówiący o poziomie dopasowania ich gestów do poziomu artystycznych oczekiwań zaprojektowanych w algorytmie³¹. W ten sposób powstawała

²⁸ Toshio Iwai (rocznik 1962) jest japońskim artystą interaktywnym, a także twórcą komercyjnych gier wideo. Ponadto brał udział w licznych eksperymentach muzycznych i projektowaniu cyfrowych instrumentów. Jego instalacja *Time Stratum* z 1985 roku zdobyła złotą nagrodę na High Technology Art Exhibition 85 w Shibuya Seibu w Tokio. W latach 1991–1992 Iwai był rezydentem w Exploratorium w San Francisco, gdzie stworzył dwa eksponaty, stanowiące do dzisiaj część stałej kolekcji muzeum, *Well of Lights* (1992) i *Music Insects* (1992). Jest też autorem interaktywnej instalacji *Another Time, Another Space* (1993) zaprojektowanej dla Antwerp Centraal Station w Belgii. Od 2000 roku związany jest z rynkiem gier wideo, zob. <<http://digicult.it/design/who-is-toshio-iwai/>> [dostęp: 25.05.2025]; <<http://audiolabo.free.fr/revue1999/content/iwai.htm>> [dostęp: 25.05.2025]. Zob. także: J. Wachowski, dz. cyt., s. 137.

²⁹ Rozwinięciem tych projektów były eksperymenty wykorzystujące sztuczną inteligencję, prowadzone zarówno przez niezależnych artystów, jak też wyspecjalizowane ośrodki akademickie (do najbardziej znanych należą: Instytut of Artificial Art – stworzony przez Arthura Elsenaara i Remko Scha w Holandii, czy University of California, który od 1968 roku zajmuje się projektowaniem algorytmów zdolnych do sterowania robotami i komputerami tworzącymi rysunki i obrazy, na którym Harold Cohen stworzył program AARON), zob. S. Wilson, dz. cyt., s. 670 i 787–790.

³⁰ Chico MacMurtrie (rocznik 1961) jest amerykańskim artystą multimedialnym i założycielem Amorphic Robot Works, grupy artystów i inżynierów współpracujących przy tworzeniu robotycznych przedstawień i instalacji. Otrzymał m.in.: National Endowment for the Arts oraz San Francisco Bay Guardian Goldie Award. Zob. <<http://amorphicrobotworks.org/border-crossers>> [dostęp: 25.05.2025].

³¹ Zob. S. Wilson, dz. cyt., s. 446–449.

pętla, symbolizująca – jak mówił MacMurtrie – niedoskonałe porozumienie człowieka, technologii i sztuki³².

Do tej samej kategorii eksperymentów należał *Adelbrecht* Martina Spanjaarda (pokazywany w kilku wersjach od 1985 do 2000 roku)³³. Piłka o średnicy 40 cm – zaopatrzona w system sensorów oraz generator mowy – została wyposażona w najbardziej pierwotne funkcje, przypominające cechy istot żywych. Poruszając się i pokonując przeszkody, „poszukiwała kontaktu z publicznością”³⁴. Zachowania piłki zmieniały się w zależności od reakcji uczestników eksperymentu. I tak, generator mowy informował o tym, że „głaskanie jest dla piłki przyjemne”, podczas gdy „kopanie wprawia ją w zły nastrój”. Piłka „opowiadała” o swoim aktualnym stanie, który był funkcją jej własnego położenia oraz odczytanego nastroju uczestników eksperymentu³⁵.

Na testowaniu technologicznego języka opierał się również *Black Cat* czworga artystów i badaczy (Meriem Bouhara’y, Petera Sandbichlera, Felixa Staldera i Anne-Sophie Witzke) przedstawiony w Inter Society for the Electronic Arts w Amsterdamie w 2009 roku. 30 balonów wypełnionych helem zawieszono pod sufitem galerii, a ich ruchy monitorowane były przez algorytm określający ich położenie. Generator mowy wydawał komunikaty skierowane do uczestników eksperymentu, informujące o tym, czy ich działania są „korzystne” dla balonów. Algorytm sterujący ruchem balonów pozwalał na zapamiętywanie reakcji widzów i zachęcał do powtarzania czynności nienaruszających „dobrostanu balonów”³⁶.

Wnioski

Eksperymenty artystów, współpracujących z inżynierami i naukowcami – projektującymi technologiczno-sensoryczne interfejsy – umożliwiają zarówno tworzenie diagnoz związanych z przyszłością projektów artystycznych wykorzystujących technologię, jak też procesów komunikacyjnych przebiegających w nowych biotechnologicznych środowiskach. Wyrastają

³² Zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=9n3xRbnyojo>> [dostęp: 25.05.2025].

³³ Martin Spanjaard (rocznik 1952) jest artystą multimedialnym zainteresowanym robotyką i wykorzystaniem systemów komputerowych do tworzenia interakcji między obiektami tworzącymi mniejsze ekosystemy (absolwentem Akademii Rietveld w Amsterdamie). Zob. <<https://v2.nl/archive/people/martin-spanjaard>> [dostęp: 25.05.2025]; <<https://www.mediamatic.net/nl/page/84040/martin-spanjaard>> [dostęp: 25.05.2025].

³⁴ S. Wilson, dz. cyt., s. 449–450. Zob. J. Wachowski, dz. cyt., s. 139.

³⁵ Zob. <<http://v2.nl/archive/works/adelbrecht>> [dostęp: 25.05.2025] oraz: <<https://www.youtube.com/watch?v=UIR7K9KZFuQ>> [dostęp: 25.05.2025].

³⁶ Zob. <<https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/my-black-cat.html>> [dostęp: 25.05.2025]. Prace te szczegółowo omówiłem w książce *Transakty*, dz. cyt.

bowiem z przeświadczenia, że napięcia między nauką, sztuką i technologią mogą w przyszłości stać się znaczącym komponentem aktów poznawczych. Ich obserwacja umożliwia sformułowanie kilku wniosków.

Po pierwsze, współczesne projekty artystyczne – niezależnie od tego, że wydają się osobliwie oryginalne – nawiązują do praktyk dawnych, przedrenesansowych, łączących projekty filozoficzne i naukowe z eksperymentami artystów i wynalazców. Przypominają one o tym, że podział na dyscypliny, dziedziny i specjalizacje, który służy akademickiej biurokracji, pozostaje w sprzeczności z naturalnym potencjałem poznawczym ludzkiego umysłu, wyrażającym się w potrzebie formułowania pytań należących do pogranicza dyskursów. Przypominają też o tym, że dla wielu pokoleń artystów, badaczy i filozofów znacznie istotnie niż to, do jakiego obszaru wiedzy zaliczone zostaną ich wynalazki, było tworzenie multidyscyplinarnych projektów integrujących bardzo różne kompetencje i przesuwających granice myślenia w stronę tego, co dziwne, niezrozumiałe, a nierzadko ryzykowne.

Po drugie, współczesne zainteresowania artystów i humanistów algorytmami pozwalają zastanowić się w inny sposób nad konsekwencjami technicyzacji, robotyzacji i automatyzacji życia społecznego. Chodzi tu nie tylko o to, w jakim stopniu maszyny mogą wytwarzać artefakty, a także posługiwać się stworzonymi przez siebie protokołami zachowań, ale również, jak może wyglądać przyszłość, w której będą one przejmować kontrolę nad coraz to nowymi obszarami świata stworzonego przez człowieka. Innymi słowy: czy automatyzacja oraz algorytmizacja życia społecznego (od banków po uniwersytety) – która jest niewinną zapowiedzią dalszej, dużo bardziej agresywnej ekspansji – czegoś nas uczy?

Po trzecie, algorytmy w rękach artystów mogą być źródłem nowych rozstrzygnięć genologicznych, a więc takich, które dotyczą gatunków i form, stylów i poetyk. Mówią również o tym, że „gatunki algorytmiczne”, o których myślimy jeszcze z niepewnością, mogą stać się częścią powszechniejszych praktyk. Pokazują to zarówno projekty graficzne i przygody z Chatem GPT piszącym prace zaliczeniowe studentów, jak też projekty opierające się na poszerzonej rzeczywistości (*Augmented Reality*) czy Internecie rzeczy (*Internet of Things*).

Po czwarte, zainteresowanie artystów algorytmami może mieć skutki praktyczne, podobne do tych, o których przypomina eksperyment Soni Landy Sheridan, która w 1970 roku rozpoczęła testowanie kserokopiarki C-in C (*Color in Color*)³⁷. Dzięki testom przeprowadzonym w ciągu semestru akademickiego (na wypożyczonych od producenta urządzeniach) okazało się, że

³⁷ Zob. P. Firpo, L. Alexander, C. Katayanagi, S. Ditlea, *Copyart. The first complete guide to the copy machine*, New York 1978, s. 10–11; zob. także: <<https://mediarchaeology.files.wordpress.com/2014/01/copy-art-scan.pdf>> [dostęp: 25.05.2025].

zakłócenia powstające w trakcie przesyłania danych umożliwiają tworzenie nowych zastosowań kserokopiarek, wykraczających poza przyjęte przez producenta protokoły zachowań – takich mianowicie, które pozwalają na rozbudowywanie ich potencjałów operacyjnych, zaadresowanych do potrzeb, których nie dostrzegali ich twórcy.

Po piąte, projekty artystów, naukowców i inżynierów stawiają przed nami pytania, które w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku sformułowali filozofowie zajmujący się metodologią nauk. Jakiej wiedzy dostarczają interdyscyplinarne eksperymenty? W jakim znaczeniu potrzebne są sztuce? Jak wpływają na technologię? Na czym polega ich wiedzotwórczy charakter? I wreszcie, co zrobić z wytworzonymi przez nie danymi? Parafrazując konkluzje filozoficzno-metodologiczne Feyerabenda i Lakatosa można powiedzieć, że oprócz tego, iż skłaniają do ponownego przemyślenia relacji między wiedzą i informacją, podają w wątpliwość wiarę w niezmienność naukowego dociekania, akcentując jego kontekstualność i sytuacyjność. W ten sposób legitymizują metodologiczne przekonania anarchistów mówiących o tym, że w nauce „wszystko jest możliwe” – *anything goes*³⁸, a więc, że nie możemy mieć pewności, iż to, co odrzuciliśmy, jest gorsze od tego, co przyjęliśmy. Produkowanie wiedzy i informacji ma bowiem wartość niezależną od tego, czy potrafimy z nich od razu skorzystać. W tym kontekście przypomnienie projektów artystyczno-technologicznych pozwala spojrzeć z innej perspektywy na dylematy wpisane w dyskurs posttechnologiczny, a także trans- i posthumanistyczny.

BIBLIOGRAFIA

Anatomy/Tissie/Trailer, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=aqilwVwUQbM>> [dostęp: 25.05.2025].

Argasiński J.K., *Software Studies, sztuka i oprogramowanie*, Kraków 2014.

Benedict R., *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1999.

Bomba R., *Sztuka algorytmów. Algorytmy w sztuce*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka” 2019, nr 1, s. 154–158.

Csuri C., *Compart*, zob. <<http://dada.compart-bremen.de/item/agent/17>>.

Damasio A., *Ciało w umyśle*, [w:] tegoż, *Jak umysł zyskał jaźń*, przeł. N. Radomski, Poznań 2011, s. 99–117.

Daudrich A., *Algorithmic Art and Its Art-Historical Relationships*, Erlangen 2016.

³⁸ P.K. Feyerabend, *Against Method*, London 1975 (polskie wydanie: *Przeciw metodzie*, przeł. S. Wiertlewski, Wrocław 2001). Książka początkowo miała nosić tytuł *For and Against Method*, a jej współautorem miał być Imre Lakatos. Trzy lata później Feyerabend opublikował *Science in a Free Society*, którą uważa się za drugi tom *Against Method* (London 1978).

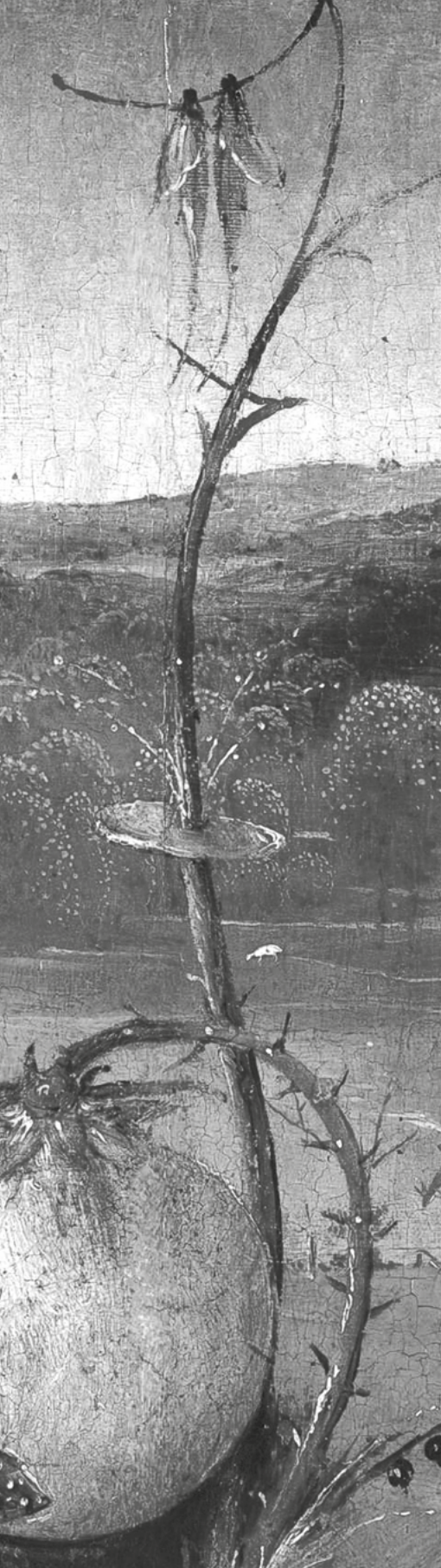
- Feo de T., *Who is Toshio Iwai?*, zob. <<http://digicult.it/design/who-is-toshio-iwai/>> [dostęp: 25.05.2025].
- Ferguson H., *Artist*, zob. <<https://www.leonardo.info/gallery/gallery331/ferguson.html>> [dostęp: 25.05.2025].
- Feyerabend P.K., *Przeciw metodzie*, przeł. S. Wiertlewski, Wrocław 2001.
- Feyerabend P.K., *Science in a Free Society*, London 1978.
- Firpo P., Alexander L., Katayanagi C., Ditlea S., *Copyart. The first complete guide to the copy machine*, New York 1978, zob. <<https://mediarchaeology.files.wordpress.com/2014/01/copy-art-scan.pdf>> [dostęp: 25.05.2025].
- Gennepp A. van, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.
- Hébert J.P., *Image Galleries*, zob. <<http://jeanpierrehebert.com>> [dostęp: 25.05.2025].
- Iwai T., *Resonanse of 4*, zob. <<http://audiolabo.free.fr/revue1999/content/iwai.htm>> [dostęp: 25.05.2025].
- Knowbotic Research, *My Black Cat*, zob. <<https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/my-black-cat.html>> [dostęp: 25.05.2025].
- Maciąg R., *Deus ex machina: Nowe media i ich projekt poznawczy*, Kraków 2012.
- MacMurtrie C., *Amorphic Robot Works*, zob. <<http://amorphicrobotworks.org/border-crossers>> [dostęp: 25.05.2025].
- MacMurtrie C., Sayre R., *Tumbling Man*, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=9n3xRbnyojo>> [dostęp: 25.05.2025].
- Mohr M., *Cubic Limit 1973–74*, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=j4M28FEJF-F8&list=PLENJb8nmAr0iuhe4zWwx-jWMXVKkx1km1>> [dostęp: 25.05.2025].
- Mohr M., *Space Colour 2002–2004*, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=hBhZ4Z3n-3dI&list=PLENJb8nmAr0iuhe4zWwx-jWMXVKkx1km1&index=5>> [dostęp: 25.05.2025].
- Mohr M., *The Art of Generative Thinking*, zob. <<https://www.emohr.com>> [dostęp: 25.05.2025].
- Musgrave K., *Projects*, zob. <<http://www.kenmusgrave.com>> [dostęp: 25.05.2025].
- Pollock J.L., *What am I? Virtual Machines and the Mind-Body Problem*, „Philosophy and Phenomenological Research” 2008, nr 2, s. 237–309, zob. <http://philsci-archive.pitt.edu/3341/1/Virtual_Machines.pdf> [dostęp: 25.05.2025].
- Ray T., *Tierra*, zob. <<https://web.stanford.edu/class/sts129/Alife/html/Tierra.htm>> [dostęp: 25.05.2025]; <<https://www.youtube.com/watch?v=Wl5rRGVD0QI>> [dostęp: 25.05.2025].
- Scott J., *Art*, zob. <<https://www.jillscott.org/biography.html>> [dostęp: 25.05.2025].
- Scott J., *E-skin*, zob. <<http://www.medienkunstnetz.de/works/e-skin/>> [dostęp: 25.05.2025].
- Spanjaard M., *Adelbrecht*, zob. <<http://v2.nl/archive/works/adelbrecht>> [dostęp: 25.05.2025]; oraz: <<https://www.youtube.com/watch?v=UIR7K9KZFuQ>> [dostęp: 25.05.2025].
- Spanjaard M., *The Artist*, zob. <<https://www.mediamatic.net/nl/page/84040/martin-spanjaard>> [dostęp: 25.05.2025].
- Spanjaard M., *Works*, zob. <<https://v2.nl/archive/people/martin-spanjaard>> [dostęp: 25.05.2025].

- Stelarc, *Parasite*, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=LgimVhrYxdU>> [dostęp: 25.05.2025].
- Stelarc, *Pink Body*, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=wTYYJZG0f68>> [dostęp: 25.05.2025].
- Stelarc, *The Body is Obsolete*, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=fam73mQQhmk>> [dostęp: 25.05.2025].
- Tarara P., *Sztuka tworząca sztukę. Kreatywne maszyny?*, „inAW Journal – Multidisciplinary Academic Magazine” 2020, nr 1, s. 2–18, zob. <https://www.researchgate.net/publication/352517505_Sztuka_tworzaca_sztuke_Kreatywne_maszyny> [dostęp: 1.06. 2025].
- Tissue Culture & Art, *Pig Wings*, zob. <https://www.youtube.com/watch?v=l6_KfILCk4o> [dostęp: 25.05.2025].
- Tissue Culture & Art, *Semi-Living Worry Dolls*, zob. <https://www.youtube.com/watch?v=cGhyvGJS_3U> [dostęp: 25.05.2025].
- Verostko R., *Theory and Practice since 1947*, zob. <<http://www.verostko.com/menu.html>> [dostęp: 25.05.2025].
- Verostko R., *Three Story Drawing Machine*, zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=9Sw-NdJ0MVGM>> [dostęp: 25.05.2025].
- Wachowski J., *Transakty. Między sztuką, nauką i technologią. Nowe strategie performowania wiedzy*, Kraków 2020.
- Wilson S., *Information Art*, Cambridge 2002.
- Wójtowicz E., *Net art*, Kraków 2008.

Jacek Wachowski – profesor zwyczajny w Zakładzie Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej UAM. Członek Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego oraz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Zajmuje się estetyką performansu, nowymi technologiami, teorią dramatu, a także komunikacją literacką. Jest autorem sześciu książek, kilku prac zbiorowych, a także artykułów publikowanych w „Pamiętniku Teatralnym”, „Przestrzeniach Teorii” czy „Czasie Kultury”. ORCID: 0000-0002-4859-3963. E-mail: <jackearn@amu.edu.pl>.

Jacek Wachowski – full professor in the Department of Literary Aesthetics of the Institute of Polish Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Member of the Polish-Czech Scientific Society, and the Poznań Society of Friends of Science. He deals with the aesthetics of performance, new technologies, the theory of drama, as well as literary communication. He is the author of six books and several collective works, in addition to articles published in “Pamiętnik Teatralny”, “Przestrzenie Teorii” and “Czas Kultury”. ORCID: 0000-0002-4859-3963. E-mail: <jackearn@amu.edu.pl>.

Polemiki



List otwarty w sprawie artykułu prof. Anny Chęćki

ABSTRACT. Zbigniew Skowron, *List otwarty w sprawie artykułu prof. Anny Chęćki* [An Open Letter Regarding the Article by Prof. Anna Chęćka]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 419–420. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.23>.

A letter to Prof. Anna Chęćka contains its author's commentary on her impartiality-free and deprecating evaluation of Prof. Zbigniew Skowron's translation of Roger Scruton's *Aesthetics of Music*, published by the Polish Music Publishing House in 2024. The ethical nature of this assessment is called into question by the fact that Prof. Anna Chęćka was herself the scientific editor of this translation.

KEYWORDS: Roger Scruton, aesthetics of music, theory of musicological translation

Warszawa, 26.06.2025

Sz. Pani Prof. Anna Chęćka
Uniwersytet Gdański

LIST OTWARTY

Szanowna Pani Profesor,

Piszę w związku z Pani artykułem pt. *Szok nieporównywalnego? Szkic z krytyki (muzykologicznego) przekładu* [„Scena Krytyczna” 2024, nr 42], na który (przypadkiem) natrafiłem w sieci po upływie roku od publikacji „recenzji” pp. profesorów Marcina Trzęsioka i Krzysztofa Guczalskiego dotyczącej mojego przekładu *Estetyki muzyki* Rogera Scrutona. Na marginesie erudycyjnych rozważań o teorii literackiego przekładu, a więc o materii odległej od naukowych przekładów muzykologicznych, snuje Pani refleksję dotyczącą mojej polemiki ze wspomnianymi wyżej Adwersarzami, stwierdzając, iż „artykułują oni obawę o to, że Zbigniew Skowron zmarnował jednorazową szansę na udany przekład” (s. 323). W świetle innych Pani subtelnych wywodów na tym polu odnoszę wrażenie, że również Pani podziela ten pogląd. Dziękuję przy tej okazji za jakże pochlebny i wspaniałomyślny komplement najwyraźniej pod moim adresem; za to, że – jak Pani to ujęła – „istnienie rzeczowych błędów i niezgodności z oryginałem nie musi oznaczać chropowa-

tości [?] myśli” i że „książka [w domyśle – przekład Scrutona?] nie musi nadać się do wyrzucenia” (s. 324–325). Mamy tu jednak do czynienia – by użyć Pani finezyjnego języka – z etyczną „fałdą”. W całym bowiem artykule nie przyznaje Pani ani na chwilę, że była Pani redaktorem naukowym *Estetyki muzyki* Scrutona, ergo ponosi Pani pełną odpowiedzialność (w zakresie przyjętych obowiązków redakcyjnych) za ten rzekomo „zmarnowany” przekład. Okoliczności tej nie da się zamaskować – świadczy o niej stopka redakcyjna. Na marginesie muszę stwierdzić, że p. Marcin Trzęsiok nie konsultował ze mną (choć nakazywałyby to zwykła kurtuazja) Pani udziału w charakterze redaktora naukowego mojego przekładu, a rzut oka na Pani cenny dorobek naukowy wskazuje na bliższe relacje (i doświadczenia) z kręgiem muzykologicznej literatury francuskiej niż anglosaskiej. Pani kwalifikacje (kompetencje?) lingwistyczne w zakresie angielszczyzny nie są mi znane.

Sądzę, że zaistniała sytuacja powinna stanowić memento w kontekście rewidowanych obecnie i uzupełnianych ustaleń toku pracy nad poszczególnymi tomami serii BRFN. Podejmowanie decyzji o przekładzie na podstawie fragmentarycznej próbki tłumaczenia jest – moim zdaniem – dalece niewystarczające. Znacznie większą rolę odgrywa dobór właściwego dla danej tematyki, kompetentnego redaktora naukowego. Pomijam już tutaj udoskonalenie tych elementów pracy nad tekstem, które zawiodły w przypadku Scrutona. Chodzi o definitywne zamknięcie wszystkich etapów pracy redakcyjnej (zwłaszcza w fazie naukowej redakcji maszynopisu) przed przekazaniem tekstu do składu.

Z wyrazami szacunku,

Prof. dr hab. Zbigniew Skowron

Instytut Muzykologii
Uniwersytet Warszawski
z.skowron@uw.edu.pl

Zbigniew Skowron – prof. zw. dr hab., Uniwersytet Warszawski, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Instytut Muzykologii. Współredaktor (wraz z prof. dr hab. Zofią Helman i Hanną Wróblewską-Straus) opublikowanego ostatnio (Wydawnictwa UW, Warszawa 2024) trzeciego (ostatniego) tomu nowego, krytyczno-źródłowego wydania *Korespondencji Fryderyka Chopina*. E-mail: <z.skowron@uw.edu.pl>.

Zbigniew Skowron – professor, PhD (dr hab.), University of Warsaw, Faculty of Cultural and Art Studies, Institute of Musicology. Co-editor (with Prof. Zofia Helman and Hanna Wróblewska-Straus) of the recently published (Warsaw University Press, 2024) third (and final) volume of the new, source-critical edition of the *Correspondence of Fryderyk Chopin*. E-mail: <z.skowron@uw.edu.pl>.

Przekłady



To prawdziwa tragedia. Modele mitu tragicznego we współczesnej kulturze popularnej¹

ABSTRACT. Jacob Birken, *To prawdziwa tragedia. Modele mitu tragicznego we współczesnej kulturze popularnej* [It Is a True Tragedy. Models of the Tragic Myth in Contemporary Popular Culture]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 423–435. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.24>.

What is the significance of the tragic myth in our contemporary times? What role can tragedy still play as a narrative element today? This article considers the presence and significance of the tragic myth in the heroic franchises of today's cultural industry.

KEYWORDS: tragic myth, popular culture, anima, series, franchises, history and myth, Superman, Devilman, Batman, Spider-Man, Nietzsche, Benjamin, Le Guin, Schiller, Derrida, Star Wars

Ten tekst musi zacząć się od szczególnie brutalnego spoilera. W ostatnich minutach serialu animy *Devilman Crybaby* widzimy Szatana leżącego na gruzach świata i rozmyślającego nad niemożliwością moralności. „Miłości nie ma” – mówi po tym, jak w kataklizmie gwałtu doprowadził ludzkość do zagłady – „więc nie ma też cierpienia”. Choć Szatan teraz występuje w opowieści w świetlistej postaci starotestamentowego hermafrodyty, to tu sięga w myślach do wspomnień z naszych czasów, kiedy odrodził się jako chłopiec, Ryo Asuka. Szatan/Ryo zwraca się w tej scenie do przyjaciela z dzieciństwa, a późniejszego przeciwnika, Akiry Fudo – tytułowego, ciągle płaczącego *Crybaby* – który współczuje całemu stworzeniu, czego Ryo nie potrafi zrozumieć.

Życie na Ziemi dobiega końca; Ryo uważa, że to on ma rację w sporze z Akirą, lecz kiedy kadr zmienia się w plan pełny, widzimy leżące koło niego zwłoki Akiry, do połowy spalone w apokaliptycznej walce, którą ze sobą prowadzili. Szatan/Ryo musi teraz uznać, że choć ma rację, to jednak *wobec nikogo* nie będzie już jej miał – i właśnie ten paradoks odkrywa, że racji nie ma: cały konflikt w tej historii i rozważania dotyczące moralności miały znaczenie tylko na tle jego związku z Akirą, jego miłości do niego.

¹ Artykuł pierwotnie ukazał się na portalu pop-zeitschrift.de: J. Birken, *Ein einziges Trauerspiel. Modelle des tragischen Mythos in der zeitgenössischen Populärkultur*, pop-zeitschrift.de, Siegen 2022, <<https://pop-zeitschrift.de/2022/06/28/ein-einziges-trauerspielautorejacob-birken-autordatum28-6-2022/>> [dostęp: 5.12.25].

Teraz Szatan także płacze, na moment przed całkowitym unicestwieniem Ziemi w wyniku Bożej interwencji.

Serial *Devilman Crybaby* powstał w 2018 roku na podstawie mangi *Devilman* i obecnie jest dostępny w serwisie Netflix. Po raz pierwszy historię Akiry i Ryo opowiedział ponad pięćdziesiąt lat temu Go Nagai. Sam tytuł – także w oryginale japońskim デビルマン będący transkrypcją angielskiego imienia – wpisuje tę historię w pewien gatunek, który stał się już paradygmatem dla popularnych opowieści: „-man” w *Devilmanie* oznacza to samo, co w *Supermanie*, *Batmanie* czy *Spider-Manie* i określa bohatera jako istotę *nadludzką* pod względem jej mocy lub przynajmniej pretensji do niej, i której heroiczna osobowość stoi w sprzeczności z jej codziennym człowieczeństwem. *Devilman* to Akira Fudo, półdiabeł stojący jednak po stronie ludzi – a tym samym w konflikcie nie tylko z szatańskimi siłami, ale także z ludźmi, którzy postrzegają jego diabelską stronę jako zagrożenie.

Superbohaterowie i bohaterki są dziś często ekranem dla swego rodzaju dydaktycznej tragedii, takie postacie jak Batman stały się „materiałem literackim”, który wymaga ciągłej reinterpretacji, zawsze jednak krążąc wokół tych samych motywów – traumy, gwałtownego konfliktu między prawem i sprawiedliwością, wokół przymusu i odpowiedzialności. Niezależnie od tego, czy prezentowane są quasi-realistycznie i introspekcyjnie, czy jako slapstick, jak w serialach *Deadpool*, *Venom* czy *Suicide Squad (Legion samobójców)*, czy też jako dziwaczny spektakl, jak w ostatnim *Doktorze Strange w Multiversum Oblędu* – bohaterskie gatunki na monitorach i ekranach wydają się przede wszystkim konkurować ze sobą. Jaką potrzebę zaspokajają oglądanie cierpienia *wyjątkowej jednostki* w obliczu niemożliwego zadania, fatalnego dylematu moralnego?

Cierpieć wzorowo, ponieść porażkę

Motyw heroicznego cierpienia nie jest nowy, a jego archaiczność bywa nawet podkreślana – pomyślmy o popularnonaukowym forsowaniu „podróży bohatera” Josepha Campbella jako modelu *wszelkich* opowieści. Motyw ten został jednak dopasowany do naszej teraźniejszości, zwłaszcza gdy chodzi o tragiczny aspekt heroizmu. Poniżej chciałbym spróbować zarysować jego ewolucję i umieścić w szerszym kontekście kulturowym. Zaczniemy od opisu typu tragicznego bohatera/bohaterki, który można zastosować do postaci z fikcji spekulatywnej i z fantastyki, i który zarazem odpowiada współczesnym teoriom.

Tragiczni bohaterowie konfrontowani są podczas swoich dziejów z rozmaitymi trudnościami charakterystycznymi dla gatunku, ale dla ich cierpienia istotny jest głównie wewnętrzny konflikt, niemożliwe do rozwiązania uwikłanie w sprzeczności między porządkiem społecznym, etosem i ich „kreaturalnością” – żeby użyć tu pojęcia zapożyczonego od Waltera Benjamina. Kreaturalność zasadniczo dotyczy tu ludzkiej „natury” z jej pragnieniami i popędami, w literaturze popularnej może być alegorycznie wyolbrzymiona w potworność, stawiając pod znakiem zapytania nie tylko kryteria człowieczeństwa, ale i samego „stworzenia” – czy to w sensie mitów religijnych, biotechnologii w science fiction lub pokrewieństw wyzwolonych z ograniczeń.

„Kreaturalność” obejmuje zatem obszar prokreacji – historię ludzkości jako genealogię – ze wszystkimi jej indywidualnymi i politycznymi implikacjami. Zaczyna się od nierozwiązywalnego konfliktu między uczuciem (miłości, nienawiści, gniewu, strachu czy głodu), rozumem i etosem, w który twórcy wpłatają klasycznych bohaterów. Sama genealogia może również wystąpić jako przeznaczenie, które wiąże bohaterów i bohaterki z ich rodziną, gatunkiem czy wspólnotą; w idealnym dramaturgicznym przypadku każda opcja działania będzie miała tragiczne konsekwencje.

Bohaterów i bohaterki można zatem powiązać z „kreaturalnością” na różne, sprzeczne ze sobą sposoby: Daenerys Targaryen w *Game of Thrones* zostaje najpierw zredukowana do swojej normatywnej płciowej roli królewskiej kobiety, czyli potencjalnej matki w ramach następstwa tronu; na tę bierną rolę nakłada postać potworna, a zarazem rewolucyjno-emancypacyjną, „Matkę Smoków”, która nie tylko siebie wyzwala spod patriarchy, ale całe regiony z ucisku; ta aktywna rola zostanie z kolei zastąpiona przez rolę tyranki, z jednej strony zdeterminowanej przez odziedziczone w rodzinie szaleństwo Targaryenów, a z drugiej strony wywołanej nieszczęśliwą miłością do siostrzeńca, Jona Snowa – zarówno „kreaturalne”, jak i „niemoralne” pożądanie należy do stereotypu tragedii romantycznej.

Akira Fudo ze swojej strony przeobraża się w diabła (*Devilmana*) podczas satanistycznej orgii: aby się uratować, staje się wpierw „istotą o czystym instynkcie” i następnie, opętany przez demona, wtapia się w hybrydową osobowość „demonia z ludzką duszą”². Demony i demonki w *Devilmanie* mogłyby w ten sposób przedstawiać uczłowieczenie niczym nieskrępowanej Inności, ale w toku opowieści okazuje się jednak, że w ramach normatywnego porządku także i ludzie potwornieją: nagle każde najmniejsze odchylenie od normy staje się rzekomym dowodem opętania przez demony i także „czysto” ludzcy przyjaciele Akiry zostają zmasakrowani przez wściekły tłum.

² G. Nagai, *Devilman* [1972], 2018, s. 218, 234.

Opowiedziane

To, że dramat tragicznych bohaterów i bohaterek rozwija się wyłącznie na tle brutalnych konfliktów nie pojawia się dopiero w gatunkach akcji lub horroru; także Fryderyk Schiller pisze, że „najwyższą świadomość naszej natury moralnej można osiągnąć jedynie we wzburzonym stanie, w walce, a najwyższej przyjemności moralnej zawsze będzie towarzyszył ból”³. Czego jednak Schiller nie pisze, to tego, że ta walka powinna zawsze kończyć się zwycięstwem bohatera. Dla tragicznych, klasycznych postaci najważniejsza jest nie decyzja i skuteczne użycie potwornej przemocy, ale wewnętrzny konflikt.

Już kilka pokoleń po Schillerze Nietzsche drwił, że w tragedii sprowadzonej do „ziemskich” stosunków „Bohater stał się gladiatorem, którego przy sposobności obdarowywano wolnością, skatowawszy go wprzód tego i okrywszy ranami”⁴. To sprowadzenie tragedii do walki na pokaz można niewątpliwie zaobserwować w większości „bohaterskich” historii naszych czasów, które nie mogły obejść się bez *happy endu*. Brak dobrego zakończenia – jak w przypadku Daenerys Targaryen i Akiry Fudo – pozostaje raczej wyjątkiem. W przypadku Daenerys można wręcz powiedzieć, że w momencie przyjęcia przez nią roli tyranki, rola tragicznego bohatera zostaje całkowicie przeniesiona na Jona Snowa, który teraz sam musi poradzić sobie z pożądaniem ciotki, sukcesją tronu i zaprowadzeniem pokoju na świecie (kosztem Daenerys i spójnej narracji) – by mieć prawo żyć dalej.

Jednak w *Devilmanie*, a zwłaszcza w *Devilman Crybaby*, tragiczność jest sformułowana w sposób, który nie byłby jeszcze do pomyślenia w starszych gatunkach: Akira cierpi i ponosi porażkę jak bohaterowie i bohaterki starożytnej tragedii lub nowożytnego dramatu żałobnego, jednak prawdziwa tragiczność rozwija się z porażki historii. Cierpienie Jona Snowa nadal jest w konwencjonalnym sensie dydaktyczne, ponieważ w imię pokoju poświęca on zarówno swoją „kreaturalną” miłość, jak i roszczenie do tronu.

Nieważne natomiast, ile Akira poświęcił, jest to bez znaczenia w obliczu apokaliptycznego finału, ponieważ „kreaturalna” genealogia nie będzie kontynuowana, a zatem brakuje podstawy do jakiegokolwiek dyskursu moralnego. Tragiczność rodzi się tu z obrazu; gdy w 2007 roku zapytano w wywiadzie Go Nagai o polityczne znaczenie *Devilmana*, odpowiedział rzeczowo i zwięźle, że zakończeniem chciał jedynie podkreślić „ludzką głupotę”⁵.

³ F. Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, Band V, München 2004, s. 364.

⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Warszawa 1924, s. 125.

⁵ P. Porreca, S. Giannini, M. Fidati, *Go Nagai Interview*, 2007 [21.6.2022].

Devilman zachowuje mimo to polityczny wymiar. Oddzielony jest od wcześniejszych heroicznych opowieści doświadczeniem masowego mordu na skalę przemysłową oraz zagrożeniem wszelkiego życia w wyniku wojny nuklearnej, tego – jak napisał w 1984 roku Jacques Derrida – „totalnego i bez reszty zniszczenia archiwum”, które wymazałoby zarówno literaturę, jak i historię. W mrocznym zdaniu Derrida stwierdza, że wojna nuklearna tym różni się od poprzednich konfliktów, że musiałaby nastąpić w imię czegoś, co jest „ważniejsze niż życie”:

Ale skoro dzieje się to w imię tego, którego imienia – zgodnie z logiką totalnego zniszczenia – nie można już więcej nosić, ani przekazywać, i przez które coś żywego nie może być dziedziczone, więc to imię, wedle którego toczyłaby się wojna, byłoby imieniem niczego [...]. Byłaby to pierwsza i ostatnia wojna w imię imienia, jedyne imienia: „Imię”⁶.

W *Devilman Crybaby* Ryo zdaje sobie za późno sprawę z tego, że właściwie zniszczył świat w imię Akiry Fudo, chociaż do tego czasu imię „Akira” już od dawna odnosiło się do zwłok: w istocie wyjątkowo głupie nieporozumienie. Pozostaje jednak pytanie: jaką rolę tragedia może współcześnie nadal odgrywać jako element narracyjny. Nietzsche i Benjamin w swoich tekstach o tragedii i dramacie żalobnym słusznie zwracają uwagę, że nie można myśleć o tych gatunkach poza ich historycznymi uwarunkowaniami⁷. Dla Nietzschego tragedia jako mityczny projekt stała się już z Sokratesem niemożliwa, „zepchnięta z toru przez dialektyczny pęd ku wiedzy i optymizm nauki”; widzi jej powrót, gdy tylko nauka dojdzie do „swoich granic”, a człowiek ponownie będzie „wpatrywać się w niewyjaśnione”, czerpiąc wiedzę nie z naukowego, lecz z „tragicznego poznania”, by przezwyciężyć metafizyczne przerażenie⁸.

I tak „dialektyczny pęd do wiedzy” obdarzył nas z jednej strony potencjalną zagładą nuklearną, z drugiej strony nie chroni naszego gatunku przed zniszczeniem w konsumpcyjnym szaleństwie życiowych podstaw: perspektywa Wielkiego Wybuchu, czy termicznej śmierci wszechświata są wprawdzie zatrważającymi wizjami poza horyzontem naszej wiedzy, jednak przesłania je możliwość pojawienia się atomowego grzyba lub rzeczywistość następnej, jeszcze gorszej fali upałów.

⁶ J. Derrida, *No Apocalypse, not now* [1984], [w:] tegoż, *Apokalypse*, Wien 2000, s. 81–117.

⁷ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, I, 1, Frankfurt am Main 1991, s. 279.

⁸ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1872], [w:] tegoż, *Kritische Studienausgabe*, I, München 1999, s. 111, 101.

W kulturze popularnej nie wydaje się odgrywać to większej roli jako materiał na tragedię. Natomiast o granicach „dialektycznego popędu do wiedzy” opowiada odnoszący sukcesy film *Don't Look Up* z 2021 roku, satyra, w której ludzkość robi wszystko, co się da, aby *nie* zapobiec zniszczeniu Ziemi przez asteroidę. *Don't Look Up*, podobnie jak *Devilman*, przedstawia koniec świata jako katastrofalną głupotę – z tą różnicą, że w *Devilman* akcja jest jeszcze tragiczna, podczas gdy w *Don't Look Up* to właśnie uporczywy brak reakcji prowadzi do katastrofy. Biorąc pod uwagę ulubione projekty biernego samozniszczenia się gatunku – między globalnym zakażeniem a globalnym kryzysem ekologicznym – jest to prawdopodobnie narracja bardziej zgodna z czasem.

W tym miejscu chciałbym jednak wrócić do sprawy wojny nuklearnej. Derrida pisze, że jest to „fantazyjne zjawisko tekstowe”, bo przecież „można o nim tylko mówić i pisać”, mimo że nigdy się nie odbyło. Jako (rzekomo) skuteczny środek odstraszący wystarczyć ma wspierana przez odpowiednie arsenały fikcja całkowitej zagłady, po której „mówienie i pisanie” również stałoby się niepotrzebne⁹. Być może znamienym jest to, że taka logika wpisuje się sama w antynuklearne opowieści, jak *Devilman*, czy *When the Wind Blows*, które to krytykują: apokaliptyczne ostrzeżenie przed eskalacją nuklearną w spekulatywnej fikcji wygląda po prostu tak samo jak groźba państwowych aktorów uczestniczących w wyścigu zbrojeń: zniszczenie świata.

Koncepcja fikcji wymyślonej od końca, fikcji, po której zrealizowaniu żadnej więcej fikcji już nie będzie – ma równie niepokojący odpowiednik, jeśli zostanie wymyślona od początku. W książce *The Carrier Bag Theory of Fiction* Ursula K. Le Guin pisze w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku o związku przemocy z opowieścią. W jej własnej spekulatywnej fikcji o pierwotnej społeczności ludzkiej polowanie jest tym, od czego rozpoczyna się opowiadanie historii, a tym samym literatura: „It wasn't the meat that made the difference. It was the story” („To nie mięso stworzyło różnicę. To było opowiadanie”), gdyż sprawozdanie o krwawej, śmiertelnej walce z mamutem jest bezsprzecznie bardziej ekscytujące niż zbieranie ziaren owsa, nawet jeśli ono bardziej przyczynia się do przetrwania¹⁰. Ryzykowna walka to dobry materiał na historię, ale też wraz z nią postać męskiego bohatera staje się centrum rozmowy i w rezultacie całej społeczności. W *Devilman Crybaby* ta historia o przemocy zostaje opowiedziana do końca: po tym, jak heroiczny zbrodniarz zaryzykował *wszystko* dla swojego zwycięstwa, nie pozostał już nikt, kto mógłby wysłuchać tej historii.

⁹ J. Derrida, *No Apocalypse, not now*, dz. cyt., s. 90.

¹⁰ U.K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, [w:] *Women of Vision. Essays by women writing science fiction*, oprac. D. Du Pont, 1988.

Historia a mit

Le Guin i Derrida z konieczności rozpatrują ahistoryczne momenty w dziejach opowiadania – to *przedtem*, to *potem*. Co drogą okrężną prowadzi nas z powrotem do problemu zauważonego przez Nietzschego i Benjamina: w jakim stopniu tragiczność musi być umiejscowiona w odpowiednich kontekstach historycznych. Benjamin rozróżnia przy tym tragedię antyczną odwołującą się do mitu, od dramatu żałobnego, odwołującego się do *historii* – dwie kategorie, które również są pomocne w obecnej dyskusji, ale wymagają wyjaśnienia, szczególnie w odniesieniu do kultury popularnej¹¹. Dla Nietzschego i Benjamina mit jest zasadniczo prehistoryczny; dla Nietzschego także *podstawowy*, gdyż określa go jako „fundament” państwa, który „ręczy za jego związek z religią, jego wyrastanie z mitycznych wyobrażeń”¹².

To znaczenie mitu jako podpory państwa i źródła tożsamości – Nietzsche lubi wiązać pojęcie „mitu” z „ludem” – jest obecnie tak skompromitowane, że musimy zadać sobie pytanie, jaką rolę może ono dzisiaj odgrywać. Pod wieloma względami najbardziej wyczerpującym przetworzeniem tego tematu w kulturze popularnej jest niewątpliwie *Attack on Titan*, wydawany jako manga w latach 2009–2021, a od 2013 roku adaptowany jako anime. Potworni „tytani”, przed którymi ludzkość zabarykadowała się za potężnymi murami, w dalszym przebiegu historii okazują się bronią biologiczną z mitycznego praczasu, a to, co bohaterowie biorą za ocalałą pozostałość ludzkości, jest w rzeczywistości jedynie etnicznym państwem podejrzanego rodu królewskiego, który po dwóch tysiącach lat rządów wspieranych przez Tytanów został pokonany i wygnany na wyspę. Protagonisci wewnątrz murów początkowo nie znają ani mitu (fantastycznego pochodzenia mocy transformacji), ani historii (wojny między narodami). „Lud Ymiry” – nazwany na cześć mitycznej pramatki, która sprowadziła tytaniczne moce do rodziny królewskiej – jest poza wyspą rasistowsko dyskryminowany.

Każda polityczna próba rozwiązywania konfliktu kończy się ludobójstwem po jednej lub drugiej stronie; brutalny mit (król-tyran Fritz każe swoim dzieciom zjadać ciało Ymiry, aby odziedziczyły jej tytaniczne moce) trwa w historii świata jako niekończąca się seria aktów zemsty. Ale nawet po tym, jak ponosząc tragiczne ofiary protagonisci unieważniają dar/kłatwę Ymiry, wojna toczy się nadal. Z braku tytanów ludzie sami wytwarzają nowoczesne systemy broni, aby kontynuować historię jako historię przemocy, dopóki z ruin świata nie wyłoni się ewentualnie nowy mit. Potworność w *Ataku Titanów* jest więc płaską metaforą historycznej przemocy, a sama historia

¹¹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, dz. cyt., s. 243.

¹² F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, dz. cyt., s. 145.

według Le Guin to opowiedzenie mitu o krwawym praopowiadaniu jako wiecznym cyklu.

Jednakże *Attack on Titan* staje się problematyczny jako opowieść z chwilą, gdy przywołuje się w nim *prawdziwą* historię. Chociaż jego świat jest fikcyjny, to jego obrazowanie odwołuje się jednak do początku XX wieku; poza swoją wyspą mieszkańcy Ymiry są internowani w gettach i muszą nosić opaski. Fantastyczna opowieść zaciemnia wszelką granicę między historycznym odniesieniem a mitem, zwłaszcza że rola tego ostatniego w naszych czasach wcale nie jest jasna. Trywialna hipoteza (a raczej wymówka) byłaby taka, że fantastyka jako *l'art pour l'art* zastąpiła mit swobodną grą spekulacji, co jest zabawne i interesujące, lecz już nie tworzy przedhistorycznego znaczenia.

Niekoniecznie chcę temu zaprzeczać, raczej inaczej sformułować i uzupełnić: gatunki heroiczne chcą nam sprzedać historię (historie) jako mit, i to w czasach, gdy kontekst historyczny w każdym kierunku wydaje się katastrofalny – czy jako uwikłanie w okropnościach przeszłości, czy też jako niemożliwa odpowiedzialność za coraz bardziej dystopijną przyszłość. Świadczy o tym maniakalne rozbudowywanie popularnych franczyz (seriali na licencjach) w samoreferencyjne wszechświaty, które obdarzają nas możliwie najbardziej kompletnym i głęboko tragicznym doświadczeniem historii, i to bez konsekwencji.

Najlepszym tego przykładem są *Gwiezdne wojny*. Tutaj zasadnicza część serii rozwinięta zostaje z krótkiej uwagi w pierwszym filmie z 1977 roku, która zaczątek tej opowieści wyjaśnia w dwóch zdaniach skierowanych do protagonisty, Luke’a Skywalker’a: „A young Jedi named Darth Vader, who was a pupil of mine until he turned to evil, helped the Empire hunt down and destroy the Jedi Knights. He betrayed and murdered your father”. („Młody Jedi imieniem Darth Vader był moim uczniem, dopóki nie zwrócił się ku złu, pomógł Imperium wytropić i zniszczyć Rycerzy Jedi. Zdradził i zamordował twojego ojca”).

To, co w prostej „podróży bohatera” z pierwszego filmu *Gwiezdných wojen* ledwie podkreśla ich mityczny charakter (Darth Vader jako upadły rycerz), staje się później podstawą „mieszcząńskiego” dramatu żałobnego w najprawdziwszym tego słowa znaczeniu. Już ujawnienie w drugim filmie z 1980 roku, że to sam Darth Vader jest ojcem Luke’a, a „morderstwo” tylko metaforą zdrady własnych ideałów, dokłada kolejną tragiczną warstwę znaczeniową, umieszczoną w kontekście politycznym w prequelach i serialach z 1999 roku, gdy zdrada Anakina Skywalker’a/Dartha Vadera wyraźnie odbywa się na tle kryzysu demokracji przedstawicielskiej.

Zawiera się w tym wiele ciekawych spraw. Z jednej strony historia *Gwiezdných wojen* zostaje w ten sposób wstecz odmitologizowana. Zwłaszcza w swoim tragicznym wymiarze jest to rozwój odwrotny do np. *Devil-*

mana, ponieważ opowiedziana już tragedia wokół Anakina Skywalkera w żadnym wypadku nie wyklucza późniejszych happy endów. Z drugiej strony to wszystko nadal nie jest historyczne, a – podobnie jak *Attack on Titan* – jedynie do historii podobne. *Gwiezdne wojny* mogą być odczytane jako alegoria polityczna (oczywiste są w tej historii aluzje do kompleksu wojskowo-przemysłowego i tzw. „War on Terror” pod rządami Busha/Cheneya), ale jednocześnie pozostają opowieścią o magicznych rycerzach i rodzinach królewskich, fikcją fantastyczną, która (również) pełni inne funkcje niż alegoria współczesności.

W razie wątpliwości na nowo opowiedzieć

Niekończący się rozwój francyz może wynikać ze względów ekonomicznych, niemniej przy okazji pojawiają się też inne, nowe oczekiwania wobec opowiadania. Fakt, że *Spider-Man* od 2002 roku został powtórzony jako seria filmów aktorskich – w latach 2012 i 2017 – z nowym („rebooted”) głównym aktorem, wynikał z jednej strony z powodu licencji (Sony musi co pięć lat wypuścić nowy film, by zachować prawa do postaci), a z drugiej strony ze względu na zmianę pokoleń: młody superbohater ma przecież pozostać młody na ekranie (trzej aktorzy *Spider-Mana*: Tobey Maguire, Andrew Garfield i Tom Holland urodzili się odpowiednio w 1975, 1983 i 1996 roku). W najnowszym filmie *Spider-Man: No Way Home* ten raczej pragmatyczny brak ciągłości w fikcji został uhistoryczniony poprzez stwierdzenie, że trzy wersje *Spider-Mana* wyprodukowane przez Sony są współistniejącymi fabułami porozdzielanymi na równoległe wszechświaty.

Jednak ta historyzacja nie jest całkowicie fikcyjna, gdyż przywołuje prawdziwą historię poprzez biografie widzów, którzy oglądali różne wersje w różnych momentach swojego życia, a teraz w ramach franczyzy mogą włączyć je w ciągłość. Co ciekawe, dzięki takim procesom kultura popularna przeobraża się w mit i zarazem się zaciemnia. Już teraz popularne narracje kulturowe zbliżają się do tradycji ustnej, w której ponowne opowiadanie wydaje się ważniejsze niż autorytatywny, kanoniczny tekst.

Każda nowa wersja unieważnia prawdę innej, a jednocześnie potwierdza ponadczasowość samego „materiału”. Szczególnie nadają się do tego tragiczne *Origin Stories*: śmierć Bena, wujka Petera Parkera, czyli Spider-Mana, od którego pochodzi zapowiadająca przebudzenie bohatera dewiza „with great power comes great responsibility”, pominięta została w najnowszej wersji z Tomem Hollandem, ale na nowo zinterpretowana w trzeciej części *No Way Home* w związku ze śmiercią jego ciotki, May. Z kolei „środkowy” *Spider-Man* grany przez Andrew Garfielda w *No Way Home* (2021) ratuje

MJ – *love interest* aktualnego Spider-Mana granego przez Toma Hollanda – chociaż we własnym filmie (*Amazing Spider-Man 2*, 2014) w podobnej sytuacji nie był w stanie uchronić przed śmiercią swojej przyjaciółki, Gwen Stacy.

Multiwersum staje się czasem terapeutycznym doświadczeniem zarówno dla bohaterów, jak i widzów (*Every Time I Cried During Spider-Man: No Way Home* to tytuł internetowego artykułu o filmie, Switzer 2021). Być może da się powiedzieć, że obecna, mitologizująca kultura franczyzowa (serialowa) stara się kontrolować tragiczne doświadczenie kontyngencji: czyniąc je *oczekiwanym*, przekazywanym motywem opowiadania (bez wujka Bena/ciotki May nie ma Spider-Mana), otwiera je zarazem na ciągłą rekontekstualizację.

Już w 1966 roku Frank Kermode napisał w książce *The Sense of an Ending*, że współczesne opowiadanie zajmuje się bardziej kryzysem niż zakończeniem: „And we concern ourselves with the conflict between the deterministic pattern any plot suggests, and the freedom of persons within that plot to choose and so to alter the structure of beginning, middle, end”¹³. Dziś ciągle poprawianie wydarzeń w przestrzeni i czasie stało się konwencją gatunkową. Prawdopodobnie przemawia przez to zrozumiała, choć niezbyt trwała, niechęć do traktowania historii jako wiążącego następstwa wydarzeń. W cieszącej się wielkim sukcesem serii *Avengers* pozaziemski wódz Thanos unicestwia połowę wszystkich żywych istot w całym wszechświecie; o tym, w kogo trafi, decyduje przypadek. Sam Thanos wyznaje teorię maltuzjańską, że przeludnienie nieuchronnie prowadzi do upadku.

Śmierć pięćdziesięciu procent jest skrajnie kontyngentna, ale decyzja Thanosa ma jednak głębokie moralne uzasadnienie, niezależnie od tego, jak bardzo jest błędna. Zadaniem głównych bohaterów i bohaterek jest uniemożliwienie działania Thanosa poprzez celowe interwencje w przeszłości. W ramach opowieści jest to zrozumiałe, ale wątpliwe z historyczno-filozoficznego punktu widzenia: kryzys ekologiczny, który ma fundamentalne znaczenie dla całej fabuły i na który Thanos znalazł niewłaściwe rozwiązanie, zostaje milcząco usunięty z kalkulacji, a decyzja Thanosa staje się głównym problemem.

Z kolei *No Way Home* rozpoczyna się od nieudolnej interwencji Petera Parkera w historię: magiczne zaklęcie ma sprawić, że ludzkość zapomni o tożsamości Petera jako Spider-Mana. Ponieważ jednak ciągle dodaje wątki od tej zbiorowej amnezji, zaklęcie przestaje działać i Spider-Meni wraz z przeciwnikami zostają importowani z innych wszechświatów. Wreszcie w *Doktor Strange in the Multiverse of Madness* tragiczna antagonistka Scarlet Witch chce osiągnąć zdolność swobodnego podróżowania między

¹³ F. Kermode, *The Sense of an Ending* [1967], Oxford 2000, s. 30.

wszechświatami, ponieważ spodziewa się w ich mnogości znaleźć rozwiązanie każdego problemu – i w ten sposób wywołuje międzywszechświatowy chaos.

To zainteresowanie nieudanymi decyzjami i tym, jak sobie poradzić z ich konsekwencjami, jest bliskie dzisiejszemu społeczeństwu; przecież samo sięgnięcie po towar na półce supermarketu oznacza nieuchronne uwikłanie się w globalne warunki wyzysku i – przynajmniej pośrednio – działanie wbrew własnym przekonaniom. Pod koniec XVIII wieku Schiller mógł jeszcze teoretyzować, że „siła estetyczna, z jaką porywa nas wzniosłość postawy i działania [...], wcale nie opiera się na interesie rozumu, aby podejmowane było właściwe działanie, ale na zainteresowaniu wyobraźni, że słuszne działanie jest możliwe” – w XXI wieku takie wyobrażenie wymagałoby zapewne zbyt dużej wyobraźni¹⁴.

A właśnie to mogłoby być oczywistym zadaniem spekulatywnej fikcji i pokrewnych gatunków, lecz heroizm stoi temu na przeszkodzie, przynajmniej w „wielkich opowiadaniach” kultury popularnej. Jak pisze Le Guin, science fiction jako mitologia prometejskiej mocy twórczej zwykle kończy się triumfem lub tragedią: wielkie zadanie zostaje heroicznie spełnione lub zmierza do katastrofy¹⁵. Można to rozumieć, jak w *Attack on Titan* czy *Devilman*, jako fatalistyczną krytykę lub ostrzeżenie – również maltuzjańska interwencja Thanosa w *Avengersach* to wielki heroiczny gest, solucjonizm doprowadzony do jego najbardziej fatalnych konsekwencji. Jednak w tych opowieściach kultura popularna wmawia nam w dalszym ciągu, że rozwiązywanie problemów ogranicza się do heroicznych działań i ryzykownych walk, pomijających problemy, które można sensownie rozwiązać jedynie w inny sposób.

Zdanie „Not all heroes wear capes” („Nie wszyscy bohaterowie noszą peleryny”) pokazuje, jak głęboko to wyobrażenie jest zakorzenione kulturowo. Pełna dobrych intencji uwaga, że zwykli ludzie *też* są zdolni do odważnych i ratujących życie czynów, podnosi heroiczną fikcję do normy, w porównaniu z którą rzeczywistość staje się wyjątkiem. Jest to wygodne: w memach można utożsamić *care worker* w czasie pandemii lub prezydenta Ukrainy Zełenskiego podczas rosyjskiej inwazji z fikcyjnymi superbohaterami i superbohaterkami bez konieczności brania pod uwagę kontekstu historycznego, który obejmuje także nas jako konsumentów mediów. Mówiąc wprost: jeśli lekarze i pielęgniarki są jak Superman, jeśli Zełenski jest jak Captain America, to nie musimy się martwić warunkami pracy w szpitalach, im-

¹⁴ F. Schiller, *Über das Pathetische*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, Band V, München 2004, s. 535.

¹⁵ U.K. Le Guin, dz. cyt.

portem gazu czy dostawami broni, bo ostatecznie wszystko rozwiązuje się na poziomie estetycznym.

Jakie znaczenie ma więc tragiczny mit w naszej współczesności? Nietzsche i Benjamin widzą w nim praktykę tworzącą wspólnotę i znaczenia, Le Guin przede wszystkim taką, która realizuje się w spektaklu (przynajmniej Nietzsche by temu nie zaprzeczał, choć z innych powodów). W heroicznym franczyzowym dzisiejszego przemysłu kulturalnego wydaje się to znaczenie nie tyle rozwodnione, co przedestylowane. Odniesienia do kontekstów historycznych, takich jak naród, przywołuje się raczej jako dekorację, a zamiast „ludu” wyłania się teraz z mitu samoreferencyjny *fandom*. Nic dziwnego, że często broni się go albo za pomocą szowinistycznych, albo patriarchalnych twierdzeń. Czy jest to wątpliwy atawizm kulturowy, czy też praktyka, którą można przenieść na przyszłe społeczeństwa bez uciekania się do heroicznej przemocy, pozostaje jeszcze sprawą otwartą. Biorąc pod uwagę trwający kryzys zdolności do podejmowania decyzji w katastrofalnej teraźniejszości, wypadłoby poważniej potraktować ten tragiczny motyw w kulturze popularnej, niż tylko jako gwarancję łez w kolejnym odświeżeniu licencji franczyzy.

Przełożył Wojciech Sztaba

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, I.1, Frankfurt am Main 1991, s. 202–430.
- Benjamin W., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013.
- Derrida J., *No Apocalypse, not now* [1984], [w:] tegoż, *Apokalypse*, Wien 2000, s. 81–117.
- Derrida J., *O Apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, posłowie I. Boruszkowska, M. Koza, Kraków 2018.
- Kermode F., *The Sense of an Ending* [1967], Oxford 2000.
- Le Guin U.K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, [w:] *Women of Vision. Essays by women writing science fiction*, oprac. D. Du Pont, 1988.
- Nagai G., *Devilman* [1972], 2018.
- Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie* [1872], [w:] tegoż, *Kritische Studienausgabe*, I, München 1999, s. 9–156.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Warszawa 1924.
- Porreca P., Giannini S., Fidati M., *Go Nagai Interview*, 2007 [21.6.2022].
- Schiller F., *Über das Pathetische*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, Band V, München 2004, s. 512–537.
- Schiller F., *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, Band V, München 2004, s. 358–372.

Switzer E., *Every Time I Cried During Spider-Man: No Way Home*, TheGamer.com, v. 21, 2021, Dezember [21.6.2022].

Jacob Birken – bada historię, estetykę i teorię technologii medialnych. W 2018 roku opublikował *Die kalifornische Institution* na temat trzęsienia ziemi w San Francisco w 1906 roku, następnie *Videospiele* w 2022 roku i *Vom Pixelrealismus* w 2023 roku. Obecnie pracuje na Uniwersytecie w Kolonii. E-mail: <jacob.birken@gmail.com>.

Jacob Birken – researches and writes about the history, aesthetics, and theory of media technologies. In 2018, he published *The Californian Institution* on the 1906 San Francisco earthquake, followed by *Videospiele* in 2022 and *On Pixel Realism* in 2023. He currently works at the University of Cologne. E-mail: <jacob.birken@gmail.com>.

Wojciech Sztaba – historyk sztuki i publicysta, pracował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na Uniwersytecie w Moguncji i Uniwersytecie Pedagogicznym w Ludwigsburgu. Od 2012 roku redaguje portal <witkacologia.eu>. E-mail: <w.sztaba48@gmail.com>.

Wojciech Sztaba – art historian and publicist, worked at the Academy of Fine Arts in Kraków, Johannes Gutenberg University Mainz and Ludwigsburg University of Education. Since 2012 he has edited the portal witkacologia.eu. E-mail: <w.sztaba48@gmail.com>.

Lista dotychczasowych recenzentów „Przestrzeni Teorii” powołanych przez Radę Wydawniczą Wydawnictwa Naukowego UAM

prof. UJ dr hab. Wojciech Baluch (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr hab. Piotr Bogalecki (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Bohdan Burdziej (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Sławomir Buryła (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn)
prof. UW dr hab. Robert Cieślak (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
dr hab. Agnieszka Czechowicz (Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin)
prof. dr hab. Jadwiga Czerwińska (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Elżbieta Dąbrowska (Uniwersytet Opolski, Opole)
prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Katarzyna Fazan (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski)
prof. dr hab. Andrzej Hejmej (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Maryla Hopfinger (Instytut Badań Literackich, Warszawa)
prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Ewa Jędrzejko (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. IBL dr hab. Jerzy Kandziora (Instytut Badań Literackich, Warszawa)
prof. UW dr hab. Agnieszka Karpowicz (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. dr Bożena Karwowska (University of British Columbia, Vancouver, Canada)
prof. dr hab. Izolda Kiec (Uniwersytet Artystyczny, Poznań)
dr hab. Michał Kłosiński (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. Usz dr hab. Mirosława Kozłowska (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr Sven Kramer (Leuphana University Lüneburg, Germany)
dr hab. Tomasz Kunz (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr Bartosz Kwiecieński (Centrum Badań Holokaustu, Uniwersytet Jagielloński,
Kraków)
prof. IS PAN dr hab. Marta Leśniakowska (Instytut Sztuki, Warszawa)
prof. dr hab. Małgorzata Leyko (Uniwersytet Łódzki, Łódź)

prof. dr hab. Tadeusz Lubelski (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr hab. Katarzyna Lukas (Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Gdański, Gdańsk)
prof. UW dr hab. Paweł Majewski (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
dr hab. Katarzyna Mąka-Malatyńska (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź)
prof. dr hab. Piotr Michałowski (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Arkadiusz Morawiec (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Teresa Pękala (Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)
prof. UŚ dr hab. Beata Popczyk-Szczęsna (Uniwersytet Śląski, Katowice)
dr hab. Adam Poprawa (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław)
prof. dr hab. Paweł Próchniak (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN, Kraków)
prof. UR dr hab. Magdalena Rabizo-Birek (Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów)
prof. dr hab. Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. dr hab. Elżbieta Rzewuska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)
prof. dr hab. Andrzej Skrendo (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Marta Skwara (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Marek Stanisław (Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów)
prof. UŁ dr hab. Barbara Stelmaszczyk (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Włodzimierz Szturc (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Ewa Szczęsna (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
dr hab. Monika Świerkosz (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. UMK dr hab. Paweł Tański (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Bożena Tokarz (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. UJ dr hab. Joanna Walaszek (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Ewa Wąchocka (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Andrzej Wierciński (Albert-Ludwigs-Universität, Fryburg Bryzgowijski, Niemcy, Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. dr hab. Bożena Witosz (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. UMK dr hab. Marcin Wołk (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. UMK dr hab. Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

Prezentowany numer jest niejednorodny, dający się czytać w różnych porządkach. Zawiera przede wszystkim artykuły będące kontynuacjami dwóch numerów tematycznych, tj. 2023 nr 40 *Rekwizyt w literaturoznawstwie* (część 1) oraz 2025 nr 43 *Krajobraz jako sposób doświadczania świata – teorie, praktyki, estetyki* (część 1).

Podskórnym nurtem przebiegającym niemal palimpsestowo poprzez wszystkie wypowiedzi jest myślenie o badaniach krajobrazu jako nowej transdyscyplinie.

Prezentowane artykuły pokazują przede wszystkim związki z przestrzenią, jako miejscem zmieszania porządku realnego z wyobrażonym, znikającym w miejskim krajobrazie, ewokującym grozę, budującym tożsamość. Przestrzeń jest przemierzana, w niej następują spotkania przybysza z innymi. Przestrzeń jest odbierana i tworzona poprzez wzrok i słuch. Przestrzeń jest różnicowana (przestrzeń naturalna i fikcyjna, aspekty spacialne *weird fiction* czy *fantasy*). Refleksja dotycząca przestrzeni kieruje się ku ujęciom metodologicznym związanym z ekopoetyką, geobiografią, *place studies*, zwrotem topograficznym, czy światotwórczym, wiążąc naturę, realną przestrzeń krajobrazu, rzeczywistego odbiorcę z artystycznymi przetworzeniami pola doświadczeń człowieka i świata pozaludzkiego, np. wędrowania, lęku, kształtowania tożsamości. Takie relacyjne ujęcie krajobrazu „wchłaniającego” to, co „inne”, uzasadnia też połączenie refleksji nad przestrzenią z rolą rekwizytu.

Tak się złożyło, że dwa odrębne tematy przyjrzały się sobie, tworząc i wywołując w odbiorcy zaskakujące nieraz odczucia. Zaczynamy więc refleksję o rekwizycie od przestrzeni między cywilizacją a naturą, prowadzimy przez mit, przez ucieczkę poza świat człowieka, budujemy z drobiazgów i świat, i naszą tożsamość, w końcu słowo i ciało tworzą splątanie sensów wzniosłości i groteski, humoru i dystansu, głębokiego rozdarcia i połączenia sprzeczności, powoływania rzeczywistości i jej niszczenia poprzez konstrukcje *simulacrum*.

Krajobraz nie może obejść się bez rekwizytu, nawet wyobrażona pustka rodzi potencjalne byty. Tworzy się rodzaj splątania tragizmu śmierci i piękna zaniku.

Stworzyliśmy więc numer *Krajobraz z rekwizytem w tle*.



ISSN (Online) 2450-5765

ISSN (Print) 1644-6763

