



Piotr Bogalecki

Anna Gawarecka

Goran Đurđević

Marek Kaźmierczak

Patryk Szaj

wiosna 24 | 2021

NATURA POETYKI

Kłopotliwe poznawczo i stale na nowo opisywane przez poetykę rodzaje pisarstwa „przyrodniczego” ujawniają bowiem złożone zagadnienie, jakim jest stale zmieniająca się sieć relacji między naturalnym i „technicznym” wymiarem poetyki. (...) Zapewne gdyby ten termin nie był już użyty dla innych celów zaczęlibyśmy mówić o poetyce jako biotechnologii.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska,
prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł Graf, dr Lucyna Marzec,
dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorzy wydawniczy:

Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Marlena Roszkiewicz – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: Man Ray, *Landscape* (Paysage Fauve), 1913, 352 × 246 mm

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” wiosna 2021 (24) rok V | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2021

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Tomasz Mizerkiewicz, <i>Natura poetyki</i>	s. 4
	Patryk Szaj, <i>Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich</i>	s. 6
teorie	Joanna Soćko, <i>Brudna transcendencja. Rudymenty sacrum a przemiany współczesnych ekopoetyk</i>	s. 26
	Marcin Leszczyński, <i>Despotyczne oko? Romantyczne unaukowanie obrazu natury (Słowacki–Bacon, Mickiewicz–Kepler)</i>	s. 42
przekłady	Piotr Bogalecki, <i>„Za mało na ślad”. O Spisie z natury i innych wczesnych wierszach Krystyny Miłobędzkiej</i>	s. 62
	Goran Đurđević, <i>Ekokrytyczne czytanie powieści Vladana Desnicy Pronalazak Athanatika</i>	s. 84
praktyki	Suzana Marjanić, <i>Welebit i perypatetyczny transgatunek – od Petara Zoranicia do Edo Popovicia</i>	s. 106
	Marek Kaźmierczak, <i>Ekokrytyczne studium nad adaptacją filmową powieści Znachor w reżyserii Michała Waszyńskiego (1937)</i>	s. 122
	Anna Gawarecka, <i>Kto dziś wierzy w wodniki? Ekologiczne inspiracje w ponowoczesnej literaturze czeskiej (przypadek Miloša Urbana)</i>	s. 140
	Agnieszka Budnik, <i>Do źródeł, do gór. Protoekokrytyczne odczytania Waldenu Henry’ego Davida Thoreau i Na przełęczy Stanisława Ignacego Witkiewicza</i>	s. 162
	Bartosz Kowalczyk, <i>Muzyka otchłani. Kwestia natury w Muzyce Ericha Zanna Howarda Phillipsa Lovecrafta</i>	s. 180
	Katarzyna Niesporek, <i>Natura i ludzie. O ekologicznej wyobraźni Tadeusza Śliwiaka</i>	s. 194
	Klaudia Jakubowicz, <i>Problematyka śmieci w twórczości Olgi Tokarczuk</i>	s. 210
	Marek Hendrykowski, <i>Krajobraz pod lasem. O Rhizopolis Joanny Rajkowskiej</i>	s. 226
krytyki	Paweł Dziel, <i>Hermeneutyka zachwytu</i>	s. 234
	Aleksandra Kosicka-Pajewska, <i>W prześwitach światłocieni</i>	s. 252

Natura poetyki

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Teksty literackie mierzące się z tematyką przyrodniczą, zapisujące doświadczenie natury, podające w wątpliwość granicę między porządkiem ludzkim i pozaludzkim zdają się dotyczyć spraw, które zajmują poetykę nie tylko na wycinku nazywanym „ekopoetyką”, ale obejmują całość jej obszaru. Kłopotliwe poznawczo i stale na nowo opisywane przez poetykę rodzaje pisarstwa „przyrodniczego” ujawniają bowiem złożone zagadnienie, jakim jest stale zmieniająca się sieć relacji między naturalnym i „technicznym” wymiarem poetyki. Poetyka rozwija się pośród różnych na nowo dostrzeganych splatań ludzkiego i pozaludzkiego, które wymieniają się sprawczościami. Jedynie w określonych wycinkach swej historii mogła wydawać się domeną ustaleń rozumu, co rusz przy tym podminowywano owe ujęcia, pokazując zależności, analogie, niedostrzeżone genealogie wiodące ku naturalnym źródłom. Zapewne gdyby ten termin nie był już użyty dla innych celów zaczęlibyśmy mówić o poetyce jako biotechnologii.

Sploty naturalnego i technicznego obserwować dają się dzisiaj w ich mnogości form historycznych. Marcin Leszczyński pokazuje, jak starożytne i nowożytne wizje astronomiczne dawały pewne możliwości twórcze romantycznej poezji Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Joanna Soćko współzależność ludzkiej immanencji i przeciwnej jej transcendencji doprowadza do stadium „zabrudzonej” transcendencji, której literackie obrazy śledzi i pokazuje stałą wymianę pomiędzy nimi. Patryk Szaj rekapituluje ustalenia teoretyczne ekokrytyki pokazuje, jak bardzo każda działalność literacka i poetologiczna przeniknięta jest aktywnością środowiskowych „hiperobiektów” (termin Timothy’ego Mortona), które nie pozwalają ani na chwilę odłączyć sztuki poetyckiej od decydującego, potencjalnie udarowego, wpływu natury. Powracająca dziś myśl o przyrodzie zdolnej do strasznej bezwiednej zemsty na ludzkości powoduje, że uwagę badaczek i badaczy przykuwają obrazy natury napawającej grozą, nieoswojonej i wyzywającej pozaludzkiej (artykuł Agnieszki Budnik o Henrym Davidzie Thoreau i Stanisławie Witkiewiczu, szkic Bartosza Kowalczyka o Lovecraftie). Dopełnia ten wątek Anna Gawarecka interpretacją czeskiej powieści o wodniku decydującym się na działalność terrorystyczną, przez co wątek zagrożenia ze strony natury zyskuje zaskakujący aspekt. Zupełnie wyjątkowe narzędzia dla zademonstrowania owej narzucającej swoje prawa natury w dziele literackim posiada film, Marek Kaźmierczak na przykładzie adaptacji powieści Znachor Tadeusza Dołęgi-Mostowicza zanalizował silny wyrazowo obraz znaczącej zależności porządku ludzkiego od rzeczywistości pozaludzkiej.

Specjalne znaczenie posiadają w tym numerze „Forum Poetyki” dwa przekłady z ekokrytycznych badań literackich w Chorwacji. Artykuły Gorana Đurđevicia oraz Suzany Marjanić pozwalają na uświadomienie, jak ciekawie równoległe (niekoniecznie od razu zbieżne) bywają poszukiwania badawcze w tej dziedzinie. W oparciu w odmienne korpusy tekstów, inne tradycje kulturowych relacji z przyrodą ujawniają się odmienne natury poetyki, ale razem odpowiadają one na to samo „przyspieszenie” niepokojącej refleksji ekokrytycznej.

Wystarczy zestawić z tekstami kroatystycznymi kilka studiów przypadków z obszaru polskiej literatury. Piotr Bogalecki drobiazgowo rekonstruuje narodziny poezji Krystyny Miłobędzkiej z odkrywanych poetycko nowych splotów ludzkiego i obokludzkiego. Katarzyna Niesporek przybliży poezję Tadeusza Śliwiaka towarzyszącą poranionej przez ludzi naturze. Klaudia Jakubowicz natomiast łączy różne obrazy śmieci w prozie noblistki Olgi Tokarczuk, która na własny użytek prowadzi kampanię przeciw plastikowi. Z zupełnie innej perspektywy ogląda omawiane kwestie Marek Hendrykowski proponujący relację z głęboko przeżytej niezwyklej wystawy, czyli korzeniowej instalacji Joanny Rajkowskiej Rhizopolis. Omówienia monografii twórczości Andrzeja Stasiuka (Paweł Dziel) oraz opracowania wielodziedzinowej twórczości Witkacego (Aleksandra Kosicka-Pajewska) jedynie z pozoru dotyczą spraw odmiennych, skoro Stasiuk to jeden z najbardziej konsekwentnych współczesnych polskich pisarzy natury, a problem „cienia” u Witkacego od razu przywołuje granicę ludzkiego i pozaludzkiego.

Powiada się niekiedy w pewnych sytuacjach, że natura upomniwała się o swoje prawa. W tym numerze naszego pisma natura upomniwała się o swoje prawa w poetyce.

Czas, który wypadł z ram.

Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich

Patryk Szaj

ORCID: 0000-0002-6315-3317

these are those things that *will have had to have been*, that *will have had to yet occur*¹.

Evelyn Reilly

Jak zatem uprawiać krytykę literacką w czasach potwierdzonego masowego wymierania, tak by nie wydawało się to po prostu absurdalne? Jak dalece takie pisarstwo jest podatne na twierdzenie, że wciąż negujemy antropocen lub negocjujemy z nim, próbując wtłoczyć go w konwencjonalne kategorie? Podstępny efekt antropocenu jako emergentnego fenomenu niosącego radykalnie rewizjonistyczne następstwa polega na tym, że to, co większość ludzi bierze za normalność, musi zmierzać w kierunku formy ekologicznego wyparcia².

Timothy Clark

Widmontologia antropocenu

21 maja 2019 roku Grupa Robocza ds. Antropocenu zarekomendowała oficjalne uznanie nowej epoki geologicznej – za takim werdyktem zagłosowało 29 spośród 33 członków grupy³. Niezależnie od tego, czy sam termin wydaje się najfortunnieszy⁴, świadomość, że zakończył się holocen – epoka stabilnego klimatu sprzyjającego rozwojowi cywilizacji ludzkich i życiu, jakie znamy – skłania do zasadniczego przeorientowania zainteresowań badawczych nie tyl-

¹ Evelyn Reilly, *Apocalypse* (New York: Roof Books, 2012), 71.

² Timothy Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept* (London–New York: Bloomsbury, 2015), 48–49.

³ Zob. „Working Group on the «Anthropocene»”, b.d., <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/>. (dostęp: 11.06.2021)

⁴ Zob. Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), 77–103.

ko humanistyki środowiskowej⁵, ale i humanistyki jako takiej. Redaktorzy tomu *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis*, Clive Hamilton, Christophe Bonneuil i François Gemenne identyfikują dwa „potężne i przekonujące twierdzenia” wyrażane przez hipotezę antropocenu, których nie mogą zignorować nauki humanistyczne i społeczne: po pierwsze, ludzie stali się siłą telluryczną, przekształcającą funkcjonowanie Ziemi, po drugie, ludzie (i nie-ludzie, chciałoby się dodać) mieszkańcy Ziemi w ciągu zaledwie kilku dekad doświadczą globalnej zmiany środowiskowej o bezprecedensowym tempie i skali⁶. Oznacza to nastanie nowego reżimu geologicznego życia na naszej planecie, a w mniejszym – ludzkim – wymiarze także ostateczne podanie w wątpliwość „nowoczesnej konstytucji” nakazującej traktować społeczeństwo i naturę jako dwa niezależne porządki i ograniczać sprawczość ludzkich działań jedynie do tego pierwszego (a sprawczość aktorów pozaludzkich po prostu ignorować)⁷.

„*The time is out of joint*»: czas jest *pozbawiony spojeń*, zwichnięty, zerwany, porozdzielany, czas jest zepsuty, osaczony i zamroczony, jest *rozstrojony*, jednocześnie rozregulowany i oszalały. Czas wypadł z ram, zboczył z kursu, biegnie poza samym sobą, niedopasowany do samego siebie”⁸ – pisał w 1993 roku Jacques Derrida. Wydaje się, że dziś te niewczesne rozważania tylko zyskały na aktualności. Antropocen jest bowiem czasem katastrofy, ale i *katastrofą czasu*. Jeśli zgodnie z etymologią *katastrophe* oznacza „nagły zwrot”, „wywrócenie”, „unieważnienie”, katastrofa czasu sprowadza się do zanegowania samej jego linearności: oto okazuje się, że biegnie on w różne strony naraz. Anachronia, zwichnięcie, *dis-locatio* (czyli, dosłownie, pozbawienie miejsca: zanegowanie fantazmatycznej bliskości tego, co „teraźniejsze”, i tego, co „obecne”) dotyczy czasu jako takiego i zamiast spajać go na nowo, powinniśmy raczej radykalnie przemysleć jego nie-współczesność z samym sobą.

Czyż nie na tym polega doświadczenie antropocenu? Clive Hamilton podkreśla, że termin antropocen nie oznacza po prostu *postępującej* eskalacji kryzysu środowiskowo-klimatycznego, ale paradygmatyczną zmianę planetarnych warunków klimatycznych: *zerwanie* w funkcjonowaniu systemu Ziemi pojętego jako całość. Wielkie przyspieszenie – okres po II wojnie światowej uznawany za jeden z najbardziej wiarygodnych pod względem stratygraficznym momentów początkowych antropocenu⁹ – ontologicznie dzieli więc historię Ziemi na dwie nieprzystające do siebie części¹⁰. O „zwrocie planetarnym”, czyli głębokiej zmianie relacji pomiędzy ludzkością a resztą aktorów tego świata, piszą także autorzy jednego z najczęściej cytowanych artykułów na temat antropocenu, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of*

⁵ Zob. np. *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*, red. Serpil Oppermann i Serenella Iovino (London–New York: Rowman and Littlefield, 2017); por. też Clive Hamilton, „A New Anthropocentrism”, w *Defiant Earth: The Fate of Humans in the Anthropocene* (Crows Nest: Allen&Unwin, 2017), który stwierdza, że antropocen skłania raczej do wypracowania „nowego antropocentryzmu”, niż do rozwijania tendencji posthumanistycznych.

⁶ Clive Hamilton, Christophe Bonneuil i François Gemenne, „Thinking the Anthropocene”, w *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, red. Clive Hamilton, Christophe Bonneuil i François Gemenne (New York: Routledge, 2015), 3–4.

⁷ Zob. Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. Maciej Gdula (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011).

⁸ Jacques Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*, tłum. Tomasz Załuski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016), 42.

⁹ Zob. np. Will Steffen i in., „The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration”, *Anthropocene Review*, 2015. Instruktywne są zwłaszcza zamieszczone w artykule tabele wyraźnie wskazujące na wykładniczy wzrost rozmaitych trendów socjoekonomicznych i trendów systemu Ziemi po 1950 roku.

¹⁰ Clive Hamilton, *Defiant Earth. The Fate of the Humans in the Anthropocene* (Crows Nest: Allen&Unwin, 2017).

Nature?, Will Steffen, Paul Crutzen i John McNeill, których zdaniem działania ludzkości nieuchronnie popychają Ziemię w stronę „planetarnej *terra incognita*”¹¹. Rzecz nie w tym, że kumulatywne efekty antropopresji są coraz bardziej dojmujące, ale w tym, że skutkują one kompletną nieprzewidywalnością tego, co wydarzy się z systemem Ziemi w ciągu najbliższych dekad. Podobnie myśli nawet jeden z krytyków terminu „antropocen” Jason W. Moore, który z kolei stwierdza, że „Ludzkość – a wraz z nią reszta życia – znalazła się na progu czegoś, co przedstawiciele nauki o systemie Ziemi nazywają «zwrotem systemowym»”¹². Wreszcie Tobias Boes i Kate Marshall zauważają, że podstawową przesłanką wszystkich teorii antropocenu jest przekonanie o absolutnym zerwaniu z przeszłością i o nieodwracalnej zmianie kondycji ludzkiej¹³.

Można zatem powiedzieć, że nastanie antropocenu stanowi ironiczny punkt dojścia nowoczesności. Niezależnie od tego, czy nigdy nie byliśmy nowocześni (jak uważa Bruno Latour¹⁴), czy też choć na chwilę udało nam się uzyskać ten status (stanowisko Timothy’ego Mortona¹⁵), z pewnością już nigdy nowocześni nie będziemy: linearny bieg ludzkiej historii został załamany przez głęboki czas geologiczny. Ziemia na powrót stała się pełnoprawnym aktorem, za którego sprawą – jak stwierdza Latour – nastąpiła „zaskakująca inwersja tła i pierwszego planu”, tak że teraz „to *ludzka* historia zastygła w bezruchu, a historia *naturalna* nabiera szalonego tempa”¹⁶.

Dodajmy, że klimatolodzy od dawna podkreślają, że zmiany klimatu mają charakter *nieliniowy*, co oznacza, że nie są one wprost proporcjonalne do wyjściowych warunków klimatycznych. Dzieje się tak ze względu na występowanie ujemnych i dodatnich sprzężeń zwrotnych, czyli odpowiedzi systemu klimatycznego osłabiających lub wzmacniających efekt naruszających stan równowagi wymuszeń. W antropocenie działają przede wszystkim sprzężenia dodatnie, antropopresja zaburza bowiem szybki cykl węglowy¹⁷, a w konsekwencji wpływa także na wolny cykl węglowy, czyli „procesy wymiany węgla, których skala czasowa jest długa («geologiczna»), rzędu tysięcy i setek tysięcy lat”¹⁸, i które pełnią funkcję swoistego termostatu Ziemi. Co istotne, sprzężenia zwrotne różnią się tempem działania – niektóre operują w geologicznej skali tysięcy lat, inne w ludzkiej skali kilku lat, a nawet tygodni, przy czym co do zasady sprzężenia dodatnie dają o sobie znać szybciej niż ujemne¹⁹.

¹¹Paul Crutzen, Will Steffen i John R. McNeill, „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?”, *Ambio* 8, nr 36 (2007): 614.

¹²Jason W. Moore, „Introduction: Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism”, w *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, red. Jason W. Moore (Oakland: PM Press, 2016), 1.

¹³Tobias Boes i Kate Marshall, „Writing the Anthropocene: An Introduction”, *The Minnesota Review*, nr 83 (2014): 62. Por. też Dipesh Chakrabarty, „The Human Condition in the Anthropocene”, *The Tanner Lectures in Human Values*, 2015.

¹⁴Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*.

¹⁵Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2013), 1–24.

¹⁶Bruno Latour, „Agency at the time of the Anthropocene”, *New Literary History* 45, nr 1 (2014): 13.

¹⁷Zob. np. Crutzen, Steffen i McNeill, „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?”; Justin McBrien, „Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necrocene”, w *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, red. Jason W. Moore (Oakland: PM Press, 2016), 116–37.

¹⁸*Klimatyczne ABC*, red. Magdalena Budziszewska, Aleksandra Kardaś i Zbigniew Bohdanowicz (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021), 39.

¹⁹Zob. *Klimatyczne ABC*, 186–92.

Innym pojęciem z zakresu klimatologii wskazującym na nieliniowość zmian klimatu jest koncepcja planetarnych punktów krytycznych, czyli progowych wartości danych parametrów (np. temperatury), po przekroczeniu których uruchamia się kaskada zdarzeń obejmujących cały system klimatyczny, tak że w konsekwencji zaczyna on dążyć do innego stanu równowagi²⁰. Przekroczenie punktów krytycznych jest więc nieodwracalne (w ludzkich skalach czasowych). Co więcej, „komunikaty” wysyłane przez system planetarny są, by tak rzec, niewczesne: dowiadujemy się o przekroczeniu punktu krytycznego dopiero wtedy, gdy nie da się już powstrzymać wywołanych przez nie skutków²¹.

W nauce o systemie Ziemi funkcjonuje również zaproponowana w 2009 roku przez Johana Rockströma i jego współpracowników koncepcja dziewięciu granic planetarnych, których przekroczenie spowodować może nieliniową i nagłą zmianę środowiskową. Trzy z nich – zmiana klimatu, zaburzenie cyklu azotowego i fosforowego oraz spadek bioróżnorodności – już zostały przekroczone. Trzy kolejne – zakwaszenie oceanów, wyczerpanie zasobów słodkiej wody oraz zmiana systemów lądowych (związana z deforestacją i rozwojem rolnictwa) – znajdują się niepokojąco blisko progu krytycznego²². Wszystkie te przeobrażenia mają charakter nieodwracalny, dlatego redaktorzy tomu *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis* nie wahają się stwierdzić, że system Ziemi już teraz wkroczył w „inną [niż w holocenie – P.S.] trajektorię”, po której porusza się z „olbrzymim pędem”²³.

Autorzy podręcznika *Klimatyczne ABC* posługują się obrazowym kontrastem, który uzmysławia, że w kategoriach geologicznych ów pęd jest naprawdę olbrzymi: „wyjście Ziemi z ostatniej epoki lodowej oznaczało wzrost średniej temperatury o 3–3,5 stopnia w ciągu ok. 8 tysięcy lat, co dawało funkcjonującym na Ziemi gatunkom dużo więcej czasu na migrację itp. Obecnie musimy liczyć się z taką zmianą w ciągu 100–200 lat”²⁴. Warto przytoczyć w tym kontekście również obrazowe słowa Timothy’ego Mortona:

Czytam, że 75% efektów globalnego ocieplenia utrzyma się przez najbliższe 500 lat. Próbuję sobie wyobrazić, jak wyglądało życie w 1513 roku. W ciągu 30 000 lat prądy oceaniczne pochłoną większość związków węgla, ale 25% nadal będzie wisieć w atmosferze. Czas połowicznego rozpadu izotopu 239 plutonu to 24 100 lat. Okresy te są tak długie, jak cała dotychczasowa widzialna historia człowieka. [...] 7% efektów globalnego ocieplenia wciąż będzie występować za 100 000 lat, dopóki skały magmowe z wolna nie pochłoną ostatnich gazów cieplarnianych. Zdecydowałem się określić te skale czasowe jako *wstrząsające, zatrważające i petryfikujące*²⁵.

²⁰Zob. *Klimatyczne ABC*, 32–35.

²¹Tak jest np. z ekosystemem Grenlandii, co w 2020 roku ogłosili Michaela King i jej współpracownicy. Oznacza to, że lód Grenlandii nie przestanie topnieć, nawet jeśli wstrzymamy wszystkie emisje gazów cieplarnianych: rokrocznie ubywa go więcej, niż przybywa zasilającego go śniegu. Michaela D. King i in., „Dynamic ice loss from the Greenland Ice Sheet driven by sustained glacier retreat”, *Communications Earth & Environment* 1, nr 1 (2020). Nieunikniony jest już także rozpad lądolodu Antarktydy Zachodniej. Marcin Popkiewicz i Szymon Malinowski, „Rozpad lądolodu Antarktydy Zachodniej nieunikniony”, *Nauka o klimacie*, 2015, <https://naukaoklimacie.pl/aktualnosci/rozpad-ladolodu-antarktydy-zachodniej-nieunikniony-77>. (dostęp: 11.06.2021)

²²Zob. Johan Rockström i in., „Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity”, *Ecology and Society* 14, nr 2 (2009).

²³Hamilton, Bonneuil i Gemenne, „Thinking the Anthropocene”, 11.

²⁴*Klimatyczne ABC*, 96.

²⁵Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, 58–59. Ostatni przymiotnik – *petrifying* – jest dla Mortona szczególnie istotny, czyni on bowiem aluzję do tego, że również ciała ludzkie na przestrzeni głębokiego czasu geologicznego przekształcają się w skamieliny.

Żyjemy więc w co najmniej w dwóch czasach naraz: w „zwykłej” historii ludzkiej i w toczącej się (pozornie) obok nas geohistorii²⁶. Głęboka przyszłość geologiczna już tu jest. Paradoksalnie, przyszłość ta pochodzi z przeszłości – z każdej tony CO₂ (lub jej ekwiwalentu w postaci innych gazów cieplarnianych) emitowanej do atmosfery od XVIII wieku. Słowami Derridy: „[...] coś, co wydaje się przed nami, przyszłość, z góry powraca: z przeszłości, z tego, co jest za nami”²⁷.

Jeśli jednak widmontologia²⁸ pomaga zrozumieć, że czas wypadł z ram, udziela ona jeszcze jednej lekcji: lekcji sprzeciwu wobec logiki apokaliptycznej. Koniec świata (jaki znamy²⁹) to nie koniec świata (w ogóle): widma, które nas nawiedzają, pochodzą zarówno z przeszłości, jak i z przyszłości (to, co „nadejdzie w nadchodzącej przyszłości [*l'à-venir*]”³⁰: mesjaniczna obietnica dla wszystkich ludzi... i, co widmowo zapowiadały kolejne prace Derridy³¹, nie-ludzi, albo też monstrualne nowe formy kategoryzacji, domestykacji i kolonizacji). Dlatego antropocen to nie tylko czas kryzysowy, to także czas *kairotyczny*: zwrotny moment, punkt krytyczny, właściwa pora wskazująca na pilność wyzwań i konieczność ostatecznej, rozstrzygającej decyzji, od której zależy dalszy los nie tylko ludzkości, ale wszystkich aktorów tego świata. Na ten aspekt wskazuje Michael Northcott, który stwierdza, że nie możemy już dłużej pojmować czasu w kategoriach *chronos* („sukcesywne cykliczne przemijanie dni i nocy, chwila po chwili, pokolenie po pokoleniu”), ale właśnie w kategoriach *kairos* („zwiastun wielkiej lub nagłej zmiany albo potrzeby zmiany”³²). Słowami Derridy: „W doświadczeniu końca, w jego nadejściu, nieustępliwym, natychmiastowym, zawsze nieuchronnie eschatologicznym, w krańcowej krańcowości dnia dzisiejszego zapowiada się [...] przyszłość tego, co nadchodzi”³³.

Z tej perspektywy bardzo ciekawie prezentuje się reinterpretacja pojęcia antropocen dokonana przez Boesa i Marshall, którzy wskazują na fakt, że nazwy trzech poprzednich epok geologicznych – pliocenu, plejstocenu i holocenu – oznaczają, kolejno, „nowy czas”, „nowszy czas” i „całkowicie nowy czas”. W związku z tym antropocen da się rozumieć nie tyle jako

²⁶Por. Dipesh Chakrabarty, „Klimat historii. Cztery tezy”, tłum. Magda Szcześniak, *Teksty Drugie* 5 (2014): 168–99.

²⁷Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*, 30.

²⁸Nt. widmontologii zob. np. Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014); Andrzej Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015); *Widma Derridy*, red. Agata Bielik-Robson i Piotr Sadzik (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018). Nt. wykorzystania myśli Derridy w konceptualizacji problemów antropocenu zob. np. numer tematyczny *Deconstruction in the Anthropocene* czasopisma *Oxford Literary Review* 34, nr 2 (2012); Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Alresford: Zero Books, 2014); Boes i Marshall, „Writing the Anthropocene: An Introduction”.

²⁹Zob. Immanuel Wallerstein, *Koniec świata jaki znamy*, tłum. Michał Bilewicz, Adam W. Jelonek i Krzysztof Tyszk (Warszawa: Wydawnictwo Scholar, 2004); Claus Leggewie i Harald Welzer, *Koniec świata, jaki znaliśmy. Klimat, przyszłość i szanse demokracji*, tłum. Piotr Buras (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2012).

³⁰Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*, 14.

³¹Zob. Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis* (Paris: Galilée, 2006); Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, t. 1 (Paris: Galilée, 2008); Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, t. 2 (Paris: Galilée, 2010).

³²Michael Northcott, „Eschatology in the Anthropocene: From the Chronos of Deep Time to the Kairos of the Age of Humans”, w *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, red. Clive Hamilton, Christophe Bonneuil i François Gemenne (London–New York: Routledge, 2015), 107.

³³Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*, 70–71. Jest to szczególnie istotne np. dla ekokrytyki postkolonialnej skupionej na zagadnieniach sprawiedliwości środowiskowej i (ludzkich oraz pozaludzkich) migracji klimatycznych. Zob. np. Andrew Baldwin, „Postcolonial Futures: Climate, Race, and the Yet-to-Come”, *ISLE Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 24, nr 2 (2017); Serpil Oppermann, „Introducing Migrant Ecologies in an (Un)bordered World”, *ISLE Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 24, nr 2 (2017).

„epokę człowieka” (wraz z całym zawartym w niej antropocentryzmem i ludzkim ekscepcjonizmem), ile jako „czas nowego człowieka”, *anthropos kainos*³⁴, człowieka więcej-niż-ludzkiego, sympojetycznego³⁵, stowarzyszonego z innymi aktorami tego świata.

W podobnym kierunku zmierza refleksja Mortona. Autor książki *Ecology without Nature* stawia prowokacyjną tezę, że koniec świata już się wydarzył. Amerykański literaturoznawca ma na myśli fenomenologiczny koncept świata, który wraz z nadejściem hiperobektów – wytworów antropocenu wymykających się ludzkiemu rozumieniu i kontroli, wykraczających poza ludzkie skale czasoprzestrzenne³⁶ – stał się nieoperatywny. „Świat” był bowiem czymś, co – jak głosi dobrze znana lekcja Martina Heideggera³⁷ – „miał” jedynie człowiek, podczas gdy inni aktorzy byli albo weń „ubodzy” (jak zwierzęta), albo całkowicie go pozbawieni (jak tzw. materia nieożywiona). Ten „świat” zdaniem Mortona nie tylko się skończył, ale tak naprawdę nigdy nie istniał. Z perspektywy realizmu spekulatywnego i ontologii zorientowanej na przedmiot „Istoty ludzkie nie mają świata z bardzo dobrego powodu: ponieważ *żadna istota nie ma świata*”³⁸. Zamiast „świata” istnieje natomiast bliskość, złączenie, wymieszanie, splątanie, „szereg unikalnych bytów (rolnicy, psy, irysy, ołówki, LED-y), którym jestem winien zobowiązanie z tego prostego faktu, że egzystencja jest koegzystencją. Nie muszę sprawdzać swojej listy kontrolnej światowania, by upewnić się, że nie-człowiek, o którym mowa, liczy się jako coś, o co mógłbym się troszczyć”³⁹.

Koniec świata nastąpił jednak z jeszcze jednego, nie mniej ważnego powodu. Odwołując się do ustaleń fizyki kwantowej, Morton udowadnia, że linearny koncept czasu jest fenomenem czysto estetycznym. Czas okazuje się raczej po derridiańsku sfałdowany: nie pełni funkcji „tła”, na którym wydarza się istnienie rzeczy, odwrotnie – każda rzecz istnieje we własnej temporalności, a różne temporalności nieustannie na siebie zachodzą. Hiperobekty, czyli „byty, które są ogromnie rozciągnięte w czasie, wywierają biegnącą w dół presję przyczynową na byty krótkotrwałe. Jednym z jaskrawych efektów globalnego ocieplenia jest więc fenologiczna asynchronia: fakt niesynchronizowania wydarzeń życiowych roślin i zwierząt”⁴⁰. Stąd właśnie wstrząsające, zatrważające i petryfikujące skale czasowe antropocenu. Gdy patrzę na ropę naftową, spoglądam w przeszłość Ziemi. Gdy spalę paliwa kopalne, przyszłość draży moją teraźniejszość. Dlatego koniec świata nie jest nagłym, apokaliptycznym wydarzeniem, ale czymś, co rozciąga się na głęboki czas geologiczny. Oto, jak pisze Morton, „widmowa” rzeczywistość antropocenu⁴¹.

³⁴Boes i Marshall, „Writing the Anthropocene: An Introduction”, 61.

³⁵Nt. sympojesis zob. Donna J. Haraway, „Staying with the Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene”, w *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, red. Jason W. Moore (Oakland: PM Press, 2016).

³⁶Nt. hiperobektów zob. też Anna Barcz, „Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”, *Teksty Drugie* 2 (2018): 75–87.

³⁷Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983).

³⁸Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, 108.

³⁹Morton, 125.

⁴⁰Morton, 67.

⁴¹Morton, 194.

Ekokrytyka w czasach antropocenu

Jak zatem uprawiać literaturoznawstwo w czasach planetarnego kryzysu środowiskowo-klimatycznego? Czy nauka o literaturze niezainteresowana paradygmatyczną zmianą antropocenu nie wydaje się anachroniczna – już nie w widmontologicznym, ale w aksjologicznym sensie: nieodpowiadająca na wyzwania współczesności? Czy antropocentryczne tryby lekturowe nie stanowią uchylania się od intelektualnej i etycznej odpowiedzialności? Wreszcie: czy dyskurs antropocenu nie stawia także poważnych wyzwań dotychczasowej ekokrytyce?

Jednym z badaczy, którzy starają się udzielić odpowiedzi na te pytania, jest Timothy Clark. Traktuje on antropocen jako „koncept progowy”, podający w wątpliwość podstawowy dogmat ekokrytyki, który zwięźle wyrażają często cytowane słowa Lawrence’a Buella, że „kryzys ekologiczny jest także kryzysem wyobraźni”⁴², oraz pytania w rodzaju „czy poezja może zbawić Ziemię?”, „czy akt pisania i uważnego czytania może zbawić planetę?”⁴³. Zbyt wiele ekokrytyczek i ekokrytyków padło zdaniem Clarka ofiarą iluzji, że problemy środowiskowe da się rozwiązać za pomocą środków kulturowych, tymczasem „Wylbrzymianie znaczenia tego, co wyobraźniowe, samo w sobie wiąże się z ryzykiem umacniania czegoś w rodzaju odwracających uwagę spraw drugoplanowych [*diversionary side-show*], ślepych na swą relatywną nieistotność”⁴⁴ w porównaniu z siłą materialnych sposobów produkcji, nawykami żywieniowymi, zużyciem energii, trendami reprodukcyjnymi itp. Wprawdzie tego typu świadomość istniała w ekokrytyce od dawna – np. Kate Rigby już w 2002 roku podkreślała, że „ważne jest, aby rozpoznać wpływ struktur społecznych, politycznych i ekonomicznych na utrwalanie, transformację lub przemieszczanie obrazów natury przekazywanych przez teksty kultury”⁴⁵, także rosnąca świadomość metodologiczna ekokrytyki związana z ewolucją od I do IV fali⁴⁶ polegała na identyfikacji własnych słabości – niemniej zdaniem Clarka przekroczenie progu antropocenu całkowicie zmieniło reguły gry:

Antropocen nazywa nowo rozpoznany kontekst, który pociąga za sobą uczące pokory uznanie ograniczeń reprezentacji kulturowej jako siły zdolnej do zmiany stosunków międzyludzkich w porównaniu z licznymi czynnikami ekonomicznymi, meteorologicznymi, geograficznymi i mikrobiologicznymi oraz dynamiką populacji, a także efektami skali, takimi jak prawo wielkich liczb, które wynikają z próby myślenia na skalę planetarną⁴⁷.

⁴²Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge–London: Harvard University Press, 1995), 2. W wywiadzie z W.S. Merwinem przeprowadzonym przez Julię Fiedorczyk padają jeszcze mocniejsze słowa: „tylko wyobraźnia może nas uratować”. William Stanley Merwin i Julia Fiedorczyk, „Już tylko o ogrodach”, *Tygodnik Powszechny*, 2013, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/juz-tylko-o-ogrodach-19688>. (11.06.2021)

⁴³Zob. John Felstiner, *Can Poetry Save the Earth? A Field Guide to Nature Poems* (New Haven: Yale University Press, 2009); Ken Hiltner, „General Introduction”, w *Ecocriticism. The Essential Reader*, red. Ken Hiltner (London–New York: Routledge, 2015) (drugi cytat za: Aleksandra Ubortowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. Anatomie i teorie tekstu środowiskowego”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 18).

⁴⁴Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, 21.

⁴⁵Kate Rigby, „Ecocriticism”, w *Introducing Criticism at the 21st Century*, red. Julian Wolfreys (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002), 157. Por. też podrozdział „Reconnecting the Social and the Ecological” z tego tekstu.

⁴⁶Zob. np. Ubortowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. Anatomie i teorie tekstu środowiskowego”.

⁴⁷Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, 21.

Właśnie efekty skali stają się głównym obiektem namysłu angielskiego literaturoznawcy. Punktem wyjścia Clarka jest odwołanie do przedstawionej przez Bradena R. Allenby'ego i Daniela Sarewitza koncepcji trzech poziomów skomplikowania relacji gatunku ludzkiego względem technologii⁴⁸. Poziom I polega na instrumentalnym traktowaniu technologii jako prostego narzędzia. Na II poziomie skomplikowania narzędzie to zostaje wciągnięte w socjotechniczne systemy złożone, które są mniej przewidywalne i bardziej skomplikowane. Na poziomie III komplikacje i nieprzewidywalność mają jeszcze dalej posunięte implikacje – jest to poziom radykalnej kontyngencji, który Clark porównuje z Mortonowskimi hiperobiektami ze względu na to, że wymyka się on naszym zdolnościom modelowania, przewidywania, a nawet rozumienia.

Podczas gdy w tradycyjnych modelach kulturowych, politycznych, ekologicznych – a także w tradycyjnym literaturoznawstwie – dominują interpretacje związane z I i II poziomem skomplikowania, „coraz więcej wydarzeń i problemów antropocenu wyłania się na poziomie III, czyniąc sposoby myślenia ograniczone do poziomu I i II przestarzałymi, nawet jeśli poziom te wciąż opisują rodzaje myślenia, którymi próbuje się kierować większość ludzi”⁴⁹. Jak to ujmują Allenby i Sarewitz, „jeśli to rozumiesz, nie jest to prawda; a jeśli jest to prawda, nie możesz tego zrozumieć”⁵⁰.

Na pierwszy plan w refleksji Clarka wysuwają się wielowymiarowe sprzeczności pomiędzy skalą ludzką i skalą planetarną. Autor *Ecocriticism on the Edge* ustanawia „terestrialność” jako normę, którą – podobnie jak Morton – przeciwstawia „światu”. Chodzi przede wszystkim o konieczność rozciągnięcia „zwykłych” skal czasowych i przestrzennych, w jakich na co dzień sytuujemy swoje działania poznawcze, kulturowe, polityczne itd., a także tradycyjne literaturoznawstwo. Terestrialność staje się tu konceptem granicznym wyrażającym nieuchwytność olbrzymich skal czasoprzestrzennych antropocenu oraz fałsz zdroworozsądkowych ujęć „świata życia”, a jednocześnie sprawczość Ziemi jako (groźnego i *suwerennego*, jak powiedziałby Latour⁵¹) aktora. Co istotne, nieintuicyjność tego rozciągnięcia wynika nie tylko z przyzwyczajen kulturowych, ale z głębszych ewolucyjnych uwarunkowań gatunku *Homo sapiens*. Ewolucyjnie jesteśmy bowiem przystosowani do reagowania na zagrożenia nagłe i bezpośrednie, a nie długofalowe i abstrakcyjne. Rzecz w tym, że antropocen ujawnia coś w rodzaju ironicznego „podwójnego uwiązania” pomiędzy biologicznymi ograniczeniami ludzkiej percepcji a tym, jak bardzo percepcja ta jest niedostosowana do dokonującego się zerwania:

Rozumiemy odległość, wysokość i szerokość w kategoriach wymiarowości danej nam wraz z naszą ucieleśnioną egzystencją. [...] Nie jest to kwestia czysto kulturowa, podatna na zmiany za pomocą środków kulturowych, ale określony, nieunikniony sposób odczytywania rzeczy [...]. Antropocen wiąże się z uświadomieniem, jak głęboko myląca może być ta skala⁵².

⁴⁸Zob. Braden R. Allenby i Daniel Sarewitz, *The Techno-Human Condition* (MIT Press, 2018).

⁴⁹Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, 9.

⁵⁰Allenby i Sarewitz, *The Techno-Human Condition*, 186.

⁵¹Latour, „Agency at the time of the Anthropocene”, 6.

⁵²Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, 30.

Każde to spojrzeć krytycznie również na wiele wąglądów formułowanych przez nowsze nurty ekokrytyki. Clark pozostaje sceptyczny np. wobec ekokrytyki materialnej oraz koncepcji „ucieleśnionego osadzenia” (*embodied embeddedness*), które z jednej strony starają się przywrócić związek pomiędzy człowiekiem a resztą materii (zwracając też uwagę na sprawczość samej materii)⁵³, z drugiej jednak cechują się „transcendentalną głupotą”⁵⁴ polegającą na ograniczaniu się do najbliższego „świata życia”: aktorów, z którymi jesteśmy bezpośrednio usieciowieni. Podobnie jak Morton, Clark uważa, że tak rozumiany świat jest w najlepszym razie epifenomenem, w najgorszym zaś – fantazmatem zakrywającym nieuchwytność, intelektualną trudność i nieintuicyjną naturę codziennego życia w antropocenie. Analogicznie ujmuje tę kwestię Latour: „sprawy stały się tak pilne i gwałtowne, że do pewnego stopnia pokojowy projekt kontraktu między stronami wydaje się nieosiągalny. Nieskończenie bardziej prawdopodobna niż kontrakt jest wojna. [...] Słowa takie jak symbioza, harmonia, ugoda, porozumienie, te ideały ekologii głębokiej, trącą wcześniejszym, mniej pograżonym w mroki niewiedzy czasem. Od tamtej pory wszystko zmieniło się na gorsze”⁵⁵.

Te ostatnie cechy wiążą się z „emergentnym” statusem antropocenu jako wydarzenia, którego nowość nie znajduje żadnego adekwatnego dyskursu: „Antropocen pod każdym względem może być nazwany efektem radykalnej i nieprzewidywalnej emergencji w kondycji świata, proliferacji sytuacji na III poziomie skomplikowania”⁵⁶. Właśnie ta emergencja decyduje o wpisanej w kondycję antropocenu anachronii: nasze paradygmaty poznawcze, etyczne, polityczne, społeczne itp. okazują się głęboko niewczesne względem wyzwań, przed którymi stoimy. Dotyczy to także dotychczasowych norm lekturowych i przekonań na temat warunków, jakie musi spełniać wiarygodna interpretacja tekstów literackich:

Poznawcze i etyczne postulaty antropocenu podkreślają, jak głęboko pełne „rozumienie” tekstu nie polega na ponownym umieszczeniu go jedynie w kulturowym kontekście czasu jego powstania. Tekst z niego wyskakuje, trwa, i może mieć nieprzewidziane konsekwencje⁵⁷.

Interpretacja jako rodzaj działania scalającego sensy tekstu literackiego pozostaje w sprzeczności z lekcją antropocenu – czytanie nie może polegać po prostu na harmonijnym akcie „odzyskania”, antropocen wymaga, aby stało się ono także „miarą nieodwracalnego załamania świadomości i rozumienia, emergentnej nieczytelności”⁵⁸. Wynika stąd postulat lektury biorącej pod uwagę kumulatywne efekty skali, które sprawiają, że „na pewnym nieokreślonym progu liczne działania ludzkie, same w sobie nieistotne (ogrzewanie domu, wycinka drzew, latanie pomiędzy kontynentami, gospodarka leśna), tworzą nowe, niedające się zmierzyć zdarzenie fizyczne, zmieniające podstawowe cykle ekologiczne planety”⁵⁹. Interpretowanie tekstów literackich z tą świadomością oznacza wdrożenie lektury wielko- i wieloskalowej,

⁵³Zob. np. *Material Ecocriticism*, red. Serenella Iovino i Serpil Oppermann (Bloomington: Indiana University Press, 2014).

⁵⁴Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, 38.

⁵⁵Latour, „Agency at the time of the Anthropocene”, 6.

⁵⁶Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, 47.

⁵⁷Clark, 65.

⁵⁸Clark, 62.

⁵⁹Clark, 72.

i to mimo że rozbieżne efekty skali są nieprzedstawialne, wymykając się tradycyjnym fabułom ograniczonym do dramatów międzyludzkich, a nawet inwencyjnym modelom zoo- czy ekopoetyki⁶⁰. Clark proponuje rozróżnienie trzech skal interpretacyjnych: pierwsza związana jest z przeżyciami indywidualnego bohatera bądź bohaterów tekstu, druga – najczęściej przyjmowana w studiach literaturoznawczych – rozciąga się w przestrzeni na kulturę narodową i jej reprezentantów, natomiast w czasie na pewien „okres historyczny” istotny dla przesłania utworu. W kontekście antropocenu najważniejsza, a jednocześnie najtrudniejsza do wyobrażenia, jest skala trzecia: ta, w której efekty skali się kumulują i zaczynają z wolna przesłaniać konwencjonalne odczytania. Temporalnie może się ona rozciągać *co najmniej* na kilka stuleci, zaś przestrzennie – na całą Ziemię. Jest to też skala przyjmująca zdehumanizowane spojrzenie na ludzkie działania.

Spójrzmy dla przykładu na wiersz Julii Fiedorczuk z tomu *Tlen* pod tytułem *Płynie Wisła, płynie*:

po polskiej krainie
jeśli coś w niej żyje
to niedługo zginie⁶¹

Pierwsza skala jest tu właściwie nieistotna – liryka pośrednia wskazuje na ponadjednostkową refleksję, która momentalnie odnosi się do skali drugiej: zarówno w treści, jak i w formie wiersz czyni aluzję do pieśni patriotycznej Edmunda Wasilewskiego wraz z charakterystycznym dla niej synkopowym rytmem krakowiaka (przestawka w pierwszym wersie utrzymująca trocheiczny tok utworu). Po co jednak tekst wspiera się na tym intertekstualnym nawiązaniu? Odpowiadając na to pytanie, uruchamiam skalę trzecią: zaczynam zastanawiać się nad takimi zagadnieniami, jak zanieczyszczenie wód gruntowych efektami ubocznymi przemysłowej produkcji mięsa, eutrofizacja gleb związana ze stosowaniem nawozów azotowo-fosforowych (jedna z trzech przekroczonych granic planetarnych), antropogeniczna utrata bioróżnorodności (druga z trzech przekroczonych granic planetarnych) czy wreszcie stepowanie ziem Polski i coraz bardziej uciążliwe susze (rocznie ogłaszane „rekordowo niskie” poziomy Wisły).

Tak naprawdę jednak wiersz Fiedorczuk jest dla rozważań Clarka niereprezentatywny. Angielskiemu literaturoznawcy chodzi o uwzględnienie w praktyce ekokrytycznej także takich tekstów, które nie mieściły się w obszarze zainteresowań tradycyjnej ekokrytyki (np. nie odpowiadały definicji „tekstu środowiskowego” Lawrence’a Buella⁶², choć trzeba pamiętać, że już ekokrytyka II fali postulowała czytanie utworów niemówiących *explicite* o „naturze”,

⁶⁰Zob. np. Kate Rigby, „Earth, World, Text: On the (Im)possibility of Ecopoiesis”, *New Literary History* 35, nr 3 (2004); Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2016); Anita Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019); Julia Fiedorczuk i Gerardo Baltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji* (Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Uniwersytet Warszawski, 2020).

⁶¹Julia Fiedorczuk, *Tlen* (Wrocław: Biuro Literackie, 2009), 23.

⁶²Zob. Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing, 2005).

a sam Buell jest też autorem pojęcia „ekologiczna nieświadomość”⁶³), a więc o ekokrytyczną interpretację wszelkiego rodzaju utworów, zwłaszcza tych, których dyskurs pozostawał ślepy na kwestie środowiskowe. Kiedy więc czytam, dajmy na to, *Baśń o węzowym sercu. Słowo wtóre o Jakóbie Szeli* Radka Raka, w pierwszej skali jest to dla mnie opowieść o dziwnym splątaniu losów Jakóba Szeli i Wiktoryna Bogusza, w drugiej – narracja o dziewiętnastowiecznych stosunkach pańszczyźnianych, które już niedługo, wraz z uwłaszczeniem chłopów, odejdą do historii, choć pozostawią głęboki ślad na kulturze polskiej. W trzeciej skali natomiast zaczynam zastanawiać się nad szerszym kontekstem: wewnętrzną kolonizacją I Rzeczypospolitej przez szlachtę, półperyferyjnym statusem kultury polskiej w trwającym od XVI wieku kapitalistycznym systemie-świecie, eksportem zbóż i drewna, które karmiły Europę Zachodnią i budowały europejskie statki dokonujące podbojów kolonialnych, wymianą kolumbijską i eksterminacją rdzennej ludności obu Ameryk oraz planetarną unifikacją gatunków roślin i zwierząt, jakie nastąpiły w jej skutek, strukturalnym podobieństwem losu chłopów i czarnoskórych niewolników pracujących na plantacjach obu Ameryk, ideologią „taniej natury”⁶⁴ – i tak dalej. Krótko mówiąc: zaczynam sytuować tę opowieść w kontekście kapitałocenu, za który wielu badaczy obwinia dzisiejszy kryzys środowiskowo-klimatyczny.

Czy jest to nadinterpretacja? Oczywiście. Rzecz w tym, że antropocen woła właśnie o środowiskową, klimatyczną, więcej-niż-ludzką, twórczą nadinterpretację w sensie, jaki proponowali np. Jonathan Culler czy Colin Davis. „Zwichnięcie” polega tu na tym, że nie sposób czytać tekstów literackich jedynie na poziomie ich intencjonalności, co w gruncie rzeczy jest już dobrze przerobioną (również przez ekokrytykę⁶⁵) lekcją dekonstrukcji. Propozycja Clarka ma jednak znacznie dalej posunięte implikacje. Jeśli każde pisanie wystawia się na wolną grę znaków, to jest to także argument przeciw naiwnej ekokrytyce pragnącej zmieniać nasze kulturowe przyzwyczajenia i rozwijać „świadomość ekologiczną” – skoro wszyscy aktorzy tego świata mówią, jak przekonuje biosemiotyka⁶⁶, to również ich komunikaty podlegają dyseminacji, nie można ich traktować jako skupionych, sensownych, całościowych informacji. Dlatego np. Morton krytykuje powszechnie stosowaną w ekokrytyce strategię „ekomimesis” polegającą na substancjalnym ujmowaniu natury jako czegoś namacalnego, wszechobecnego, doświadczanego bezpośrednio i niechybnie przez to estetyzowanego⁶⁷, zaś Boes i Marshall postulują wprowadzenie w jej miejsce „ekodiegesis” – pisania nieimitującego „natury”, ale oddającego głos samej planecie i jej aktorom, a także wskazującego na nieuchronny dystans narracyjny przeczący iluzji immersji w świat życia⁶⁸.

⁶³Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond* (Cambridge–London: Harvard University Press, 2001), 18–27.

⁶⁴Zob. Raj Patel i Jason W. Moore, „Tania natura”, w *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i niepostuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. Przemysław Czapliński, Joanna B. Bednarek i Dawid Gostyński (Warszawa: Książka i Prasa, 2019).

⁶⁵Zob. np. Serpil Oppermann, „Rethinking Ecocriticism in an Ecological Postmodern Framework: Mangled Matter, Meaning, and Agency”, w *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in Ecocriticism*, red. Timo Müller i Michael Salter (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012), 35–50; Scott Knickerbocker, *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language* (Boston: University of Massachusetts Press, 2012).

⁶⁶Zob. np. Wendy Wheeler, „The Biosemiotic Turn: Abduction, or, the Nature of Creative Reason in Nature and Culture”, w *Ecocritical Theory: New European Approaches*, red. Axel Goodbody i Kate Rigby (Charlottesville–London: University of Virginia Press, 2011).

⁶⁷Zob. Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Ecological Aesthetics* (Cambridge–London: Harvard University Press, 2007).

⁶⁸Boes i Marshall, „Writing the Anthropocene: An Introduction”, 64.

Jeśli jednak Clark zachęca do anachronicznej lektury wszelkich tekstów literackich, to inna badaczka zainteresowana przeorientowaniem pola ekokrytyki, Lynn Keller, skupia się właśnie na utworach poetyckich, które powstały po 2000 roku, gdy termin antropocen został już spopularyzowany przez Paula Crutzena i Eugene’a Stoermera⁶⁹. Autorka książki *Recomposing Ecopoetics* nazywa je „poezją samoświadomego antropocenu”:

Ukułam frazę „samoświadomy antropocen”, aby zaopatrzyć nas w termin odróżniający się od określenia epoki geologicznej, która być może rozpoczęła się już przed wiekami, i wskazujący na tę bardzo niedawną świadomość. Identyfikuje on okres od wprowadzenia terminu antropocen, odkąd – niezależnie od tego, czy ludzie używają tego słowa, czy nie – istnieje rozległe „rozpoznanie, iż ludzkie działania prowadzą do daleko idących zmian w infrastrukturze podtrzymującej życie na Ziemi”⁷⁰.

We wstępie do książki Keller, podobnie jak Clark, podkreśla konieczność rozszerzenia zainteresowań ekokrytyki, tak aby nie obejmowała ona jedynie tradycyjnego *nature writing* czy ekopoetyki, ale także wszelkie teksty „samoświadomego antropocenu” wskazujące na całłościowy wpływ człowieka na system planetarny Ziemi. Chodzi tu nie tylko o reprezentacje tego wpływu (skalarne zmiany antropocenu uniemożliwiają takie przedstawienie), ale i o poezję eksperymentalno-awangardową przełamującą granice (ludzkiej) komunikacji. Zgodnie ze słowami Evelyn Reilly celem jest wypracowanie nowej ekopoetyki, która pomagałaby „uświadomić sobie pełne implikacje naszej pozycji jako posługujących się językiem zwierząt w świecie składającym się z wzajemnych zależności. [...] Ekopoetyka musi być kwestią odnajdywania formalnych strategii, które skutkują szerszą zmianą paradygmatu i które faktycznie uczestniczą w zadaniu zadanawania kłamu estetycznemu wykorzystywaniu natury jako lustra dla ludzkiego narcyzmu”⁷¹.

Keller proponuje więc redefinicję roli ekopoetyki, która powinna nie tyle praktykować ekomimesis (przedstawiać „czystą naturę”), ile właśnie wskazywać na kontaminację, i to w podwójnym sensie tego słowa: 1) powiązanie aktorów ludzkich i nie-ludzkich, nieczystość podziału natura–kultura, 2) całkiem dosłowne zanieczyszczenie: fakt, że ilekroć wdychamy powietrze, wdychamy też znajdujące się w nim pyły zawieszone, ilekroć spożywamy najbardziej nawet „organiczny” pokarm, może on zawierać drobiny mikro- albo wręcz nanoplastiku, ilekroć kąpiemy się w morzu, jest to morze zakwaszone przez absorpcję nadmiaru antropogenicznych gazów cieplarnianych – i tak dalej⁷². W takim ujęciu poeta staje się kimś w rodzaju, jak to ujęła Joan Retallack, „radikalnego epistemologa”⁷³ czy też, jak

⁶⁹Paul Crutzen i Eugene Stoermer, „The Anthropocene”, *IGBP Global Change Newsletter* 41 (2000).

⁷⁰Lynn Keller, *Recomposing Ecopoetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene* (Charlottesville–London: University of Virginia Press, 2017), 1. Keller cytuje jeden z ważniejszych artykułów w debacie o punkcie początkowym antropocenu: Simon L. Lewis i Mark A. Maslin, „Defining the Anthropocene”, *Nature* 519, nr 7542 (2015): 171–80. Autorzy zaproponowali wbicie „złotego gwoźdź” wyznaczającego nową epokę w 1610 roku. O podobnej „epokowej świadomości” zmiany klimatu pisze też Chakrabarty, „The Human Condition in the Anthropocene”.

⁷¹Evelyn Reilly, „Eco-Noise and the Flux of Lux”, w *Eco Language Reader*, red. Brenda Iijima (Brooklyn: Nightboat Books, 2010), 261.

⁷²W podobną stronę zmierza Morton w swym projekcie ciemnej ekologii. Zob. Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016).

⁷³Joan Retallack, „What Is Experimental Poetry & Why Do We Need It?”, *Jacket* 32 (2007), <http://jacketmagazine.com/32/p-retallack.shtml>. (dostęp: 11.06.2021)

sam wolałbym go nazwać, radykalnego hermeneuty, z jednej strony wskazującego na konieczność rozszerzania „rozumienia” na aktorów pozaludzkich, z drugiej – podkreślającego aporetyczność tego postulatu.

Skąd bierze się ta aporetyczność? Podobnie jak dla Clarka, fundamentalnym aspektem antropocenu są dla Keller zmiany skalarne: wymieszanie wysoce sprzecznych skal czasowych, przestrzennych, technologicznych, środowiskowych czy wreszcie tych dotyczących ludzkiej sprawczości. Samoświadomość antropocenu wymaga więc myślenia zarówno w znacznie szerszych, jak i w znacznie mniejszych skalach niż te, do których przyzwyczaiła nas ideologia ludzkiego ekscjepcjonalizmu. Tym bardziej że – jak zauważa Derek Woods – nie działają jednak jak skala kartograficzna, którą dałoby się powiększać lub pomniejszać z zachowaniem wszelkich proporcji⁷⁴. Niekartograficzny koncept skali, dokładnie na odwrót, wskazuje na fundamentalną nieciągłość – dlatego właśnie skala planetarna oznacza zwichnięcie skali ludzkiej.

Co więcej, okazuje się, że ludzka sprawczość tak naprawdę nie jest ludzka, gdyż stanowi „sumę terraformujących asamblaży, na które składają się ludzie, gatunki nie-ludzkie i technika”⁷⁵. Wszystko to wywołuje kognitywny i afektywny „dysonans skalarny” – nieprzyjemne napięcie wynikające ze sprzeczności pomiędzy niewielką sprawczością indywidualną a olbrzymim zbiorowym wpływem ludzkości na system Ziemi: „Podczas gdy kolektywnie popadamy z jednych punktów krytycznych w kolejne, spośród których każdy posiada trudne do pojęcia kaskadowe konsekwencje, jednostka czuje się mała i bezradna”⁷⁶. Drugą stroną tego medalu jest utrata poczucia jednostkowej odpowiedzialności za kryzys klimatyczny. Przykładowo: im więcej ludzi uczestniczy w zglobalizowanym modelu społeczeństwa konsumpcjonistycznego, tym mniejsza jednostkowa odpowiedzialność, tym jednak większy kumulatywny efekt ich działań.

Keller nie zachęca już zatem do „ekologicznej nadinterpretacji”, ale bada teksty samoświadomego antropocenu – utwory eksperymentalnie wskazujące na uwikłanie aktorów ludzkich i nie-ludzkich w skalarne konsekwencje istnienia hiperobiektyw (blisko tego typu twórczości sytuowałyby się utwory Kacpra Bartczaka⁷⁷), zawiązujące afektywne wspólnoty ponadgatunkowe (tu warto przywołać poezję Ilony Witkowskiej⁷⁸), przekraczające granice ludzkiego języka i dążące do międzygatunkowego „przekładu biosemiotycznego” (w polskim kontekście najbliższej tego rodzaju działalności sytuują się próby Urszuli Zajączkowskiej) czy wreszcie przyjmujące „kosmiczną”, zdehumanizowaną perspektywę bliską Clarkowskiej trzeciej skali (na myśl przychodzą np. tomy *Cielenie lodowca* Marcina Ostrychacza, *Nebula* Anny Adamowicz czy *Zakłady holenderskie* Radosława Jurczaka)⁷⁹.

⁷⁴Zob. Derek Woods, „Scale Critique for the Anthropocene”, *Minnesota Review*, nr 83 (2014): 133–42.

⁷⁵Woods, 134.

⁷⁶Keller, *Recomposing Ecopoetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*.

⁷⁷Zob. np. Jakub Skurtys, „Pieśń kopalni i tworzyw sztucznych (wokół «Wierszy organicznych» Kacpra Bartczaka)”, w *Ekokrytyka* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2018), 22–36.

⁷⁸Zob. np. Dawid Kujawa, „Od stawania-się-zwierzęciem do stawania-się-molekularnym. Poezja w ujęciu ekozoficznym”, w *Ekokrytyka* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2018), 81–91; Monika Glosowicz, „Wspólnoty afektywne. Ilona Witkowska”, w *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019), 198–223.

⁷⁹Por. też Julia Fiedorczuk, „Poezja samoświadomego antropocenu”, w *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. Maciej Jakubowiak i Szymon Kloska (Wołowiec: Czarne, 2020), 81–93. Autorka artykułu przytacza także inne możliwości przełożenia rozważań Keller na kontekst poezji polskiej.

Jednak z nieco innej perspektywy „samoświadomość antropocenu” pozostaje fałszywą świadomością, o ile nie wskazuje na katastrofalną sprawczość systemu kapitalistycznego. Przypomnijmy, że refleksja Derridy na temat zwichnięcia czasu dokonywała się w imię wierności *pewnemu* dziedzictwu Marksa i, jak się wydaje, dziedzictwo to warte jest podjęcia także ze względu na skalarne efekty antropocenu. Kiedy więc czytam np. poemat *Bailout* Tomasza Bąka, jest to dla mnie nie tylko opowieść o następstwach kryzysu gospodarczego, który wybuchł w 2008 roku (druga skala Clarka), ale – być może przede wszystkim – krytyka kapitałowocenu. Znajduję w tym tekście wystarczająco dużo fragmentów na temat temporalnej nieprzystawalności krótkoterminowych zysków i długoterminowych konsekwencji kapitalistycznego sposobu produkcji, by wskazać, że Bąk pisze m.in. o „rozdarciu metabolicznym” pomiędzy kapitałem a systemem planetarnym, bez którego nie sposób zrozumieć przyczyn kryzysu środowiskowo-klimatycznego⁸⁰.

Antropocen i możliwość innej historii literatury

Być może najbardziej konfundującym skalarnym efektem antropocenu jest uświadomienie sobie, że wyznaczał on kondycję życia na Ziemi, zanim jeszcze ktokolwiek zdawał sobie z tego sprawę. Jeśli od 2000 roku żyjemy w „samoświadomym antropocenie”, to jego złowieszcze (lub raczej „człowieczone”, by przywołać udatny neologizm Michała Prankego⁸¹) widmo krążyło nad nami co najmniej od 1945 roku (początek wielkiego przyspieszenia). *Przyszłość była tu już od dawna*. Derrida nazwał taki stan rzeczy „efektem wizjera”, polegającym na tym, że „nie widzimy tego, kto na nas patrzy”, „rzecz patrzy na nas i widzi, że my nie widzimy jej nawet wtedy, gdy się tutaj znajduje”⁸².

Czy wobec tego antropocen nie woła o nową, anachroniczną historię literatury? Czy (zgoła zanieczyszczone) światło, jakie rzuca on na nowoczesną konstytucję, ideologię postępu, ruchy emancypacyjne ograniczone jedynie do aktorów ludzkich itp., nie skłania także do przewartościowania dotychczasowych ustaleń historycznoliterackich oraz do środowiskowo-klimatycznej nadinterpretacji potencjalnie każdego tekstu napisanego po 1945 roku? Czy nie należałoby powtórzyć pytania o możliwość innej historii literatury? Zwłaszcza że gdy po raz pierwszy stawiała je Teresa Walas (notabene: w tym samym roku, w którym ukazał się oryginał *Widm Marksa* Derridy), już ona zauważała, że dzieje „dają się ukształtować jako równoległe i nakładające się na siebie przebiegi zdarzeń o różnej wielkości i różnym stopniu wyrazistości”⁸³.

⁸⁰Zob. np. John Bellamy Foster, *Marx's Ecology* (New York: Monthly Review Press, 2000); Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital* (London: Verso, 2015). Także Crutzen, Steffen i McNeill wskazują na fakt, że system Ziemi operuje w zupełnie innych skalach czasowych niż system ekonomiczny (Crutzen, Steffen i McNeill, „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?”, 619). Por. też ironiczne stwierdzenie Hamiltona, że kryzys klimatyczny bierze się nie stąd, że rynki działają źle, ale stąd, że działają zbyt dobrze: ich metabolizm jest znacznie szybszy niż metabolizm systemu Ziemi. Clive Hamilton, „Human Destiny in the Anthropocene”, w *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, red. Clive Hamilton, Christophe Bonneuil i François Gemenne (New York: Routledge, 2015), 35.

⁸¹Michał Pranke, *Rant* (Łódź: Dom Literatury w Łodzi, 2018), 30.

⁸²Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*, 26.

⁸³Teresa Walas, *Czy możliwa jest inna historia literatury?* (Kraków: Universitas, 1993), 131.

Innymi słowy, chodziłoby o rodzaj postulowanego także przez Josepha Hillisa Millera „czytania anachronicznego”, wychodzącego z założenia, że kreatywna anachronia jest immanentnie wpisana w każdy tekst literacki: „zawsze istnieje możliwość, że nowy, nieprzewidziany kontekst retrospektywnie przekształci tekst, nadając mu zmienioną i być może profetyczną moc”⁸⁴. Tak właśnie zdaniem Clarka działają „retrospektywne ironie antropocenu”, wystawiające wszelką ludzką działalność na kontyngencję głębokiej historii geologicznej⁸⁵. I to te retrospektywne ironie skłaniałyby do napisania innej historii literatury po 1945 roku.

⁸⁴Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, 63. Por. też J. Hillis Miller, „Anachronistic Reading”, *Derrida Today* 3, nr 1 (2010): 75–91.

⁸⁵Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, 129. Nawiasem mówiąc, w pewnym sensie nie ma w tym nic szokującego – czyż nie na tym polega nieograniczona semioza Charlesa Sandersa Peirce’a?

Bibliografia

- Allenby, Braden R. i Daniel Sarewitz. *The Techno-Human Condition*. Cambridge: MIT Press, 2018.
- Baldwin, Andrew. „Postcolonial Futures: Climate, Race, and the Yet-to-Come”. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 24, nr 2 (2017): 292–305.
- Barcz, Anna. „Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 75–87.
- . *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2016.
- Bińczyk, Ewa. *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Boes, Tobias i Kate Marshall. „Writing the Anthropocene: An Introduction”. *The Minnesota Review*, nr 83 (2014): 60–72.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge–London: Harvard University Press, 1995.
- . *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden–Oxford–Carlton: Blackwell Publishing, 2005.
- . *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge–London: Harvard University Press, 2001.
- Chakrabarty, Dipesh. „Klimat historii. Cztery tezy”. Przetłumaczone przez Magda Szcześniak. *Teksty Drugie*, 5 (2014): 168–99.
- . „The Human Condition in the Anthropocene”. *The Tanner Lectures in Human Values*, 2015.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. London–New York: Bloomsbury, 2015.
- Crutzen, Paul, Will Steffen i John R. McNeill. „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?”. *Ambio* 36, nr 8 (2007): 614–21.
- Crutzen, Paul i Eugene Stoermer. „The Anthropocene”. *IGBP Global Change Newsletter*, 41 (2000): 17–18.
- Derrida, Jacques. *L’Animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.
- . *Séminaire La bête et le souverain*, t. 1. Paris: Galilée, 2008.
- . *Séminaire La bête et le souverain*, t. 2. Paris: Galilée, 2010.

- . *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*. Przełożone przez Tomasz Załuski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016.
- Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. Zredagowane przez Serpil Oppermann i Serenella Iovino. London–New York: Rowman and Littlefield, 2017.
- Felstiner, John. *Can Poetry Save the Earth? A Field Guide to Nature Poems*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Fiedorczuk, Julia. „Poezja samoświadomego antropocenu”. W *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*. Zredagowane przez Maciej Jakubowiak i Szymon Kloska, 81–93. Wołowiec: Czarne, 2020.
- . *Tlen*. Wrocław: Biuro Literackie, 2009.
- Fiedorczuk, Julia i Gerardo Baltrán. *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Uniwersytet Warszawski, 2020.
- Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books, 2014.
- Foster, John Bellamy. *Marx's Ecology*. New York: Monthly Review Press, 2000.
- Głosowicz, Monika. „Wspólnoty afektywne. Ilona Witkowska”. W *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, 198–223. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019.
- Hamilton, Clive. *Defiant Earth: The Fate of Humans in the Anthropocene*. Crows Nest: Allen&Unwin, 2017.
- . „Human Destiny in the Anthropocene”. W *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*. Zredagowane przez Clive Hamilton, Christophe Bonneuil i François Gemenne, 32–43. New York: Routledge, 2015.
- Hamilton, Clive, Christophe Bonneuil i François Gemenne. „Thinking the Anthropocene”. W *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*. Zredagowane przez Clive Hamilton, Christophe Bonneuil i François Gemenne, 1–13. New York: Routledge, 2015.
- Haraway, Donna J. „Staying with the Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene”. W *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Zredagowane przez Jason W. Moore, 34–76. Oakland: PM Press, 2016.
- Heidegger, Martin. *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.
- Hillis Miller, Joseph. „Anachronistic Reading”. *Derrida Today* 3, nr 1 (2010): 75–91.
- Hiltner, Ken. „General Introduction”. W *Ecocriticism. The Essential Reader*. Zredagowane przez Ken Hiltner. London–New York: Routledge, 2015.
- Jarzyna, Anita. *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Keller, Lynn. *Recomposing Ecopoetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*. Charlottesville–London: University of Virginia Press, 2017.
- King, Michalea D., Ian M. Howat, Salvatore G. Candela, Myoung J. Noh, Seongsu Jeong, Brice P.Y. Noël, Michiel R. van den Broeke, Bert Wouters i Adelaide Negrete. „Dynamic ice loss from the Greenland Ice Sheet driven by sustained glacier retreat”. *Communications Earth & Environment*, nr 1 (2020).
- Klimatyczne ABC*. Zredagowane przez Magdalena Budziszewska, Aleksandra Kardaś i Zbigniew Bohdanowicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021.
- Knickerbocker, Scott. *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language*. Boston: University of Massachusetts Press, 2012.
- Kujawa, Dawid. „Od stawania-się-zwierzęciem do stawania-się-molekularnym. Poezja w ujęciu ekozoficznym”. W *Ekokrytyka*. Zredagowane przez Krzysztof Wojciechowski. 81–91. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2018.
- Latour, Bruno. „Agency at the time of the Anthropocene”. *New Literary History* 45, nr 1 (2014): 1–18.
- . *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*. Przetłumaczone przez Maciej Gdula. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011.

- Leggiewie, Claus i Harald Welzer. *Koniec świata, jaki znaliśmy. Klimat, przyszłość i szanse demokracji*. Przetłumaczone przez Piotr Buras. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2012.
- Lewis, Simon L. i Mark A. Maslin. „Defining the Anthropocene”. *Nature* 519, nr 7542 (2015): 171–80.
- McBrien, Justin. „Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necrocene”. W *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Zredagowane przez Jason W. Moore, 116–37. Oakland: PM Press, 2016.
- Marzec, Andrzej. *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.
- Material Ecocriticism*. Zredagowane przez Serenella Iovino i Serpil Oppermann. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- Merwin, William Stanley i Julia Fiedorczuk. „Już tylko o ogrodach”. *Tygodnik Powszechny*, 2013. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/juz-tylko-o-ogrodach-19688>. (dostęp: 11.06.2021)
- Momro, Jakub. *Widmontologie nowoczesności. Genezy*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014.
- Moore, Jason W. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso, 2015.
- . „Introduction: Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism”. W *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Zredagowane przez Jason W. Moore, 1–13. Oakland: PM Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- . *Ecology without Nature. Rethinking Ecological Aesthetics*. Cambridge–London: Harvard University Press, 2007.
- . *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2013.
- Northcott, Michael. „Eschatology in the Anthropocene: From the Chronos of Deep Time to the Kairos of the Age of Humans”. W *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*. Zredagowane przez Clive Hamilton, Christophe Bonneuil i François Gemenne, 100–111. London–New York: Routledge, 2015.
- Oppermann, Serpil. „Introducing Migrant Ecologies in an (Un)bordered World”. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 24, nr 2 (2017): 1–14.
- . „Rethinking Ecocriticism in an Ecological Postmodern Framework: Mangled Matter, Meaning, and Agency”. W *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in Ecocriticism*. Zredagowane przez Timo Müller i Michael Salter, 35–50. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012.
- Patel, Raj i Jason W. Moore. „Tania natura”. W *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*. Zredagowane przez Przemysław Czapliński, Joanna B. Bednarek i Dawid Gostyński. Warszawa: Książka i Prasa, 2019.
- Popkiewicz, Marcin i Szymon Malinowski. „Rozpad lądolodu Antarktydy Zachodniej nieunikniony”. *Nauka o klimacie*, 2015. <https://naukaoklimacie.pl/aktualnosci/rozpad-ladolodu-antarktydy-zachodniej-nieunikniony-77>.
- Pranke, Michał. *Rant*. Łódź: Dom Literatury w Łodzi, 2018.
- Reilly, Evelyn. *Apocalypso*. New York: Roof Books, 2012.
- . „Eco-Noise and the Flux of Lux”. W *Eco Language Reader*. Zredagowane przez Brenda Iijima, 255–74. Brooklyn: Nightboat Books, 2010.
- Retallack, Joan. „What Is Experimental Poetry & Why Do We Need It?” *Jacket* 32 (2007). <http://jacketmagazine.com/32/p-retallack.shtml>. (dostęp: 11.06.2021)
- Rigby, Kate. „Earth, World, Text: On the (Im) possibility of Ecopoiesis”. *New Literary History* 35, nr 3 (2004): 427–42.
- . „Ecocriticism”. W *Introducing Criticism at the 21st Century*. Zredagowane przez Julian Wolfreys, 151–78. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.
- Rockström, Johan, Will Steffen, Kevin Noone, Åsa Persson, F. Stuart Chapin, Eric Lambin, Timothy M. Lenton i in. „Planetary

- Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity". *Ecology and Society* 14, nr 2 (2009): 472–75.
- Skurtys, Jakub. „Pieśń kopalni i tworzyw sztucznych (wokół «Wierszy organicznych» Kacpra Bartczaka)”. W *Ekokrytyka*. Zredagowane przez Krzysztof Wojciechowski, 22–36. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2018.
- Steffen, Will, Wendy Broadgate, Lisa Deutsch, Owen Gaffney i Cornelia Ludwig. „The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration”. *The Anthropocene Review* 2, nr 1 (2015): 81–98.
- Ubertowska, Aleksandra. „«Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty». Anatomie i teorie tekstu środowiskowego”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 17–40.
- Walas, Teresa. *Czy możliwa jest inna historia literatury?* Kraków: Universitas, 1993.
- Wallerstein, Immanuel. *Koniec świata jaki znamy*. Przetłumaczone przez Michał Bilewicz, Adam W. Jelonek i Krzysztof Tyszką. Warszawa: Wydawnictwo Scholar, 2004.
- Wheeler, Wendy. „The Biosemiotic Turn: Abduction, or, the Nature of Creative Reason in Nature and Culture”. W *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Zredagowane przez Axel Goodbody i Kate Rigby, 270–82. Charlottesville–London: University of Virginia Press, 2011.
- Widma Derridy. Zredagowane przez Agata Bielick-Robson i Piotr Sadzik. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.
- Woods, Derek. „Scale Critique for the Anthropocene”. *Minnesota Review*, nr 83 (2014): 133–42.
- „Working Group on the «Anthropocene»”, b.d. <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/>. (dostęp: 11.06.2021).

SŁOWA KLUCZOWE:

ekokrytyka

antropocen

ABSTRAKT:

Pierwsza część artykułu podejmuje teoretyczny namysł nad antropocenem jako epoką, w której nastąpiło radykalne wymieszanie czasu ludzkiego i geologicznego. W części tej przedstawione są wąglady formułowane w obrębie dyskursu antropocenu, a także ustalenia klimatologii. Skłaniają one do wypracowania widmontologii antropocenu jako epoki, w której „czas wypadł z ram”. Druga część artykułu przekłada ustalenia teoretyczne na praktykę literaturoznawczą (zwłaszcza ekokrytyczną). Autor rekonstruuje propozycje uprawiania ekokrytyki w czasach antropocenu sformułowane przez Timothy’ego Clarka oraz Lynn Keller i podejmuje wstępne próby przełożenia ich na kontekst literatury polskiej.

GEOHISTORIA

w i d m o n t o l o g i a

NOTA O AUTORZE:

Patryk Szaj – ur. w 1989 roku, doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca. Pracownik Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Interesuje się humanistyką środowiskową, dyskursem antropocenu, związkami między literaturą a filozofią. Autor książek *Wierność trudności. Hermeneutyka radykalna Johna D. Caputo a poezja Aleksandra Wata, Tadeusza Różewicza i Stanisława Barańczaka* (2019) oraz *Od modernizmu do antropocenu. Szkice z hermeneutyki dekonstrukcyjnej* (2021, w druku). Redaktor prowadzący serii wydawniczej Humanistyka Środowiskowa (Wydawnictwo WBPiCAK w Poznaniu). Stały współpracownik redakcji dwutygodnika kulturalnego „artPapier” oraz „CzasKultury.pl”.

Brudna transcendencja.

Rudymenty *sacrum* a przemiany współczesnych ekopoetyk

Joanna Soćko

ORCID: 0000-0002-5297-4355

Tomas Tranströmer, którego poezja nosi znamiona surowego krajobrazu szwedzkiego wybrzeża, w wierszu *7 marca 1979* zdaje się sugerować, że przyroda jest dla niego nieoczywistym źródłem sensu. Podana w tytule data umiejscawia w czasie hipotetyczne doświadczenie, które opatrzone poetycką refleksją staje się komentarzem dotyczącym specyfiki nie-tylko-ludzkiej komunikacji:

Dość mając wszystkich, którzy przychodzą ze słowami,
ze słowami, ale nie mówiąc nic,
wyjechałem na zaśnieżoną wyspę.
Pustkowie nie zna słów.
Niezapisane stronice ciągną się na wszystkie strony!
Natrafiam na ślady sarnich kopytek w śniegu.
Mowa, choć żadnych słów¹.

¹ Tomas Tranströmer, „7 marca 1979”, *Gazeta Wyborcza*, 7 października 2011.

Noblista przeciwstawia w tym wierszu ludzki język milczeniu przyrody, które – choć pozbawione słów będących dla człowieka najważniejszymi nośnikami znaczenia – przemawia lepiej lub też bardziej niż ludzkie komunikaty podlegające prawom swoistej inflacji czy nadprodukcji. Tym, co czyni ślady kopytek mową (*språk*), zdaje się odczytanie ich w kategoriach klasycznie rozumianego znaku: stają się one śladem odsyłającym do życia, które go pozostawiło. Z kolei słowa (*ord*) odsyłają jedynie do siebie nawzajem, bazując na słownikowych definicjach i cyrkulując w obiegach zdań włączających je w skomplikowane układy odniesień. Taka optyka sugeruje, że zużycie czy wytarcie, jakiemu podlegają wyrażenia, wiąże się z oderwaniem treści od żywego podmiotu zostawiającego znaki. I choć wiersz ten wpisuje się w romantyczny topos przyrody dającej odpoczynek od męczącego, coraz bardziej zindustrializowanego czy stechniczowanego świata ludzi, jest on też metaliteracką refleksją przedstawiającą naturalny krajobraz jako miejsce, w którym poszukuje się źródła sensu mogącego zasilić słabnącą moc komunikacji.

Na potencjalną siłę ekspresji kryjącą się w żywiole natury zwracała również uwagę Wisława Szymborska, która w wierszu *Obmyślam świat* pisała o „przeczuwanej improwizacji lasu”, „epice sów” czy „aforyzmach jeża”². Podobnie jak Tranströmer sugerowała ona jednak – czemu dała wyraz również w *Milczeniu roślin*³ – że w znanej nam rzeczywistości nie ukażą się one nigdy w „jawie słów”, pozostając – tak jak śnieżne pustkowia i odciski kopyt – poza ludzką możliwością werbalizacji. Pragnienie „dostrojenia” poetyckiego języka do materii przyrody nie opuszczało jednak najbardziej rozpoznawalnych poetów końca XX wieku, do których zaliczał się również Seamus Heaney marzący m.in. o tym, by trzymane w jego dłoni pióro zagłębiało się i wynurzało na powierzchnię tak jak szpadel jego ojca i dziadka zanurzał się w ziemi, dziarsko przekopując torf. Co miałoby jednak odpowiadać w tej analogii wykopywanym przez jego przodków ziemniakom – chłodnym i twardym, nieprzeniknionym jak kamień z wiersza Wisławy Szymborskiej?⁴.

We wszystkich przywołanych utworach konkretne elementy przyrody stawiają językowi opór, niosąc w sobie zarazem niejasną obietnicę niedyskursywnego znaczenia, kryjącego się w twardej lub miękkiej, mokrej lub suchej materii, której specyfika nadaje sens poetyckim tropom i figuracjom. Jej niezgłębione jądro zdaje się tu stanowić transcendentną „resztę”, która, będąc zawsze poza dyskursywnym uniwersum właściwym człowiekowi, może jednak wpływać na istniejące w nim układy odniesień. Naturalnemu środowisku nadaje się tu status tego, co „zewnętrzne” wobec świata ludzi rozumianego jako językowy konstrukt. Chciałabym w tym właśnie kontekście przemyśleć w niniejszym artykule funkcjonalność kategorii transcendencji w odniesieniu do wybranej poezji XX i XXI wieku, wychodząc z założenia, że przemiany tego „transcendentnego” paradygmatu mogą rzucić światło na niektóre przynajmniej transformacje widoczne we współczesnych ekopoetykach.

² Wisława Szymborska, „Obmyślam świat”, w *Wołanie do Yeti* (Kraków: Wyd. Literackie, 1957), 15.

³ Wisława Szymborska, „Milczenie roślin”, w *Widok z ziarnkiem piasku: 102 wiersze* (Poznań: Wyd. a5, 1996), 27.

⁴ Zob. Wisława Szymborska, „Rozmowa z kamieniem”, w *Sól* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962), 56–58.

Rekonfiguracje transcendencji

„Transcendencja” jest terminem problematycznym, podlegającym wielu redefinicjom i rewaluacjom w długiej historii filozofii i religii. Przedstawiana przez wieki – w różnych „wariantach” – jako uprzywilejowany modus istnienia implikujący byty wieczne i doskonałe oraz użyteczające światła przemijającym i ułomnym rzeczom „tego świata”, w XIX wieku została „zrzucona z piedestału” zarówno przez Georga W.F. Hegla, dla którego filozofia stała się spekulacją na temat śmierci Boga, jak i Friedricha Nietzschego, który ideę Boga utożsamiał z ograniczeniem, jakie ludzie narzucili sami sobie, dorastając w końcu do tego, by ostatecznie je odrzucić. Tradycyjnie rozumiana transcendencja kurczyła się proporcjonalnie do zachodzących procesów sekularyzacyjnych⁵, a żywiołem nowoczesności, jak sugerował Hans Jonas, stała się bezwarunkowa immanencja, umożliwiającą zmierzenie się z problemem naszego bycia-w-świecie bez odwoływania się do cudownych ingerencji „z zewnątrz”⁶.

Nie oznacza to jednak, że ponowoczesna humanistyka zarzuciła pytania o transcendentny modus istnienia. Redaktorzy pokonferencyjnego tomu *Transcendence and Beyond. A Postmodern Inquiry* z cyklu „Religion and Postmodernism” wskazali dwa główne paradygmaty, w ramach których współcześnie podejmuje się refleksję nad tą kategorią. Pierwszy z nich, kojarzony z takimi myślicielami, jak Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida czy Jean-Luc Marion wiąże się z przekonaniem, że dotychczasowe wyobrażenia dotyczące transcendencji nie były wystarczająco transcendentne, co ma swoje źródło w nieufności wobec języka. Koncepcje nawiązujące do „całkowicie Innego”, różni, (czy czegoś tu nie brakuje?) Derridiańskiej khory, czy „Boga bez bycia” dekonstruowały więc dotychczasowe kategorie, w których ramach filozofia i teologia ujmowały zagadnienie transcendencji, postulując sposób myślenia, nazwany przez Johna Caputo i Michaela Scanlona „hipertranscendentnym”⁷. Drugi paradygmat, mianowany przez redaktorów tomu „posttranscendentnym”, związany jest z takimi myślicielami jak Gilles Deleuze czy Luce Irigaray i obejmuje współczesną refleksję dotyczącą rehabilitacji materializmu, przedstawiając wszelkiego rodzaju transcendencje jako wydarzające się w obrębie immanencji. Paradygmat ten scharakteryzowała obszernie Patrice Haynes, nadając mu miano „transcendencji immanentnej” – kategorii ufundowanej na przekonaniu, że „konceptualizacje materii powstające w obrębie współczesnej, kontynentalnej filozofii pociągają za sobą transwaluację transcendencji”⁸. Ostatecznie – jak piszą Caputo i Scanlon – „słowo «transcendencja» jest określeniem relatywnym, zależącym od tego, poza co dokładnie chcemy wyjść, a lista kandydatów jest długa: podmiot, jaźń, świat zmysłowy, czy samo Bycie...”⁹.

Ekokrytyka, rozwijając się równolegle do strukturalizmu i teorii poststrukturalnych, od początku borykała się z problemem statusu pozatekstowej rzeczywistości. Z jednej strony cele,

⁵ Zob. Charles Taylor, *A Secular Age* (Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press, 2007), 618–675.

⁶ Hans Jonas, *Mortality and Morality: A Search for the Good after Auschwitz*, red. Lawrence Vogel (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1996), 134.

⁷ Michael J. Scanlon i John D. Caputo, *Transcendence and Beyond. A Postmodern Inquiry*, The Indiana Series in the Philosophy of Religion (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 15.

⁸ Patrice Haynes, *Immanent Transcendence: Reconfiguring Materialism in Continental Philosophy* (London: Bloomsbury, 2014), 1.

⁹ Scanlon i Caputo, *Transcendence and Beyond. A Postmodern Inquiry*, 15.

jakie stawiali przed sobą badacze związani z szeroko rozumianą humanistyką środowiskową, wykluczały zgodę na zredukowanie przyrody do statusu językowego konstruktu. Z drugiej strony trudno było im przy tym uniknąć prostej referencyjności czy pułapki esencjalizmu. Dlatego też, wychodząc od poetyckich intuicji i mając na uwadze dwa omówione powyżej przesunięcia współczesnych ujęć kategorii transcendencji (jak najdalej od pułapek języka, za to w stronę nowego rozumienia materii), chciałabym na potrzeby niniejszego artykułu zaproponować alternatywne spojrzenie na stosunek pomiędzy tekstowymi reprezentacjami a środowiskiem naturalnym. W najogólniejszym rozumieniu za immanentne uważam tutaj ludzkie uniwersum miar i znaków, systemów językowych i symbolicznych odniesień, które warunkuje pozyskiwanie wiedzy na temat „zewnętrznego” – a zatem znajdującego się poza tym uniwersum – świata. Perspektywa ta odpowiada w pewnej mierze koncepcji „hermetycznego humanizmu” (*exclusive humanism*) czy „uniwersum zbuforowanych jaźni” (*our universe of buffered selves*)¹⁰ Charlesa Taylora, który w swoim obszernym dziele *A Secular Age* starał się dowieść, że związane z sekularyzacją i rozwojem nauki procesy odczarowywania świata postępowały równolegle z przemieszczaniem źródła wszelkiej sprawczości w obręb ludzkiego umysłu i doprowadziły do postawienia granicy – buforu – pomiędzy człowiekiem a szeroko rozumianym światem.

Analogicznie, na przekór tradycyjnemu rozumieniu tego terminu, jako transcendentne postrzegam tu wszystko to, co wykracza poza owo ludzkie uniwersum znaków. Zwłaszcza rzeczywistość materialną będącą dla człowieka nieredukowalnym punktem odniesienia, który z jednej strony stawia językowi opór w postaci swojej niedyskursywnej „reszty”, z drugiej zaś determinuje istnienie immanentnego świata ludzi, będąc właściwym środowiskiem ich bytowania. Przyroda wydaje się przy tym pełnić w hierarchii tak postrzeganych „bytów transcendentnych” funkcję szczególną. Po pierwsze dlatego, że jako niestworzona przez człowieka w najpełniejszy sposób reprezentuje to, co nie-ludzkie. Po drugie zaś w stopniu najbardziej podstawowym warunkuje życie człowieka jako istoty biologicznej. Takie przededefiniowanie transcendencji odpowiada poniekąd ustaleniom poczynionym przez socjologów badających reprezentatywną grupę zadeklarowanych niewierzących osób z Danii, Szwecji i Estonii – krajów zsekularyzowanych, na których terenie znajduje się wiele miejsc naturalnych nienoszących znamion ludzkiej ingerencji. W artykule *The relocation of transcendence* socjologowie ci, przedstawiając wyniki swoich badań, wyrazili pogląd, że – przynajmniej w kontekście mieszkańców tych konkretnych krajów – zauważyć można wyraźne przemieszczenie źródła doświadczeń związanych z transcendencją ze sfery *sacrum* do sfery przyrody¹¹. Proponowane przeze mnie ujęcie immanencji i transcendencji nie jest jednak tożsame ze światopoglądem kojarzonym zwyczajowo z anglosaskim romantyzmem czy amerykańskim transcendentalizmem, lokującym co prawda w przyrodzie specyficzne źródło *sacrum*, którego doświadczenie wiązało się jednak z wykroczeniem poza zmysłowy porządek rzeczy. O różnicy między tymi ujęciami przesądza, jak uważam, odmiennie definiowana immanencja.

¹⁰Zob. Charles Taylor, „The Bulwarks of Belief”, w *A Secular Age* (Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press, 2007), 25–89.

¹¹Zob. D. Thurffell i in., „The Relocation of Transcendence: Using Schutz to Conceptualize the Nature Experiences of Secular People”, *Nature and Culture* 14, nr 2 (2019): 190–214, <https://doi.org/10.3167/nc.2019.140205> (dostęp: 10.07.2021).

Chciałabym przy tym zastrzec, że przedstawione tutaj rozróżnienie na transcendencję i immanencję nie jest w żadnej mierze teoretyczną propozycją postrzegania świata. Jest raczej roboczą diagnozą – nieznacznym przeformułowaniem dualizmu, który – będąc spuścizną związaną ze specyficznym rozwojem najszerzej rozumianej kultury – coraz pilniej domagał się przekroczenia. Przeformułowanie to wydaje mi się jednak o tyle istotne, że choć rozróżnienie na immanencję i transcendencję jest tutaj czysto techniczne, to wiąże się z częściowym zachowaniem – jak mam nadzieję pokazać – atrybutów tradycyjnie przypisywanych obu częściom tej dychotomii.

Oko i okno – spuścizna poezji modernistycznej

W swoim debiutanckim tomie, który ukazał się w czasie uznawanym obecnie za początek okresu Wielkiego Przyspieszenia, Elizabeth Bishop umieściła wiersz przedstawiający zwyyczajną scenę z życia wędkarza. Otwiera go chępliwa informacja: „Złowiłam potężną rybę”¹² (*I caught a tremendous fish*) zawierająca w sobie sugestię o hipotetycznym zwycięstwie człowieka nad przyrodą: technicznej wyższości poświadczonej zdobytym trofeum. Wyciągnięta z wody ryba przestaje być częścią natury: przekroczenie granicy tafli wody zamienia zwierzę w „eksponat”¹³, który staje się przedmiotem oglądu, uwypuklając wpisaną w inicjalny wers dwuznaczność (mówi się przecież *to catch an image* lub *to catch a glimpse*, natomiast zaimek pierwszej osoby liczby pojedynczej jest homofonem rzeczownika *eye* – oko). Widok ryby konstruowany w kolejnych wersach nie ogranicza się do prostego opisu, przedstawiając czytelnikowi obraz wywołujący niesmak: płaty skóry zwisają gdzieś „jak wiekowa tapeta”¹⁴ ze zbrązowiałym wzorkiem, wdychające „okropny tlen” skrzela są „czerstwe i świeże od krwi”, mogą też „paskudnie skaleczyć”. Rentgenowskie oko wyobraźni osoby mówiącej podsuwa nam też wizję wnętrza ryby, „brzydkiego, białego mięsa ubitego jak pierze”, a także widok oka – to jednak tylko z zewnątrz, ryba nie odwzajemnia bowiem spojrzenia, a jej tęczówki „owinięte w wytartą cynfolię” spowijają się „grubym szkłem porysowanej galarety”¹⁵.

W końcu uwagę osoby mówiącej, przykuwa „pięć starych linek” z „piątką wielkich haczyków” wrośniętych w pysk zwierzęcia „jak orderzy z ich wstążkami”¹⁶. Kto zatem w tym pojedynku ostatecznie zdobywa medal? Jest przecież w tej „zdobyczy” coś odpychającego, coś, co nie pozwala bohaterce wiersza – podobnie jak pięciu poprzednim wędkarzom – definitywnie jej posiąść. Ta tajemnicza właściwość odkrywa przed nami inną jeszcze dwuznaczność wpisaną w inicjalny wers, który przedstawił nam ową rybę jako „potężną” – a zatem nie tylko wielką w sensie rozmiaru, ale też odznaczającą się swego rodzaju potęgą. Oryginał jest pod tym względem jeszcze mocniejszy, słowo *tremendous* przywołuje bowiem na myśl „bojaźń i drżenie”, w którego obliczu opisywana ryba – chociaż trzymana w garści – zaczyna się kojarzyć z nieuchwytnym Moby Dickiem – równie białym, co nieskosztowane przez człowieka mięso wypuszczonego ostatecznie

¹²Elizabeth Bishop, „Ryba”, w *Santarém: wiersze oraz trzy małe prozy*, tłum. Andrzej Sosnowski (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2018), 21.

¹³Bishop, 22.

¹⁴Bishop, 21.

¹⁵Bishop, 22.

¹⁶Bishop.

zwierzęcia. Mimo wyraźnej ingerencji człowieka w świat przyrody (o której świadczą zarówno wrosnięte w pysk haczyki, jak i „tęcza rozpostarta przez olej” wokół silnika łódki), mimo że ryba została wciągnięta „do świata ludzi” i „nie walczy”, próby przeniknięcia uosobionego w niej *mysterium tremendum* okazują się równie bezcelowe co straceńcza pogoń Ahaba z symbolicznej powieści Hermana Melville’a. Chociaż zmysłowy opis wyzwala w czytelniku doświadczenie pokrewne obcowaniu z przedstawianymi fakturami i pozwala uchwycić dramatyzm tej sceny, pozostawia nietknięte owo tajemnicze jądro uosobione w opisywanym zwierzęciu.

Elizabeth Bishop stała się jedną z bohaterek książki Scotta Knickerbockera *Ecopoetics. The Language of Nature, the Nature of Language*. Autor analizuje tu twórczość kilkorga amerykańskich poetów, u których wyczulenie na materię przyrody idzie w parze z „lingwistycznym sceptycyzmem”¹⁷ przejawiającym się w poetyckim artyzmie. Knickerbocker przeciwstawia wyróżniony przez siebie „organiczny formalizm” dwudziestowiecznej poezji konfesyjnej nawiązującej do amerykańskiej tradycji *nature writing* i kojarzonej zwyczajowo z ekologiczną troską. O ekopoetyckiej wartości wybranych przez niego przykładów przesądzać ma nie tyle temat utworów, ile podkreślenie materialności samego języka, zarówno poprzez zabiegi formalne pobudzające zmysł wzroku i słuchu, jak i przez stylistykę „przesączoną (*infused*) naturalnym światem”¹⁸. W ujęciu tym tropy stylistyczne – choć, zgodnie ze źródłosłowem, zwracają czy odbijają spojrzenie, przedstawiając ludziom obraz ich własnych stanów – zawdzięczają swoją symboliczną atrakcyjność doświadczeniu naturalnych materii i jako takie właśnie stanowią niezbywalny językowy dowód na istnienie „transcendentnego” świata przyrody. Tak rozumiany proces „re-materializacji języka” stanowiący „odpowiedź na nie-ludzką naturę”¹⁹ nazywa autor „zmysłową *poesis*” (*sensuous poesis*), która nie tyle odzwierciedla świat, ile – z wykorzystaniem wspomnianych narzędzi formalnych – „odtworza (*enact*) doświadczenie złożoności, tajemniczości i piękna przyrody”²⁰.

Przedstawiona przez Knickerbockera charakterystyka ekopoetyki odpowiada poniekąd strukturze poetyckiej epifanii, którą w polskim literaturoznawstwie błyskotliwie analizował Ryszard Nycz. Zwrócił on uwagę na modernistyczne przededefiniowanie kategorii „objawienia”, które z romantycznego, indywidualnego wglądu w nadzmysłowy porządek istnienia stało się pojęciem *stricte* świeckim, ujmującym „nie bezpośrednio widoczną”, „poszczególną”, „przygodną” czy „ucieleśnioną” rzeczywistość²¹. Jak pisze Nycz:

Poetyką epifanii nazywam wyprowadzony ze świadectw nowoczesnej literatury zespół przeświadczeń na temat specjalnego statusu i funkcji poetyckiego języka oraz reguł konstruowania artystycznej wypowiedzi, której ośrodkiem są właśnie owe „epifanie”, czyli zapisy intensywnych, nieciągłych, momentalnych śladów obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych²².

¹⁷Scott Knickerbocker, *Ecopoetics. The Language of Nature, the Nature of Language* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2012), 13.

¹⁸Knickerbocker, 185.

¹⁹Zob. Knickerbocker, 2.

²⁰Knickerbocker, 13.

²¹Ryszard Nycz, „Poetyka epifanii a modernizm: od Norwida do Leśmiana”, *Teksty Drugie* 4 (1996): 21.

²²Nycz, 22.

Jednym z najistotniejszych przykładów polskiej poezji modernistycznej tego typu stała się dla Nycza twórczość Bolesława Leśmiana – najciekawszego bodaj dwudziestowiecznego polskiego „poety przyrody”, który – jak sam pisze w poemacie *Łąka* – „słowami przez okno w świat wygląda” i dla którego – jak zauważył Michał Markowski – język jest narzędziem ujawniania świata, nie zaś instrumentem jego odwzorowania²³. Leśmian nie tylko wcielił w wiersze, ale i teoretyzował zjawisko uchwycone przez Knickerbockera, podkreślając wagę sensualności słów ożywających w poetyckim rytmie, słów „zawadiacko barwnych” i „zuchwale rozpląsanych”, które przybierają „kształt rzeczywisty”²⁴. Realność owego kształtu nie zasadza się jednak na właściwościach mimetycznych, ale na zmysłowości samej poezji ewokującej „pierwotną pieśń bez słów”²⁵, która – jak pisze zainspirowany myślą Henriego Bergsona Leśmian – pochodzi z „nie-logicznych dziedzin istnienia”, i która jest poza „więzami gramatyki i składni”, nie dając się uchwycić w logicznym zdaniu²⁶. Ton tej pierwotnej pieśni rozbrzmiewa w ludzkiej duszy, ale urzeczywistnia się chwilowo jedynie w poetyckim rozbłysku, kiedy to „ożywia” słowa, dając znać o swojej obecności w obrębie ludzkiego, językowego uniwersum. W tym sensie zmysłowy, „re-materializowany” język poetycki staje się dla Leśmiana pomostem między immanencją (pojmowalnym rozumowo światem tylko-ludzkim) a transcendencją (nie-logicznym, pozajęzykowym życiem): „Twórczość językowa jest nierozzerwalnie związana z twórczością poetycką. Jest ona doskonałym zjawiskiem nie tylko literackim, lecz i biologicznym. Jest triumfem człowieka nad sobą samym, jest przedłużeniem jego istoty w światy pozazwierzęce”²⁷.

Taka relacja między immanencją a transcendencją może poniekąd wyjaśniać, dlaczego poeci z nurtu, który – dla uproszczenia – nazwę za Knickerbockerem „formalizmem organicznym”, nastawiali się głównie na wywołanie „efektów zmysłowych” odpowiadających doświadczeniu obcowania z materią przyrody. David Abram – amerykański ekolog i filozof – na którego powołuje się Knickerbocker, podkreślając (niczym Johann Gottfried Herder) biologiczne pochodzenie języka, w książce *The Spell of the Sensuous* wysuwa tezę, jakoby za wyodrębnienie świata „tylko-ludzkiego” odpowiadało przyjęcie arbitralnego systemu znaków służących do zapisywania komunikatów. To właśnie proces udoskonalania techniki pisma miał doprowadzić do wyabstrahowania ludzkiego uniwersum, które Abram postrzega jako specyficznie pojmowaną pułapkę:

Jesteśmy uwikłani w niezliczoną ilość abstrakcji, hipnotyzowani przez zastępy stworzonych przez człowieka technologii, które przedstawiają nam jedynie obraz nas samych (*reflect us back to ourselves*), i aż nazbyt łatwo jest nam zapomnieć o naszym biologicznym powinowactwie z nie-tylko-ludzkim (*more-than-human*) obszarem wrażeń i wrażliwości²⁸.

²³Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy* (Kraków: Universitas, 2007), 105.

²⁴Bolesław Leśmian, „Z rozmyślań o poezji”, w *Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011), 60.

²⁵Bolesław Leśmian, „Przemiany rzeczywistości”, w *Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011), 44.

²⁶Leśmian, 45.

²⁷Leśmian, „Z rozmyślań o poezji”, 71.

²⁸David Abram, *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in the More-Than-Human World* (New York: Random House, 1997), 22.

Proces poetyckiej „re-materializacji” języka odpowiadałby w tym kontekście obrzędowemu nawiązaniu kontaktu z transcendentną, niedostępną dyskursywnie rzeczywistością. Tak mniej więcej ujmował to brytyjski artysta David Jones, który twierdził, że język figuratywny, bazując na odniesieniach do konkretnej materii, jest quasi-sakramentalnym (w katolickim znaczeniu tego słowa) przywołaniem rzeczywistości, dlatego też symbole bazujące na referencji do natury zdają się bardziej efektywne niż inny rodzaj odniesień²⁹.

Jednym z bardziej interesujących poetów drugiej połowy XX wieku, poddających tę zależność twórczej refleksji, był uważny czytelnik Jonesa – Ronald Stuart Thomas, który zasłynął jako wnikliwy obserwator dzikich, surowych krajobrazów Walii i trudnych warunków życia lokalnych farmerów. Powracający w jego poezji topos szkła czy wodnej tafli, mogącej służyć zarówno jako okno, jak i lustro, odnosił się również do poetyckiego języka, którego używał – jak pisze w swoim autobiograficznym tomie *The Echoes Return Slow* – „jako okna w schronieniu; szkła, przez które można spojrzeć na rozmytą dżunglę, gdzie życie żeruje na sobie, zażarte, lecz nieme jak twarz wierzącego, zatrzymana [*ambushed*] w lustrze”. A zaraz po tej konstatacji dodaje Thomas: „wycofanemu [*retired*] umysłowi o wiele łatwiej ululać się do snu w refleksach odbić”³⁰. Słowo „wierzący” nie występuje w tym fragmencie przez przypadek. Jako pastor, Thomas niejednokrotnie problematyzował religijne ujęcia transcendencji, zwracając uwagę na ludzką skłonność do tworzenia sobie Boga na własne podobieństwo. Efekt odbicia – czyli reprezentowania w języku *stricte* ludzkiego doświadczenia – wydaje się w kontekście przywołanego fragmentu nieunikniony. Istotna jest jednak dla Thomasa owa podwójna referencyjność, która pozwala dostrzec poza niewyraźnym zarysem ludzkiej twarzy niestworzoną przez człowieka rzeczywistość odpowiadającą „właściwie” pojmowanej transcendencji. Dlatego też gdy Thomas zastanawia się nad przekształcanym przez człowieka środowiskiem i mechanizacją farmerskiej pracy, którą cenił za bliski (choć niełatwy i pozbawiony sentymentalizmu) związek z przyrodą, pyta: „Czy istnieje antykoncepcja/ dla maszyny, żebyśmy mogli cieszyć się/ zbliżeniem, nie dając się zasiedlić/ przez słownictwo?”³¹.

Przekonanie o zależności pomiędzy poetyckim językiem a materią przyrody widać również w formalnych poszukiwaniach Thomasa, który nawiązując do wybuchu bomby atomowej i potencjalnego zagrożenia wojną nuklearną, mianował się – niejako z konieczności – „twórcą radioaktywnych wersów”³². Deklaracja ta może mieć związek z najbardziej rozpoznawalną cechą formalną jego poetyki, którą stały się przerzutnie rozszczepiające zdania na wersy w taki sposób, by nadać ich poszczególnym częściom sens niejednokrotnie niedający się pogodzić z logicznym porządkiem zdania. Wydźwięk taki ma na przykład zakończenie wiersza *The Signpost* (czy tytuł jest w porządku?): „Czas/ jest główną drogą, wieczność/ ścieżką, której nie wybieramy”³³, pochodzący z tomu *Frequencies*, w którym Thomas często odwołuje się do obszarów pozostających

²⁹David Jones, „Art and Sacrament”, w *Epoch and Artist: Selected Writings*, red. Harman Grisewood (Londyn: Faber and Faber) 2017, 174.

³⁰Ronald Stuart Thomas, „The Echoes Return Slow”, w *Collected Later Poems 1988–2000* (Tarset, Northumberland: Bloodaxe Books, 2013), 48.

³¹Ronald Stuart Thomas, „Counterpoint”, w *Collected Later Poems 1988–2000* (Tarset, Northumberland: Bloodaxe Books, 2013), 115.

³²Thomas, „The Echoes Return Slow”, 49.

³³Ronald Stuart Thomas, „Frequencies”, w *Collected Poems: 1945–1990* (London: Phoenix, 2004), 344.

co prawda poza możliwością zmysłowego doświadczenia, jednak oddziałujących na człowieka niemogącego sobie poradzić z ich rozumowym przyswojeniem. Przykład ten dość dobrze obrazuje poetykę Thomasa, który – nieufny wobec językowych formuł ujmowania rzeczywistości transcendentnej – wykorzystywał nieintuicyjne, nieraz aporetyczne aspekty nauki o materii, by w poetycki sposób podkreślić apofatyczny charakter *sacrum*³⁴.

Poetyka antropocenu

Początek XXI wieku jest cezurą umowną, ale ważną, jako że to właśnie 2000 rok zapoczątkował debatę wokół zjawiska, które Paul Crutzen i Eugene Stoermer nazwali antropocenem. Rozpoznanie mówiące o tym, że ingerencja człowieka w świat przyrody ma moc sprawczą porównywalną do sił geologicznych, zmusza do poważnych redefinicji w obrębie zarysowanych uprzednio relacji pomiędzy immanencją ludzkiego uniwersum znaków i transcendencją nie-ludzkiej rzeczywistości przyrody. Ujmowanie natury w kategoriach niewyczerpanego rezerwuaru nie-ludzkiego piękna, azylu umożliwiającego ucieczkę od świata ludzi czy niezgłębionej tajemnicy związanej z jej nie-ludzką proveniencją okazuje się nie do utrzymania. Kolejne obszary przyrody zostają wyeksploatowane, zredukowane na potrzeby człowieka lub zastąpione sztucznymi, wygodniejszymi tworzywami, a wyznaczana przez naturę sfera transcendencji kurczy się, rozpada na kawałki i – najogólniej rzecz ujmując – sekularyzuje w sensie odpowiadającym zredefiniowanemu znaczeniu tej kategorii.

Nie bez znaczenia jest z pewnością to, że implikowane przez koncepcję antropocenu konsekwencje modyfikowania przyrody wiążą się z zagrożeniem dla samych ludzi. Przewidywane następstwa niszczenia i przebudowywania naturalnych przestrzeni nieco paradoksalnie uświadamiają człowiekowi jego własną, nieredukowalną biologiczność i podatność na krzywdę, której skutki zdawały się uprzednio ograniczać do jakiejś „zewnętrznej”, nie-ludzkiej rzeczywistości. Nic dziwnego, że w dyskursie nauk humanistycznych zauważyć można rehabilitację tradycyjnych, tubylczych modeli ekologicznej wiedzy rozwijanych na podstawie praktyk animistycznych połączonych z sakralizacją i tabuizacją poszczególnych sfer przyrody³⁵. Zakorzenione w religijnych przekonaniach zakazy i rytuały ograniczające ingerencję człowieka w naturę są co prawda wciąż postrzegane przez współczesnego „człowieka Zachodu” jako „zabobonne”³⁶, bardziej jednak docenia się wynikającą z nich formę współbycia z przyrodą w kontekście tego rozciągniętego w czasie, gatunkowego samobójstwa, jakim jawi się obecnie niepoohamowana eksploatacyjna działalność człowieka.

Implikowane przez koncepcję antropocenu redefinicje związków człowieka z przyrodą nie mogły pozostać bez wpływu na pojawiające się w XXI wieku ekopoetyki. W książce *Recomposing Ecopoetics. North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene* Lynn Keller na przykładzie nowszych wierszy takich poetów i poetek, jak Forrest Gander, Ed Roberson, Adam Dickinson

³⁴Zob. Joanna Soćko, *Poezja (meta)fizyczna: materialność w twórczości R.S. Thomasa* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2017).

³⁵Zob. np. Raymond Pierotti, *Indigenous Knowledge, Ecology, and Evolutionary Biology* (London: Routledge, 2012).

³⁶Używam tego sformułowania oczywiście jako uproszczenia i skrótu myślowego, mając na uwadze to, że obecna rehabilitacja tzw. tubylczej wiedzy ekologicznej abstrahuje od religijnego kontekstu jej pozyskiwania i praktykowania.

czy Jorie Graham przekonująco pokazuje, że nie sposób we współczesnej poezji przyrody nawiązywać do natury, nie przedstawiając zarazem tego, co robi z nią człowiek. Aby zilustrować tę tezę, autorka nawiązuje we wstępie do świetnego wiersza Evelyn Reilly *Wing/Span/Screw/Cluster(Aves)* z tomu *Styrofoam* (2009), który w niebanalnej formie zestawia na równych zasadach hasła, obrazy czy symbole ewokujące latanie. Ten poetycki patchwork widoczny jest już w tytule, który skupia w sobie słowa o „ptasich” lub „lotnych” konotacjach z dopiskiem *aves* odwołującym przede wszystkim do taksonomicznej nazwy ptaków, przywołującym jednak na myśl również ulicę (skrót od *avenue*) oraz łacińskie pozdrowienie kojarzone zwyczajowo z Maryją i momentem zwiastowania. Do wszystkich tych trzech konotacji nawiązują dwa poprzedzające tekst obrazy: pierwszy przedstawia ptasie zwłoki na jezdni (jeden z ok. 51 900 wyników wyszukiwarki Google dla „roadkill+bird”), drugi zaś to zdjęcie słynnej siedemnastowiecznej rzeźby Giovanniego Berniniego *Ekstaza św. Teresy* – zestawienie bardzo dobrze oddające „zderzenia” *sacrum* i *profanum*, którymi rozbrzmiewa cały długi poemat Reilly. Jak pisze Keller, św. Teresa reprezentuje w tym kontekście „tęsknotę przyziemności za transcendencją – skupienie na tym, co odrywa ludzką uwagę i troskę od świata, który warunkuje przetrwanie zarówno ludzi, jak i zwierząt”³⁷. Jest to zapewne jedno z uzasadnionych odczytań tej poezji. Wydaje mi się jednak, że w wierszu Reilly relacja pomiędzy transcendencją a immanencją jest dużo bardziej złożona, a atrybuty transcendencji nie ograniczają się do wydzielonej strefy *sacrum*. Przeciwnie: poemat ten pokazuje raczej, że ludzka skłonność do transgresji przyczynia się do zatarcia granic pomiędzy „tu” i „tam”, co ostatecznie doprowadza do „profanacji” owej trudno dostępnej przestrzeni „poza”, czymkolwiek by ona była. Trafnie pokazuje to występujące w wierszu nawiązanie do lewitujących kosmicznych śmieci jako pozostałości po incydentach ludzkiej ekspansji³⁸.

Również forma poematu obrazuje wykroczenie poza tradycyjne metody reprezentacji. Formatowanie tekstu w sposób przywołujący na myśl domeny internetowe (*the actual.entangle/man (sic) to aves (sick)*³⁹), równoważniki zdań charakterystyczne dla internetowych wpisów czy całe frazy wyjęte z „sieci” z jednej strony ilustrują, jak pisze Keller, „nieliniarny model organizowania i przekazywania informacji, na którym bazujemy w obecnej erze globalnego handlu i konsumpcji”⁴⁰, z drugiej jednak przedstawiają przeniesienie językowych i symbolicznych reprezentacji, ludzkich koneksji i interakcji, w wirtualną przestrzeń „chmury” pozostającej w obrębie konotacji klasycznie kojarzonych z niebiańską transcendencją. Relokacja zredefiniowanej przeze mnie immanencji mieszczącej się obecnie w rejestrze „tego, co lata” tylko uwypukla jej problematyczny związek z rzeczywistością kolibrów, które co prawda najszybciej na świecie poruszają skrzydłami, ale w niedługiej przyszłości mogą przestać istnieć: *Yet still. humming in fastest ::: 1200/ min (heartbeat) 50/sec (wingbeat)*⁴¹.

Zatarcie granicy pomiędzy immanencją a transcendencją komplikuje również językowe sposoby autodefinicji zależne w dużej mierze od możliwości rozróżnienia pomiędzy „mną” a „innym” (nie-ludzkim), co w poezji polskiej widać wyraźnie w twórczości i recepcji wierszy takich poetów

³⁷Lynn Keller, *Recomposing Ecopoetics. North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2018), 21.

³⁸Evelyn Reilly, „Wing/Span/Screw/Cluster (Aves)”, w *Styrofoam* (New York: Roof Books, 2009), 28–29.

³⁹Reilly, 28.

⁴⁰Keller, *Recomposing Ecopoetics*, 23.

⁴¹Reilly, „Wing/Span/Screw/Cluster (Aves)”, 29.

i poetek, jak Kacper Bartczak, Anna Adamowicz, Ilona Witkowska czy Monika Lubińska. W innym wierszu Evelyn Reilly (mówiącym m.in. o „wyginięciu” [*extinction*] niektórych aspektów języka, takich jak „uprzedmiotowienie podmiotu” [trudne do przełożenia: *subjections of the subject*]) odczytać można diagnozę dotyczącą wyczerpanego już modelu samookreślenia: „Jaźń (*Self*) podąża za nicią narracji/ tylko po to, by rozbić się o szkło/ nieprzejrzystej komunikacji./ Ten wstrząs trwa dłużej niż wiek”⁴². Ciekawiej bawi się tą metaforą Monika Lubińska, zachęcając czytelnika, żeby utożsamiał się z osobą w realistycznie wyglądającym stroju syrenki, która „palcuje[sz] okna szklanki lustra”⁴³. Ten obraz tylko pozornie odsyła do bez troskiej, dziecinnej zabawy – jest raczej niepokojącym wstępem do procesu, w którym odkrycie własnej hybrydyczności (ludzko-zwierzęcej/ kulturowo-biologicznej/ immanentno-transcendentnej) zaburza wzrokową percepcję. To dlatego, gdy „mijas półtłuste wieprzowe/ usługi ubojowe coraz częściej/ myślisz że szyby mętnieją”⁴⁴, aż w końcu „łapią cię żaby”, a „palce powieki kleją śluzem”⁴⁵. I choć osoba mówiąca w jednym z wierszy tego tomu twierdzi, że „chciałaby mieć pewność siebie/ nie rzadziej niż raz na/ zawsze”⁴⁶, poetka nie pozostawia wątpliwości, że ukonstytuowanie autonomicznego podmiotu – przejrzanie się w oddalonej ode mnie materii, pokazującej całościowy obraz mej sylwetki – jest oszustwem, gdy ma się świadomość głębokiej zależności pomiędzy tym, co robimy środowisku naturalnemu i zwierzętom, a tym, kim – jako istoty biologiczne – jesteśmy: „byłam zygotą kobietą zarodkiem chłopcem/ wieprzowiną drobiem [...]/ rodziłam roboty które nic nie jadły/ a produkowały elektrościece”⁴⁷. A w innym miejscu pisze Lubińska: „jestem w ciąży z fasolką szparagową/ i nie wiem czy to bezpieczne dla środowiska”⁴⁸, w charakterystyczny dla siebie sposób wytrącając czytelnika ze zwyczajowego paradygmatu myślenia o autonomii ludzkiego ciała, zaburzonego już w tytule tomu *Nareszcie możemy się zjadać*.

Przedstawianie życia jako żywienia (się) kwestionujące możliwość ukonstytuowania samodzielnego i niezależnego (ludzkiego) podmiotu widoczne jest również w „pocłowieczej”⁴⁹ poezji Kacpra Bartczaka, w której jedynym suwerenem okazuje się właśnie sam pokarm⁵⁰. Suwerenem, czyli – zgodnie z francuską etymologią tego słowa – czymś najwyższym, najważniejszym, zwierchnim. Głównym bohaterem jednego z ostatnich tomów poetyckich Bartczaka jest bowiem „pokarm najwyższy” w oryginalny sposób nawiązujący do najważniejszego chrześcijańskiego rytu – eucharystii. Koncepcja transcendentnego Boga stającego się paradoksalnym jedzeniem mającym stanowić połączenie ludzkiego (lecz już zbawionego, a więc należącego do sfery transcendencji) ciała z materią pszennego opłatka po to, żeby zaszczerpić w śmiertelnym ciele ludzi – tworzących poprzez to spożywanie organicystyczną wspólnotę ciała-Kościola – częśćkę boskiej nieśmiertelności stanowi w tym tomie podstawę wszystkich istotnych przeistoczeń zacie-

⁴²Evelyn Reilly, „Yet the Wor(l)d Can Still Be Very Pretty”, <https://www.poetryproject.org/publications/poems-texts/yet-the-wor-l-d-can-still-be-very-pretty> (dostęp: 15.04.2021). Tłumaczenie autorki.

⁴³Monika Lubińska, „podaj liczbę”, w *Nareszcie możemy się zjadać* (Łódź: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Oddział: Dom Literatury, 2019), 5.

⁴⁴Lubińska, 6.

⁴⁵Lubińska.

⁴⁶Monika Lubińska, „-”, w *Nareszcie możemy się zjadać* (Łódź: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Oddział: Dom Literatury, 2019), 10.

⁴⁷Lubińska.

⁴⁸Monika Lubińska, „niepokalane poczęcie”, w *Nareszcie możemy się zjadać* (Łódź: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Oddział: Dom Literatury, 2019), 15.

⁴⁹Zob. Wit Pietrzak, „Poezja pocłowiecza: Pokarm suweren Kacpra Bartczaka”, *Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura*, nr 38, (2019): 153–163.

⁵⁰Zob. Kacper Bartczak, *Pokarm suweren* (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017).

rających wszelkie możliwe granice pomiędzy sferą transcendentną i immanentną. W procesach tych transsubstancjacji autonomię może uzyskać jedynie wiersz, który – znów: przedzierzgając chrześcijańską konwencję – jest słowem stającym się ciałem, a właściwie zarówno performatywnym symbolem, jak i materią; „wierszoorganizmem”⁵¹, który nie tyle łączy, co miesza te sfery, spajając w swoim krwiobiegu ich oddzielone od siebie mikrocząsteczki. Tak wiersz staje się nową formą wcielenia, czerpiąc jednak swoją żywotność z „ciała niechwalebego/ bo mojego”⁵² splecionego z różnorodnych faktur materii, która – inaczej niż w chrześcijańskiej symbolice – jest mieszaniną tworzyw naturalnych i sztucznych, a jej ostateczny kształt jest wypadkową oddziaływania różnych politycznych, społecznych i gospodarczych sił pochodzących całkowicie „z tego świata”. „Zbawienne” działanie wiersza polega tu na organicznym włączeniu tej immanentnej sfery w warunkującą rzeczywistość materię, a najistotniejszym przejawem „nie-ludzkiej” przyrody jest organiczna siła wykuwająca cyborgiczne ciało wiersza przywodzące na myśl straszne muskuły tygrysa ze znanego wiersza Williama Blake’a (choć pozbawione precyzyjnej symetrii).

O ile u Leśmiana mieliśmy do czynienia z żywiołem przywodzącej na myśl Bergsonowski *elan vital* „pieśni bez słów”, która poprzez poezję mogła ożywić „logiczną dziedzinę istnienia”, umożliwiając człowiekowi osiągnięcie epifanicznego momentu samoświadomości; natomiast u „organicznych formalistów” takich jak Bishop czy Thomas wiersz ewokował materię rzeczywistości, by umiejscowić w jej obrębie człowieka – u „poetów antropocenu” taka dychotomia jest nie do utrzymania. W kategoriach przeddefiniowanej przeze mnie immanencji i transcendencji antropocen jawi się jako odwrotność objawienia, przedstawiając ludzką ekspansyjność jako profanującą inwazję w transcendentną sferę „nie-ludzkiego”, dostępnego dotychczas jedynie na prawach właściwych rytuałom umożliwiającym ludziom udział w czymś, co ich przewyższa, a zarazem stanowi o ich istnieniu. To zaburzenie podziału na immanencję (rozumianą, przypomnę, głównie jako uniwersum miar, znaków i symboli) i analogicznie ujmowaną transcendencję uwidacznia się w poetyce, którą Anna Kałuża określiła jako „kontyngentą”⁵³, a zatem zasadzającą się na przypadkowych zestawieniach i realizującą się w trudnych do przewidzenia aranżacjach. Połączenie wyodrębnionych przeze mnie sfer, jakkolwiek konieczne, obywa się za cenę logiczności immanentnego porządku języka, co uwidacznia się w licznych anakolutach, rozpadzie syntaktycznych form i niejednoznaczności przedstawień. Poezja takich twórców, jak Reilly, Lubińska czy Bartczak pokazuje też wyraźnie, że nie sposób już „złapać dystans”, umiejscowić się w takim punkcie widzenia, który umożliwiłby ukazanie świata czy siebie w szerszej perspektywie. Zarówno własne hybrydyczne ciało, jak i świat jawią się tutaj w sposób analogiczny do „hiperobiektywów” Timothy’ego Mortona, które dotyczą i „lepią się”, ale których nie możemy dostrzec w całości⁵⁴. Jednak szczątki religijnej mentalności – w postaci przetworzonych fraz i profanujących odniesień – sugerują próby rekonstrukcji jakiegokolwiek punktu odniesienia, pokazując, jak wysoka jest stawka tych formalnych – i z całą pewnością pozbawionych złudzeń – poszukiwań.

⁵¹Zob. Jakub Skurtys, „Pieśń kopalni i tworzyw sztucznych (wokół *Wierszy organicznych* Kacpra Bartczaka)”, w *Ekokrytyka*, red. Krzysztof Wojciechowski (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2018), 33.

⁵²Kacper Bartczak, „Konsubstancje”, w *Pokarm suweren* (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017), 5.

⁵³Zob. Anna Kałuża, „Szacunki ryzyka”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8549-szacunki-ryzyka.html> (dostęp: 15.04.2021).

⁵⁴Zob. Timothy Morton, „Lepkość”, tłum. Anna Barcz, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 284–295.

Bibliografia

- Abram, David. *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in the More-Than-Human World*. New York: Random House, 1997.
- Bartczak, Kacper. *Pokarm suweren*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017.
- Bishop, Elizabeth. „Ryba”. W *Santarém: wiersze oraz trzy małe prozy*. Przetłumaczone przez Andrzej Sosnowski, 21–23. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2018.
- Haynes, Patrice. *Immanent Transcendence: Reconfiguring Materialism in Continental Philosophy*. London: Bloomsbury, 2014.
- Jonas, Hans. *Mortality and Morality: A Search for the Good after Auschwitz*. Zredagowane przez Lawrence Vogel. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1996.
- Jones, David. „Art and Sacrament”. W *Epoch and Artist: Selected Writings*. Zredagowane przez Harman Grisewood, Londyn: Faber and Faber, 2017.
- Kałuża, Anna. „Szacunki ryzyka”. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8549-szacunki-ryzyka.html> (dostęp: 15.04.2021).
- Keller, Lynn. *Recomposing Ecopoetics. North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018.
- Knickerbocker, Scott. *Ecopoetics. The Language of Nature, the Nature of Language*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2012.
- Leśmian, Bolesław. „Przemiany rzeczywistości”. W *Szkice literackie*. Zredagowane przez Jacek Trznadel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011.
- . „Z rozmyślań o poezji”. W *Szkice literackie*. Zredagowane przez Jacek Trznadel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011.
- Lubińska, Monika. „-”. W *Nareszcie możemy się zjadać*. Łódź: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Oddział: Dom Literatury, 2019.
- . „niepokalone poczęcie”. W *Nareszcie możemy się zjadać*. Łódź: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Oddział: Dom Literatury, 2019.
- . „podaj liczbę”. W *Nareszcie możemy się zjadać*. Łódź: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Oddział: Dom Literatury, 2019.
- Markowski, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas, 2007.
- Morton, Timothy. „Lepkość”. Przetłumaczone przez Anna Barcz. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 284–295.
- Nycz, Ryszard. „Poetyka epifanii a modernizm: od Norwida do Leśmiana”. *Teksty Drugie*, nr 4 (1996): 20–38.
- Pierotti, Raymond. *Indigenous Knowledge, Ecology, and Evolutionary Biology*. London: Routledge, 2012.
- Pietrzak, Wit. „Poezja poczłowiecza: Pokarm suweren Kacpra Bartczaka”. *Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura*, nr 38 (2019): 153–163.
- Reilly, Evelyn. „Wing/Span/Screw/Cluster (Aves)”. W *Styrofoam*. New York: Roof Books, 2009.
- . „Yet the Wor(l)d Can Still Be Very Pretty”. <https://www.poetryproject.org/publications/poems-texts/yet-the-wor-l-d-can-still-be-very-pretty> (dostęp: 15.04.2021).
- Scanlon, Michael J., John D. Caputo. *Transcendence and Beyond: A Postmodern Inquiry*. The Indiana Series in the Philosophy of Religion. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- Skurtys, Jakub. „Pieśń kopalin i tworzyw sztucznych (wokół Wierszy organicznych Kacpra Bartczaka)”. W *Ekokrytyka*. Zredagowane przez Krzysztof Wojciechowski. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2018.
- Soćko, Joanna. *Poezja (meta)fizyczna: materialność w twórczości R.S. Thomasa*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2017.
- Szyborska, Wisława. „Milczenie roślin”. W *Widok z ziarnkiem piasku: 102 wiersze*, 27. Poznań: Wyd. a5, 1996.
- . „Obmyślam świat”. W *Wołanie do Yeti*, 15. Kraków: Wyd. Literackie, 1957.

———. „Rozmowa z kamieniem”. W *Sól*, 56–58.
Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy,
1962.

Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge
(Mass.): Belknap Press of Harvard University
Press, 2007.

———. „The Bulwarks of Belief”. W *A Secular
Age*, 25–89. Cambridge (Mass.): Belknap Press
of Harvard University Press, 2007.

Thomas, Ronald Stuart. „Counterpoint”.
W *Collected Later Poems 1988–2000*. Tarsset,
Northumberland: Bloodaxe Books, 2013.

———. „Frequencies”. W *Collected Poems: 1945–
1990*. London: Phoenix, 2004.

———. „The Echoes Return Slow”.
W *Collected Later Poems 1988–2000*. Tarsset,
Northumberland: Bloodaxe Books, 2013.

Thurfjell, D., C. Rubow, A. Remmel, i H.
Ohlsson. „The Relocation of Transcendence:
Using Schutz to Conceptualize the Nature
Experiences of Secular People”. *Nature and
Culture* 14, nr 2 (2019): 190–214. [https://
doi.org/10.3167/nc.2019.140205](https://doi.org/10.3167/nc.2019.140205) (dostęp:
10.07.2021).

Tranströmer, Tomas. „7 marca 1797”. *Gazeta
Wyborcza*, 7 października 2011.

SŁOWA KLUCZOWE:

ekokrytyka

IMMANENCJA

ABSTRAKT:

Wychodząc od lektury kilku – pochodzących z końca XX w. – wierszy odnoszących się do przyrody, autorka redefiniuje tradycyjnie rozumianą transcendencję i immanencję, osadzając te kategorie w kontekście studiów postsekularnych i szeroko rozumianego nowego materializmu. Główną tezę artykułu stanowi bowiem przekonanie, że przedstawione przeformułowanie tych kategorii pozwala w ciekawy sposób przedstawić dynamikę zmian ekopoetyk charakterystycznych dla XX i XXI wieku. Omawiając wybrane przykłady poezji twórców odznaczających się wyjątkową świadomością nieprzejrzystości języka, autorka zwraca uwagę na istotną cezurę, jaką okazała się debata wokół pojęcia antropocenu i omawia obecne tendencje poetyckie, uwzględniające implikowany przez to pojęcie światopogląd.

TRANSCENDENCJA

antropocen

postsekularyzm

NOTA O AUTORCE:

Joanna Soćko – doktor, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Badaczka tekstów literackich umożliwiających lepsze rozpoznanie pogranicza współczesnych teorii ekokrytycznych i postsekularnych, fascynatka storytellingu i antropologii narracji. Autorka książki *Poezja (meta)fizyczna. Materialność w twórczości R.S. Thomasa* (2017, Wydawnictwo IBL), artykułów naukowych i subiektywnego przewodnika slow travel po Katowicach i okolicach.

Despotyczne oko?

Romantyczne unaukowienie obrazu natury (Słowacki–Bacon, Mickiewicz–Kepler)

Marcin Leszczyński

ORCID: 0000-0001-5321-9231

William Wordsworth w szóstej księdze *Preludium* opisującej wycieczkę przez Francję w Alpy w lipcu 1790 roku zdaje relację z utraty wyobrażeń powstałych na temat najwyższej góry Europy w konfrontacji z jej rzeczywistym widokiem:

From a bare ridge we also first beheld
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye
Which had usurped upon a living thought
That never more could be. (VI, 525–529)¹

Szczyt Mont Blanc odsłania się podróżnym, jednak ten moment objawienia przynosi rozczarowanie bezdusznym obrazem percypowanym zmysłami. Oko zarejestrowało nagą rzeczywistość (Wordswortha nie zajmuje interpretacja obrazu przez mózg, który – jak dzisiaj dobrze

¹ William Wordsworth, „The Prelude”, w *The Poems of William Wordsworth*, red. Jared Curtis, t. III (Penrith: Humanities-Ebook, 2009), 231. PDF. Ten fragment w przekładzie Michała Kłobukowskiego brzmi: „Z nagiej grani [...] raz pierwszy ujrzelśmy z chmur / Rozpowity wierzchołek Mont Blanc, i zdjął nas żal, / Że widok bezduszny bije w oczy, przytłacza / Żywą myśl, ruguje ją bezpowrotnie”. Cyt. za: John Maxwell Coetzee, *Hańba*, tłum. Michał Kłobukowski (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004), 26.

wiemy – konstruuje obraz). W księdze dwunastej napisze poeta o nim, że jest „the most despotical of our senses” (XII, 129)². Bez mediacji, bez filtrów kulturowych – oko ukazało radykalną inność świata górskiej przyrody, jego niezależność od ludzkiego umysłu i „bezdusznosc”. „Rzeczywisty” obraz wyparł wcześniejsze wyobrażenia, stając się „uzurpatorem”. Realność przyrody zostaje zatem uznana za intruza w świecie umysłu i wyobraźni.

Ten sam fragment *Preludium* stał się tematem zajęć uniwersyteckich profesora Davida Luriego z *Hańby* Johna Maxwella Coetzeego, antycypując być może, jak rzeczywistość niezmediatyzowana poprzez kulturowe matryce (przede wszystkim te literackie, a zwłaszcza romantyczne) wdrze się do jego prywatnego życia, niszcząc uprzednie złudzenia, także te dotyczące relacji człowiek–natura, które kształtował pod wpływem poezji Wordswortha. Lurie widzi w alpejskim urywku *Preludium* konieczność łączenia zmysłowego obrazu świata odznaczającego się banalną wyrazistością odbijającą się na siatkówce oka wraz z archetypami wyobraźni, niewidzialnymi ideami. Niepokojące jednak w tym wszystkim jest to, że stara się swoją interpretacją poezji Wordswortha przekazać poufały komunikat obecnej na sali wykładowej Melanie – studentce, którą uwiódł i z którą aktualnie ma romans. Łącząc własne nieetyczne zachowanie z romantyczną poezją Wordswortha, pragnie w ten sposób uszlachetnić swoje postępowanie, przenosząc je z wymiaru czysto fizycznego, dostępnego samym zmysłom, w wymiar głębszych idei i archetypów. Używa literatury romantycznej (także Byrona) do zakamuflowania haniebnej rzeczywistości, do nałożenia na nią zniekształcającego filtra poznawczego. W kontekście koncepcji postkolonialnych obecnych w powieści Lurie zdaje się korzystać z tradycji zachodnio-europejskiej, w tym z archetypów z poezji romantycznej, aby usprawiedliwić siebie samego, deformując rzeczywistość i uszlachetniając niegodziwość w relacji z czarnoskórą studentką z RPA.

Hańba Coetzeego jest przykładem krytyki fałszywej postromantycznej świadomości, która sięgając po archetypy, stały się już one zużytymi kliszami, wykrzywia obraz rzeczywistości (może nawet cynicznie?). Natomiast Wordsworth w przytoczonym passusie z *Preludium* otwarcie pokazuje autentyczny dysonans poznawczy między „nagą rzeczywistością”, naturą jawiącą się bezpośredniemu poznaniu zmysłowemu a wyobraźnią czy kulturowymi matrycami. Podmiot poematu dokonuje uczciwej konfrontacji, która później stanie się podstawą wypracowania nowej postawy wobec natury.

W niniejszym tekście przyjrzymy się zatem, na przykładach sygnalizujących zjawisko, jak w okresie romantyzmu obraz natury filtrowany był przez kulturowe matryce – zwłaszcza związane z rozwojem nauk ścisłych, a więc z poznaniem, które postrzegano najczęściej jako oparte na zmysłach, czysto materialne. Mimo to – wbrew popularnemu przekonaniu – nie było ono odrzucane³. Zaprezentowane zostaną dwa przykłady z polskiego romantyzmu (Mickiewicz

² Wordsworth, 322.

³ Zob. np. prace dotyczące polskiego romantyzmu: Ewa Kochanowska, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen” Novalisa i „Genezis z Ducha” Słowackiego* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2002); Agnieszka Czajkowska, „Poeci uczeni”. *Związki nauki i literatury w twórczości romantyków* (Częstochowa: Wydawnictwo im. S. Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, 2016); Marek Dybizański, *Romantyczna futurologia* (Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Krakowskiej, 2005); *Poezja i astronomia*, red. Bogdan Burdziej i Grażyna Halkiewicz-Sojak (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2006); Juliusz Gromadzki, „Genezis z Ducha a teorie ewolucji przyrodniczej”, *Przegląd Humanistyczny*, nr 1/2 (2000).

i Słowacki), w których w relacji z naturą pojawi się zapośredniczające poznanie naukowe widziane jako pewna matryca poznawcza nakładana przez kulturę.

Zobaczmy, że romantycy niekoniecznie kamuflowali fakt niebezpośredniego kontaktu z naturą i konieczności poznawania jej poprzez kulturę (w tym oczywiście także poprzez naukę). Choć poezja romantyczna wykazywała niekiedy lęk przed wpływem, przed podleganiem wpływom świata zewnętrznego, to nie zawsze broniła się przed zapośredniczeniem, które mogłoby podważać autentyczność reakcji kojarzonej z bezpośrednim kontaktem z danym zjawiskiem. Takie wpływy i uwarunkowania niekoniecznie były traktowane jako idee mistyfikujące rzeczywistość. Romantyczne zwrócenie się na zewnątrz podmiotu (a nie tylko w stronę jego wnętrza) wymagało odpowiedzi ze strony zmysłów i umysłu – obraz natury więc współtworzony był poprzez oko i idee, poprzez mimetyzm i konstrukcjonizm.

Natura w romantyzmie – jak skrótowo zauważyła już Maria Janion, a jej spostrzeżenie warto rozwinąć – była „wyjątkowo uzależniona od ludzkich, historycznych sposobów i możliwości jej widzenia, postrzegania i rozumienia”⁴. Dodajmy, że również od naukowej i empirycznej jej percepcji. Trzeba jednak podkreślić, że obok rzadkiego raczej dekonstruowania tych zależności, częściej dochodziło do naturalizowania kulturowych uwarunkowań, do stwarzania iluzji niezapośredniczonej i spontaniczności kontaktu z naturą i jej poznania.

Natura w niniejszym szkicu rozumiana będzie – tak jak w romantyzmie – bardzo szeroko, ponieważ będzie obejmowała cały świat przyrody wraz z kosmosem, czyli całą rzeczywistość fizyczną (człowiek uznawany był za część natury, choć jego status komplikuje fakt, że tworzył kulturę i zmieniał naturę⁵). Wileński *Słownik języka polskiego* z 1861 roku definiuje naturę jako „cały świat materialny czyli cielesny razem wzięty w najobszerniejszym znaczeniu; ogólny zbiór wszechrzeczy zmysłowych w przestrzeni i czasie (planety, słońca itp.); tudzież wszechświat w nich działających (ciężenie, spójność, elektryczność itd.)”⁶. Maria Janion zauważa też, że „Kosmos [...] stał się naturą romantyków”⁷. Nie dziwi to także w kontekście greckiego terminu oznaczającego naturę – „Greckie pojęcie *physis* mogło [...] obejmować cały Kosmos”⁸.

⁴ Maria Janion, „Kuźnia natury”, w *Prace wybrane*, t. 1: „Gorączka romantyczna” (Kraków: Universitas, 2000), 276.

⁵ Zob. Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 43–45.

⁶ Cyt. za: Antonina Bartoszewicz, „Natura”, hasło w *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), 596.

⁷ Janion, „Kuźnia natury”, 279. Julia Fiedorczuk z kolei wskazuje, że jedno z wyodrębnionych przez Raymonda Williama znaczeń pojęcia „natura”: „pojawia się wraz z nastaniem epoki renesansu i narodzinami nowoczesnej nauki. Natura staje się wtedy przedmiotem badań, zbiorem poznawalnych praw, a z czasem – synonimem logiki i ładu. Tak rozumiana natura odnosi się do tego, co nie zostało stworzone lub przetworzone przez człowieka i stopniowo zaczyna stanowić antytezę dla kultury, podobnie jak polskie słowo «przyroda»” (Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 40–41).

⁸ Alina Nowicka-Jeżowa, Elwira Buszewicz i Justyna Dąbkowska-Kujko, „Twórcy doby wczesnonowoczesnej w poszukiwaniu natury”, w *Obraz natury w kulturze intelektualnej, literackiej i artystycznej doby staropolskiej*, red. Alina Nowicka-Jeżowa, Elwira Buszewicz, Justyna Dąbkowska-Kujko, Aleksandra Jakóbczyk-Gola (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021), 16.

Kultura, obejmująca także naukę, nie będzie tutaj postrzegana w opozycji do natury. Taka dychotomia kultura–natura została zresztą już wcześniej zakwestionowana⁹. Ekokrytyka dekonstruuje to oddzielanie obu sfer i demontuje przestarzałe koncepcje dotyczące natury, o czym pisze np. Julia Fiedorczuk w *Cyborgu w ogrodzie*, wskazując na jedną z takich skostniałych konstrukcji poznawczych: „Najtrwalszym elementem zachodniego myślenia o miejscu człowieka w świecie fizycznym jest wydzielenie odrębnych domen «natury» i «kultury» i pojmowanie tych domen w kategoriach ściśle dualistycznych”¹⁰. Współzależność natury i kultury sprawia, że nauka wpływa na poetykę natury. Tradycyjnie jednak wiedza naukowa postrzegana bywała jako produkt samej natury, a nie kultury – jako niezależna od naukowców, przekazywana przez samą naturę, której nauka staje się niejako rzecznikiem¹¹. Tak też Galileusz widział działanie nauki – jako bezpośrednie czytanie Księgi Natury, bez mediacji i ludzkiej interpretacji¹². Bruno Latour i Michel Callon, atakując Kantowski wielki podział na naturę i kulturę, zmienili postrzeganie nauki, uznając, że wiedza naukowa jest dyktowana nie przez naturę, lecz przez społeczeństwo¹³. Te przykłady pokazują całe spektrum umiejscawiania nauki pomiędzy naturą i kulturą. Poeci doby romantyzmu nie mieli wątpliwości, że nauka jest bliższa kulturze, że wytwarzana jest przez człowieka zdeterminowanego kulturowo, o horyzontach poznawczych regulowanych przez paradygmat kultury (np. oświeceniowy realizm czy materializm).

Dotychczasowe prace nad romantyzmem akcentują w obrazie natury stworzonym w tej epoce najczęściej jedność świata natury i jego duchowość, przejście od mechanistycznej wizji natury do organicystycznej, a także jej znakowość (natura jako księga, którą potrafi odczytać wyjątkowa jednostka). Zaznaczyć należy, że w badaniach zwraca się uwagę na akcentowaną niekiedy w romantyzmie antynomię natury i kultury (sięgającą J.J. Rousseau i F. Schillera) oraz przekonanie, że odczytać księgę natury można nie poprzez kulturowe kody (tym bardziej nie poprzez naukę, nie przez „mędrca szkiełko i oko”), lecz dzięki wyobraźni czy uczuciu („czuciem i wiarą”). Celem w romantyzmie stawało się, by czytać w księdze natury „nie, jak dawniej, przez rozumowe opanowanie rządzących naturą niezmiennych praw, lecz poprzez zgłębianie jej sił tajemnych mocą intuicji, natchnienia geniuszu”¹⁴. Obok tych spostrzeżeń, a niekiedy i w kontrze do nich, należałoby zauważyć, że także w romantyzmie naukowe podejście do zjawisk przyrody stawało się inspiracją dla poetów¹⁵, modelowało ich sposób ujmowania natury, który wcale nie był „naturalny”. Iluzja spontanicznego kontaktowania się z naturą i jej prezentowania, pozory niezapśredniczonego kontaktu objawiają się, jeśli zbadać kulturowe (i naukowe) wpływy na sposób kreowania natury. Natura w romantyzmie nie była zatem „naturalna”, a romantyczny ekspresywizm – również, jak zobaczymy, w takich manifestach romantycznego indywidualizmu, jak Wielka Improwizacja z III części *Dziadów* – uwikłany był w sieć wyobrażeń, naukowych i poetyckich, na temat natury i kosmosu.

⁹ Zob. np. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 13 (Latour także jest autorem hybrydycznej koncepcji „nature–culture”); James J. Bono, „Science Studies as Cultural Studies”, w *The Cambridge Companion to Literature and Science*, red. Steven Meyer (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 158.

¹⁰ Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 34.

¹¹ Andrew Pickering, „From Science as Knowledge to Science as Practice”, w *Science as Practice and Culture*, red. Andrew Pickering (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 20.

¹² Bono, „Science Studies as Cultural Studies”, 159.

¹³ Pickering, „From Science as Knowledge to Science as Practice”, 21.

¹⁴ Antonina Bartoszewicz, „Natura”, 594.

¹⁵ Zob. też np. wspomniane już książki Ewy Kochanowskiej i Agnieszki Czajkowskiej.

Trzeba zaznaczyć, że oczywiście „oko” nauki (chciałoby się powiedzieć „mędrca szkiełko i oko”) nie jest czysto mechanicznym organem, nieuwikłanym w zależności społeczne i kulturowe, ukazującym obraz świata zewnętrznego bez żadnych filtrów czy dyfrakcji. Nauka jest kulturowo osadzona i modeluje nasze spojrzenie na otaczającą nas przyrodę w korelacji z obecnymi w kulturze wartościami, założeniami, światopoglądami¹⁶. Wyrazistym tego przykładem w odniesieniu do naukowego postrzegania świata przyrody jest opisany przez Evelyn Fox Keller obraz natury jako kobiety w pracach Francisa Bacona (do którego będzie nawiązywał Juliusz Słowacki)¹⁷. Z perspektywy feministycznej badaczka przyjrzała się rzekomo obiektywnemu naukowemu oglądowi natury, akcentując relację między poznającym umysłem i poznawaną naturą. Wiedza naukowa w wersji Baconowskiej wiąże się z władzą, kontrolą i dominacją nad światem przyrody. Na wzór schematów i struktur społecznych – natura jawi się jako narzeczona, która wymaga oswojenia i ukształtowania przez naukowy umysł, któremu zostaje podporządkowana. W *Temporis Partus Masculus* (z łac.: „Męskie narodziny czasu”) z 1603 roku – ze znamienym podtytułem „Wielkie ustanowienie władzy człowieka nad wszechświatem” – Bacon wskazuje, jak znaleźć drogę do ukrytych komnat tej narzeczonej. Odrzuca jednak metaforykę gwałtu i przemocy, wprowadzając złożoną i subtelną metaforę seksualnej dialektyki. Zapanować nad naturą można jedynie poprzez przestrzeganie jej praw. Choć filozof przenosi na obraz natury koncepcję płci powiązaną z dominacją, wskazuje na niewystarczalność metaforyki uwodzenia. Męska i aktywna nauka narodzi się dopiero wówczas, gdy umysł nabierze także cech żeńskich – stanie się posłuszny, czysty, chłonny i otwarty. Dominacja nad naturą możliwa jest tylko wtedy, kiedy słucha się jej praw. Ostatecznym jednak celem (zgodnym z prawami samej natury!) jest podporządkowanie natury, sprowadzenie jej do roli służebnej.

Oczywiście koncepcja Bacona zakładająca określone działania wobec natury oparta jest na założeniach dotyczących samej natury, której charakter jest – choćby niejawnie – odsłaniany poprzez rolę przypisaną poznającemu ją naukowemu (i męskiemu) umysłowi. Społecznie konstruowane role płciowe rzutują na sposób ukazywania natury w dyskursie naukowym pretendującym do roli obiektywnej prawdy. Natura staje się kulturowym konstruktem. Sam Bacon, paradoksalnie, postulował konieczność oczyszczenia umysłu z przedzałożeń i czczonych bożków, aby możliwe było przyjęcie rzeczy samej w sobie. Zwracał jednak uwagę, jak się wydaje, przede wszystkim na wcześniejsze koncepcje quasi-naukowe, nie dostrzegając, jak obraz świata przyrody zniekształcają społeczne naleciałości. Szczególnego wroga upatrywał w Platonie, który miał stworzyć złudzenie, że prawda mieszka w naszych umysłach, a nie musi wprawdzie przyjść z zewnątrz. Taka samowystarczalność umysłu miała być błędem, ponieważ tworzy wszechświat (w tym i świat natury) z samego umysłu ludzkiego, uzurpując sobie w dodatku boskie prerogatywy. Podobnie więc jak Wordsworth w *Preludium*, tak i Bacon rozważał wpływ uprzednich idei na postrzeganie i opisywanie natury – dla romantycznego

¹⁶Zob. więcej na ten temat w: Bożena Płonka-Syroka, „Imputacje kulturowe w kształtowaniu się obrazu natury w myśli europejskiej od XVI do końca XIX wieku. Zarys zagadnienia”, w *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. Jacek Sokolski (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010). Autorka przejęła koncepcję „imputacji kulturowej” w odniesieniu do nauki z książki: Wojciech Wrzosek, *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010).

¹⁷Zob. też np. postrzeganie działań naukowych jako społecznie i kulturowo determinowanych – Bruno Latour, Steve Woolgar, *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, tłum. Krzysztof Abriszewski, Paweł Gąska, Maciej Smoczyński i Adrian Zabielski (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2020).

poety trudna do zniesienia była „naga rzeczywistość” przyrody, nieprzepuszczona przez pryzmat kulturowych archetypów i wyobrażeń, natomiast dla Bacona nie do zaakceptowania były przedwstępne schematy poznawcze, wypaczające obraz natury (jak się jednak okazuje, sam im nieświadomie podlegał).

Juliusz Słowacki w swoim raptularzu zamieścił notatki na temat koncepcji filozoficznych Francisa Bacona [*Zapiski mające służyć jako materiał do zamierzonego dzieła*], które następnie chciał wykorzystać do napisania dzieła filozoficznego (powstał jedynie plan i szkic). Trzeba zaznaczyć, że choć w dotychczasowych badaniach wskazywało się, że Słowacki studiował Bacona, to jednak w rzeczywistości korzystał z pracy Josepha de Maistre’a *Examen de la philosophie de Bacon, ou l’on traite différentes questions de philosophie rationnelle* (Paris 1836, t. 1–2) stanowiącej bardzo krytyczny ogląd koncepcji Bacona¹⁸. Maistre podkreślał rolę wewnętrznych idei i zasad wcześniejszych niż obserwacje świata przyrody, które wpływają na nasze postrzeganie zewnętrznej rzeczywistości. Bacon oczywiście stał na stanowisku empirycznym. Maistre odrzucał pogląd, że cała nasza wiedza na temat świata zewnętrznego i przyrody pochodzić może jedynie ze zmysłów i doświadczeń. Krytykował Bacona także za *organum novum* i indukcję (którą traktował jako skrócony sylogizm) – elementy, które wynotował sobie Słowacki. Indukcję jako rozumowanie polegające na przechodzeniu od obserwacji szczegółów (znanych i uznanych faktów) do ogólnych wniosków stosował Słowacki w swoich notatkach dotyczących „ nauk naturalnych”. Pisał, że „formy przez indukcją powinny być odkryte”¹⁹, a opisanie form roślinnych rozpoczyna od przedstawienia klimatu i walki ducha z naturą, która stanowi dla niego pewnik i przed-wiedzę²⁰. Opisanie kształtu liści (chwastu, dębu czy róży) zaczyna się od identyfikacji ducha (mocnego lub silnego) i jego drogi, co prowadzić ma poprzez zależność wynikową do schematu liści. Zaskakujące, że poeta przechodzi od niewidzialnego (i apriorycznego) do widzialnego, do dostępnego bezpośredniej obserwacji świata natury – jakby jego celem było pogłębione ukazanie tego, co dla wszystkich jest widoczne. Jeśli Maistre krytykował Bacona za materializm, za to, że nie sięgał poza samą naturę i wyrugował z nauki metafizykę, to Słowacki chce wykorzystać metodę Bacona do ukazania – paradoksalnie – duchowej podszewki świata przyrody. Przejmuje metodę, odrzucając wnioski – w ten sposób można próbować wytłumaczyć nieoczekiwane zainteresowanie Słowackiego materialistyczną filozofią Bacona. Nie wyzbył się natomiast aprioryzmu, tej wiedzy o działaniu ducha w świecie, która nie pochodzi z naukowego doświadczenia, lecz została zdobyta w inny sposób, dzięki intuicji czy objawieniu.

¹⁸Jarosław Ławski w skądinąd znakomitej swojej książce wspomina, że były to noty z *Silva Sylvarum* Bacona. Jarosław Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2005), 529. Słowacki jednak z tego dzieła wynotował jedynie tytuł, a bezpośrednio z Bacona zaczerpnął wyłącznie fragmenty z dwustronicowego „Magnalia naturae”, które w dziełach Bacona pojawiają się po nieukończzonej powieści „New Atlantis” (dołączonej nieoczekiwanie do *Sylva Sylvarum*), ponieważ na końcu swoich notatek pisanych po francusku i stanowiących wypisy z Maistre’a Słowacki cytuje „Magnalia” – jako jedyne – po angielsku, a Maistre dokonał bardzo stronniczego i prześmiewczego przekładu cytowanego przez Słowackiego fragmentu). Ławski przytacza też zdanie Henryka Biegeleisena, mającego wskazywać na samodzielność Słowackiego w myśleniu: „Obszerne wypisy z Bacona i Hegla świadczą o samoistności myślenia poety; polemizuje bowiem nieraz z nimi i zbija ich twierdzenia”. Ławski, 425. Tymczasem Słowacki zacytował wprost fragmenty z dzieła Maistre’a, który niezwykle surowo oceniał Bacona.

¹⁹Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1955), t. XV, 435.

²⁰Słowacki, 433–434.

Bacon, prezentując materię, która stanowi cały świat natury, powołał się na starożytne literackie historie o Kupidynie, który zanim stał się puciołowatym amorkiem z łukiem i strzałami, był najstarszym z bogów, niezrodzonym przez nikogo, rówieśnikiem Chaosu, z którym razem stworzył wszystkich innych bogów i wszystko, co istnieje. W innych wersjach miał zrodzić się z jaja złożonego przez Noc. Słowacki przytacza za Baconem tę opowieść, komentując, że „Bacon tłumaczy źle bajkę theogoniczną poetów o Kupidynie”, nie precyzując jednak dlaczego. Za Maistrem natomiast dodaje, że według Bacona Kupidyn jest jedynie materią, a szkodę dla filozofii miało przynieść poszukiwanie przodków Kupidyna. Jeśli poeta przyjął krytyczny osąd sformułowany na temat tej koncepcji Bacona przez Maistre’a, to podstawowym zarzutem wobec autora *Novum Organum* byłby pogląd o odwieczności materii, która nie ma żadnej przyczyny (poza samym Bogiem), a szukanie Boga (ojca materii, czyli Kupidyna) nie powinno być przedmiotem badań naukowych. Wszystko miałoby sprowadzać się do mechanicznego, koniecznego, ślepego prawa natury. Nowożytna nauka powinna brać w nawias byty metafizyczne przy wyjaśnianiu świata natury – Bacon czyni to nawet dosłownie, pisząc w nawiasie (nazwanym przez Maistre’a niedorzecznym) przy podawaniu przyczyn działających w świecie: „(for we always except God)”²¹. Zasada opisywania świata bez uciekania się do przyczyn pozafizycznych stała się później podstawą metodologicznego pozytywizmu i dobrze przysłużyła zarówno nauce, jak i teologii. Słowacki skonfrontował się zatem z postawą opisywania świata natury bez uciekania się do bytów nadprzyrodzonych, wplecionych wszakże w „bajkę theogoniczną poetów” i za pomocą kodu kulturowego o antycznej proveniencji mówiącą nie tylko o kosmogonii, ale także o paradygmacie nowożytnej nauki i sposobie ujmowania przez nią natury. Co więcej, poeta w swej mistycznej twórczości zamierzał wykorzystać ten system materialistycznie zorientowanej nowożytnej nauki, z założenia wykluczającej badanie duchowej strony rzeczywistości. Wskazuje na to [*Zamiar dzieła*], w którym kilkakrotnie powołuje się na Bacona, podając numery stron z Raptularza (42–43), gdzie znajdują się wypisy z dzieła Maistre’a na temat angielskiego filozofa: „Początek Ducha. 42 Spiraculum”, „Początek materii 42, (hylé) 43”, „Kosmogonija 1. 42–43 Bakon zarzut nieporządku”, „Causy finalne. 43 Bakon. Związek tej filozofii z religią”, „Filozofia 42”. Dlaczego w okresie genezyjskim, kiedy Słowacki całą naturę, jak i całą historię widział jako przeziąkniętą działalnością Ducha, studiuje Bacona, symbol materialistycznej filozofii eksperymentalnej – za pośrednictwem de Maistre’a? Dodajmy, że do jego wypisów prawie nie przeniknął krytyczny stosunek Maistre’a do Bacona, często wręcz szyderczy (pojawia się jedynie raz neutralne emocjonalnie sformułowanie: „Bakon tłumaczy źle [...]”²²). Co więcej, Słowacki bez komentarza, ale wyraźnie zaintrygowany, przytacza także te fragmenty, które Maistre surowo czy złośliwie ocenił jako absurdalne, np. dotyczące antropomorfizmu, czyli nadawania Bogu formy ludzkiej, jak również dotyczące utożsamienia Kupidyna z materią i zakazu poszukiwania jego przodków (pomija też ważne dla Maistre’a uwagi o faktycznej bezbożności Bacona, o rugowaniu z wyjaśniania świata przyrody Najwyższej Instancji). Wyraźnie jednak na podstawie tej empirycznej i indukcyjnej filozofii Słowacki chce zbudować swoje dzieło stanowiące wykładnię rzeczywistości (przede wszystkim jednak duchowej). Można jedynie domniemywać, że poeta zamierza przekroczyć rozpoznania Bacona, opierając na nich swoją spirytualistyczną wizję świata.

²¹Cyt. za: Joseph de Maistre, *An Examination of the Philosophy of Bacon Wherein Different Questions of Rational Philosophy are Treated*, tłum. Richard A. Lebrun (Montreal–Kingston–London–Buffalo: McGill-Queen’s University Press, 1998), 210.

²²Słowacki, *Dzieła*, 431.

Podobną skłonność w stosunku do odkryć naukowych, które należy pogłębić i odnieść do duchowej strony rzeczywistości, widać przykładowo w raptularzowym komentarzu Słowackiego do prasowych nowinek naukowych dotyczących sił działających w przyrodzie:

26. stycz. 1846. Constitutionel – Revue scientifique odkrycie Faraday – działania elektryczności i siły magnetycznej na światło – nawet przemienianie się tych sił jednej w drugą – Francuz kończy, iż może to posłuży do odkrycia fenomenów magnetyzmu – duren! posłuży ci do odkrycia ducha twego sił – i powie czym jesteś²³.

W pisanym w Paryżu liście do Zygmunta Krasińskiego z 19 lutego 1846 roku Juliusz Słowacki wspomina ten sam paryski eksperyment naukowy badający wpływ magnesów na światło spolaryzowane – i swój spowodowany nim „najstraszniejszy dreszcz trwogi”²⁴. Obawiał się bowiem, że eksperyment odkryje prawo, do którego ujawnienia sam przygotowywał się już od czterech lat. Odetchnął jednak z ulgą, gdy francuscy uczeni w swoim końcowym wniosku oznajmili, że pozwoli im to odkryć prawa elektromagnetyzmu. Według poety nie potrafili oni dostrzec duchowych implikacji swojego odkrycia, a także niczym barbarzyńcom brakowało im odpowiedniej formy mogącej ukazać właściwy sens wydarzenia i odpowiednio oddziałać na odbiorców. Brakowało im formy, której w poezji szukał Słowacki.

W *Dialogu troistym* z kolei poeta podkreśla oderwanie współczesnej nauki od ukrytej duchowej podszewki świata i nieuwzględnianie perspektywy duchowej:

Helion

Chemija chlubi się wynalezieniem ciał atomicznych... a jednak żadnego w nich związku z duchem nie upatruje... owszem, odkrycia jej coraz nowe walczą przeciwko spirytualizmowi świata i są podporą przeciwnych jemu filozofów...

Tłom[acz] Słowa

Atom bowiem, czyli proch albo gazu pierwiastek, jest dopiero siódmym dzieciem w ducha rodzącego procesie...²⁵

Takim przeciwnym spirytualizmowi filozofem był właśnie Francis Bacon. „Tłomacz Słowa” przyznaje, że posiadał wiedzę na temat procesu rodzenia się ducha, a odkrycie to nastąpiło „w jednej myślniej błyskawicy, bez żadnego w tem woli mojej pośrednictwa”²⁶. Prawdziwe poznanie praw rządzących naturą dokonać się może na innej płaszczyźnie niż naukowa, choć dostrzec można, że Słowacki wbrew konkluzjom nauk empirycznych próbuje na ich podstawie (jak pokazują [*Zapiski mające służyć jako materiał do zamierzonego dzieła*]), a nie ignorując je czy zwalczając, odkryć zasady rządzące światem natury. Duchowy obraz natury namalowany ma zostać także przy udziale nauki, choćby jej konkluzje były najodleglejsze od rozpoznanej przez Słowackiego prawdy o rzeczywistości.

²³ Juliusz Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, oprac. Marek Troszyński (Warszawa: Topos, 1996), 99.

²⁴ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. Eugeniusz Sawrymowicz, t. II (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963), 122.

²⁵ Juliusz Słowacki, [„Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami”] w *Dzieła wszystkie*, oprac. Juliusz Kleiner (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1954), t. XIV, 234.

²⁶ Słowacki.

Słowacki wynotował z Maistre'a także „kosmogonię” Bacona. Poetę mogła zafascynować wizja wszechświata opierająca się na oczyszczającej się naturze ognia – najpierw skażonego na Ziemi, a następnie wraz z wysokością (na Księżycu, potem na kolejnych planetach, a wreszcie na Słońcu) sublimująca się. Astronomia jako nauka oparta na obserwacjach, lecz nie na eksperymentach (dopiero współcześnie zyskała status nauki eksperymentalnej) szczególnie podatna była na quasi-naukowe spekulacje. Ta część filozofii Bacona, zyskująca także aprobatę Maistre'a, nie miała charakteru materialistycznego, a odznaczała się poetyckością i mogła być ilustracją genezyjskiej ewolucji Ducha:

Kosmogonija – ogień na ziemi – natura jego czyszcząca się w miarę wysokości – i tak już Księżyc jest bladym płomykiem – Merkuriusz czystszy i żywszy – Wenus już ogniem żywym – Słońce zupełnie czystym i wolnym. Jowisz sam przez siebie trwającym i spokojnym. Saturn absorbowanym przez gwiazdy²⁷.

Sięganie w poezji po odkrycia naukowe astronomii często nierozzerwalnie powiązane było z kodami kulturowymi, z topiką astronomiczną, z poetycką atrakcyjnością motywów gwiazd i planet. Niekiedy nośność pewnych wyobrażeń inspirowanych starą, już nieaktualną, astronomią pozwalała na współistnienie ich z nowszymi odkryciami – albo nawet na ich wyparcie. Przykładem może być Adam Mickiewicz, który w Wielkiej Improwizacji z III części *Dziadów* nawiązuje do różnych modeli kosmosu. Jeśli Słowacki miał zamiar uwzględnić kosmogonię Bacona, która nie mogła oczywiście zyskać powszechnego uznania (trudno byłoby nie tylko w XIX wieku, ale i wcześniej, uznawać np. Księżyc nie za skalną satelitę Ziemi, lecz za kulę ognia), to Mickiewicz również nie waha się odwoływać do nieaktualnych wyobrażeń na temat kosmosu, które wszakże przetrwały znacznie dłużej w kulturze niż w nauce ze względu na swoje walory estetyczne – stanowią więc kod kulturowy, który może służyć nie tylko do przedstawienia pewnego obrazu uniwersum, ale także do zakomunikowania określonych wartości z niego wypływających. Dodatkowo, jak zobaczymy, Mickiewicz będzie odwoływał się do nowszej astronomii spod znaku Johanna Keplera, co pozwoli mu na konfrontację dwóch porządków kosmosu i dwóch systemów aksjologicznych.

O kosmosie Mickiewicza, także w Wielkiej Improwizacji, pisano całkiem sporo i wnikliwie²⁸. Nie zadano jednak podstawowego pytania: dlaczego Mickiewicz sięgnął po archaiczną wizję kosmosu, w którą nikt już nie wierzył? Dlaczego ramą kosmologiczną dla Wielkiej Improwizacji stał się z dawna już powszechnie odrzucony obraz (*discarded image*, o którym pisał C.S. Lewis)²⁹? Czy nie stanowi to sposobu na ujęcie w nawias całej Wielkiej Improwizacji i przeniesienie jej do sfery wyobraźni, skoro osadzona została w ramach kosmosu utkanego z dawnych wyobrażeń? Zmniejszałoby to np. odczucie, jakie zdają się mieć niektórzy czytelnicy, tacy jak Adam Ważyk, niedo-

²⁷Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XV, 430.

²⁸Zob. np.: Marta Piwińska, „Mickiewicza jazdy gwiazd”, w *Romantyzm – poezja – historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. Maria Prussak i Zofia Trojanowiczowa (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2002); Włodzimierz Szturc, „Kosmos w *Dziadach* Adama Mickiewicza”, w *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, red. Halina Krukowska (Białystok: Dział Wydawnictw Filii UW, 1993); Mirosław Strzyżewski, „Wokół harmonii sfer w Wielkiej Improwizacji Adama Mickiewicza”, w *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010); Bolesław Oleksowicz, „Kładę me dłonie na [...] szklanych harmoniki kręgach”, w *„Dziady”, historia, romantyzm. Studia i szkice* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008).

²⁹Clive Staples Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, tłum. Witold Ostrowski (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1986).

rzecznej rzeczywistości przedstawienia kosmicznie zolbrzmiętego bohatera³⁰. Umieszczenie Wielkiej Improwizacji na planie mitu i symbolicznych sensów kulturowych zmienia sposób postrzegania tego, że „widocznie cały się rozrasta w przestrzeni” aż do „kosmicznych rozmiarów” Konrada³¹. Przestrzeń mitu i symbolu generuje sensy związane ze strukturą kosmosu i porządkiem w niej odkrywany. To mógł być kolejny powód zwrócenia się Mickiewicza w stronę dawnej topiki kosmicznej, zwłaszcza że zarówno w *Dziadach* części III, jak i w innych tekstach krytykował współczesną astronomię za pomijanie znaczeń będących konsekwencją jej badań, za ignorowanie metafizycznej podszewki bytu (pod tym względem podobnie do Słowackiego, choć wizje duchowości były różne), za zatrzymywanie się przed pytaniem o źródło i cel zjawisk kosmicznych³².

Mickiewicz prezentuje kosmos przez pryzmat kultury i nauki, nakładając siatkę antycznych jeszcze wyobrażeń, sięgając po poetyckie konwencje kosmologiczne i topikę kosmiczną. Matryca wyobrażeniowo-symboliczna związana z utrwaloną od wieków poetyką nie była tylko sztafajem poetyckim, lecz interpretowała porządek kosmiczny, miejsce w nim człowieka i jego relację z transcendencją. Poeta jednak na tym nie poprzestaje, ponieważ wzbogaca dawną wizję wszechświata o nową metaforę i obrazowanie (harmonika), nie podważając jej istoty. Dodatkowo jednak odwołuje się do późniejszych odkryć astronomicznych, które już burzą porządek dawnego uniwersum. Wiążą się one z postacią romantycznego buntownika Konrada:

Wyciągam aż w niebiosy i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.
To nagłym, to wolnym ruchem,
Kręcę gwiazdy moim duchem (Sc. II, 29–32)³³.
Przyszedłem zbrojny całą myśli władzą,
Tej myśli, co niebiosom Twe gromy wydarła,
Śledziła chód Twych planet, głębi morza rozwarła – (Sc. II, 116–118)³⁴.

³⁰Adam Ważyk, *Cudowny kantorek* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979).

³¹Ważyk, 44, 66. Obraz Konrada w kosmosie miałby już według Ważyka wybiegać „poza wszelkie uprawnienia hiperboli poetyckiej”. Ważyk, 44.

³²III część *Dziadów*, „Litwa. Prolog” (w. 61–68):
„Zaszło słońce”, wołają astronomy z wieży,
Ale dlaczego zaszło, nikt nie odpowiada;
Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży,
Lecz dlaczego śpią ludzie, żaden z nich nie bada.
Przebudzą się bez czucia, jak bez czucia spali –
Nie dziwi słońca dziwna, lecz codzienna głowa;
Zmienia się blask i ciemność jako straż pułkowa;
Ale gdzież są wodzowie, co jej rozkazali?”.
Adam Mickiewicz, *Dziady* (Warszawa: Czytelnik, 1980), 129.

Pan Tadeusz (ks. VIII,):

„Owoż Astronomowie, planetę, kometę,
Uważają tak jako mieszczanie karety;
Wiedzą czyli zajeżdża przed króla stolicę,
Czyli z rogatek miejskich rusza za granicę;
Lecz kto w nią jechał? po co? co z królem rozmawiał?
Czy król posła z pokojem czy z wojną wyprawiał?
O to ani pytają”.

Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. Stanisław Pigoń (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2018).

³³Adam Mickiewicz, *Dziady*, 159.

³⁴Mickiewicz, 162.

Dotychczasowe analizy wizji kosmosu w Wielkiej Improwizacji odwoływały się przede wszystkim do antycznego modelu kosmosu, zwłaszcza Pitagorejskiego, zestawianego z kosmosem Newtonowskim. Podkreślano harmonię i porządek kosmosu związane z muzyką sfer – kontrastując z wewnętrznym buntem jednostki³⁵. Chciałbym zaproponować poszerzone spojrzenie, uzupełniając dotychczasowe rozpoznania o inny kontekst nowożytnej astronomii (Johannes Kepler – którego teoria mogła, choćby pośrednio, być znana Mickiewiczowi studiującemu dzieła Jana Śniadeckiego).

Poeta wykorzystał stary model wszechświata, poetycko atrakcyjny, konfrontując go z nowszymi odkryciami naukowymi, bardziej harmonizującymi ze stanami wewnętrznymi romantycznego bohatera. Nowoczesne odkrycia naukowe wpłynęły na romantyczną poetykę obrazów natury i kosmosu uwzględniającą dynamizm, dysharmonię, chaos nieskończoności. Antyczne wizje uniwersum nie zważały na zakłócenia ruchu planet, które niwelowałyby przeświadczenie o doskonałości stworzenia i Stworzyciela. Gwiazdy i planety miały poruszać się po idealnie kolistych orbitach jako odzwierciedlenie harmonii całego bytu.

Łączenie różnych modeli kosmosu, kontrastowe zestawienie poetycko pięknych, choć nieaktualnych, wyobrażeń na temat wszechświata ze współczesnymi zdobyczami myśli naukowej podkreśla rozbieżność między światem romantycznym a wcześniejszą wizją człowieka i rzeczywistości, między odmiennymi sposobami postrzegania kosmosu, natury i Boga. Mickiewicz, powołując się na myśl, która „śledziła chód [...] planet”³⁶, jako czytelnik Śniadeckiego, miał z pewnością świadomość, że to nowożytna astronomia badała nieregularności w ruchu planet. Ten niejednostajny ruch ciał niebieskich nie pozostawał bez wpływu na obraz domniemanej harmonii i doskonałości kosmosu, a tym samym jego Stwórcy. Zakłócenie idealnej wizji wszechświata widoczne jest także w działaniach Konrada. To romantyczna jednostka wprowadza nieprzewidywalny rytm, wyłamuje się ze schematu i porządku świata.

Przyjmując dawny model kosmiczny, Mickiewicz uwzględnia zmiany związane z nieregularnym ruchem gwiazd. Konrad przyspiesza i zwalnia bieg gwiazd: „To nagłym, to wolnym ruchem, / Kręcę gwiazdy moim duchem”³⁷. Mickiewicz mógł tak pisać zarówno o gwiazdach, jak i o planetach, zwanych wówczas również gwiazdami. W pierwszym przypadku Konrad wprowadzałby zakłócenie w obserwowalnym kosmosie, przyspieszałby i zwalniał rytm dnia i nocy, wywołując chaos także w porządku ziemskim. Ta wizja miałaby swoje uzasadnienie wyłącznie w ptolemejskim obrazie uniwersum, z nieruchomą Ziemią i poruszającymi się po sklepieniu gwiazdami (Konrad nie zmienia ruchu Ziemi – jak czynić chciał Mickiewicz choćby w *Odzie do młodości* – a to wówczas zmieniałby się pozorny ruch gwiazd na niebie). W drugim przypadku Mickiewicz, pisząc o „gwiazdach”, mógł mieć na myśli także planety. Samuel Bogumił Linde podaje, że „Gwiazdy, albo światła niebieskie, dzielą się na światła nieporuszone i na planety”³⁸. Podobnie stwierdzał Karol Wyrwicz w *Geografii powszechnej* z 1773 roku: „gwiazdy

³⁵Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne*, 80. Zob. też: Szturc, „Kosmos w *Dziadach*” i Piwińska, „Mickiewicz a jazda gwiazd”.

³⁶Mickiewicz, *Dziady*, 162.

³⁷Mickiewicz, 159.

³⁸Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, t. I, cz. II (Warszawa: Bogumił Linde, 1808), 808.

jedne są nieporuszone[,] drugie błakające się abo Planety”³⁹. Jan Śniadecki także wyróżniał dwa rodzaje gwiazd, nazywając planety oraz komety gwiazdami błakającymi się: „Gwiazdy przez się światłe, zdające się nam nie mieć żadnego własnego biegu, nazywają się *gwiazdami stałemi*, albo *nieruchomemi* (Stellae fixae, *étoiles fixes*) [...] Gwiazdy przez się ciemne [...] mające swój własny bieg, w którym je widzimy odmieniące swe na niebie położenie, nazywają się *Gwiazdy błakające, Planety* albo *Komety*”⁴⁰.

Jeśliżby zatem Mickiewicz wspominał o planetach (lub o planetach i o gwiazdach w dzisiejszym znaczeniu tego słowa), których ruch od dawna zwracał uwagę obserwatorów, wówczas wizja z Wielkiej Improwizacji mogłaby wpisywać się w nowsze odkrycia astronomiczne. Kopernik, podważając wcześniejsze spekulacje, pozostawił po sobie jedno ważne pytanie: co wprawia w ruch planety? Potrzebna była nowa fizyka, nieznana przed Newtonem, która zastąpiłaby boską „pierwszą przyczynę” poruszającą sfery niebieskie. Przejęcie przez Konrada roli *primum movens* ma świadczyć o jego równości ze Stwórcą na płaszczyźnie władania światem fizycznym (ma to stanowić argument za przyznaniem mu również władzy nad duszami ludzkimi). Konrad wszakże, zanim jeszcze zaśpiewa swoją pełną dysharmonii pieśń, wprowadza nieregularności w biegu ciał niebieskich, przyspieszając i zwalniając ich bieg. Arystoteles czy Ptolemeusz nie potrafili wyjaśnić fizycznych przyczyn nieregularnego ruchu planet, koncentrując się wyłącznie na ogólnym ruchu w kierunku zachodnim w relacji względem centrum. Ich modele kosmologiczne rozbudowane zostały w skomplikowane systemy z wieloma epicyklami i ekscentrykami mającymi tłumaczyć m.in. ruch wsteczny planet. Dopiero Johannes Kepler, opierając się na analizie fizycznej, uprościł ten złożony schemat, wprowadzając zamiast kołowych (symbolizujących doskonałość) orbity eliptyczne i ruch nienaturalny, tzn. podlegający działaniu zewnętrznych sił. Wyjaśnił zmiany kierunku i krzywizny ruchu planet na orbicie, ale także zmiany prędkości. Spojrzał przy tym na świat pozaziemski z perspektywy praw rządzących światem ludzkim i dokonał unifikacji praw ziemskich i kosmicznych, znosząc podział na to, co ziemskie i „niebieskie”. Położył więc kres wcześniejszemu oddzieleniu astronomii od fizyki i od filozofii przyrody (to już spojrzenie bliskie romantycznemu ukazywaniu natury jako jedności). Nie starał się dalej uzasadniać różnicy między teorią (idealnie harmonijny kosmos odzwierciedlający cechy Stwórcy) a faktami obserwowalnymi. Wykazał, że obserwowalna nieregularność ruchu planet wynika z ich zwalniania w apocentrum orbity i przyspieszania w perycentrum. Opublikował swoje spostrzeżenia w 1609 roku w *Astronomia Nova*, natomiast w nauce powszechna akceptacja praw Keplera dokonała się w ostatnich dekadach XVII wieku⁴¹. Jako neoplatonik poszukiwał nadal matematycznej harmonii wszechświata i natury, a w centrum jego kosmosu umieszczone było słońce jako siedziba Boga, jednak robił to już w odniesieniu do danych obserwacyjnych.

³⁹Karol Wyrwicz, *Geografia powszechna czasów teraźniejszych* (Warszawa: Drukarnia I.K.Mci i Rzeczypospolitej in Collegio Soc. Jesu, 1773), 606.

⁴⁰Jan Śniadecki, *Jeografia, czyli opisanie matematyczne i fizyczne ziemi* (Wilno: Józef Zawadzki, 1818), 5–6.

⁴¹Thomas S. Kuhn, *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought* (Cambridge–London: Harvard University Press, 1985), 225.

Konrad w Wielkiej Improwizacji ingeruje w ruch gwiazd czy planet, zmniejszając lub zwiększając ich prędkość. Nowożytna nauka, w tym np. badania Keplera⁴², modyfikowały dawne wyobrażenia o niezmiennym i harmonijnym porządku kosmosu, często ignorując fakty przeczące trwałemu łaadowi, jak choćby komety czy meteory (wyjaśniane wcześniej jako zjawiska podksiężycowe). W Wielkiej Improwizacji dokonuje się zaskakujące spotkanie romantycznej duszy ze współczesną nauką odniesioną do dawnego świata. Antyczny obraz wszechświata, utrwalony w kulturze, zostaje skonfrontowany z późniejszymi osiągnięciami naukowymi i romantycznym światopoglądem. Nowy obraz kosmosu współgra z nową wrażliwością, a może też na nią wpłynął.

O ruchu planetarnym u Mickiewicza pisała Agnieszka Czajkowska w odniesieniu do aforyzmu *Ruch mądry* („Mędrcy prawdziwie wielcy, jak niebieskie ciała, / Zdają się stać, gdy każde z nich leci i działa”⁴³). Ruch czy bezruch ciał kosmicznych ma niebagatelne znaczenie dla interpretacji ideowych i kulturowych sensów obrazu kosmosu – także w kontekście nowożytnej astronomii i badań zapoczątkowanych przez Keplera – dlatego wypada sprostować to, co badaczka pisze o „potocznym przekonaniu o nieruchomości planet” oraz o „obiegowych i fałszywych wyobrażeniach” polegających na przekonaniu „o stałym miejscu planet w przestrzeni nieba, tak jak widziane są gołym okiem”⁴⁴. Planety swoją nazwę zawdzięczają przecież temu, że są ciałami niebieskimi w ruchu (w przeciwieństwie do gwiazd mających swoje stałe położenie względem siebie) – greckie wyrażenie *πλανήτες αστέρες* oznacza „gwiazdy błędzące/wędrujące”, już właśnie pierwsze obserwacje nocnego nieba ujawniły bowiem ich przemieszczanie się względem tzw. gwiazd stałych (*απλανείς αστέρες*, czyli *stellae fixae*). Bez teleskopu nie można co prawda zaobserwować w danym momencie ich ruchu, natomiast łatwo można dostrzec zmiany ich położenia na niebie w czasie. Mickiewicz odniósł się zatem w *Ruchu mądrym* nie do potocznych mniemań skonstrastowanych z wiedzą naukową, lecz do opozycji między pozorami a prawdą, wskazując na cechy prawdziwej mądrości – której działania nie dla każdego są zauważalne. Poeta zarysowuje tutaj analogię między obrazem kosmosu (któremu też przydaje charakter celowościowy, skoro ciała niebieskie „działają”) a rzeczywistością ziemską.

Takich kosmicznych analogii w romantyzmie Mickiewicza (i Słowackiego) znajdziemy znacznie więcej – a zazwyczaj nie są one jedynie poetyckimi ozdobnikami, elementami poetyki dzieła, lecz uniwersalną zasadą (wszech)bytu. W *Panu Tadeuszu* obraz Zosi, wokół której gromadzi się w okręgu ptactwo z kurnika, przywodzi na myśl układ kosmosu⁴⁵. W tym samym poemacie pojawia się żartobliwy kontrapunkt wobec kosmicznej harmoniki z Wielkiej Improwizacji, z zupełnie inną muzyką sfer:

Na powietrzu owadów wielki krąg się zbiera,
Kręci się grając jako harmoniki sfera;

⁴²Jan Śniadecki pisał bardzo pochlebnie o Keplerze (jeśli Mickiewicz miał wiedzę na temat Keplera, to być może z pism Śniadeckiego), np.: „Zniszczenie uprzedzenia, które Kopernik o biegach jednostajnych i kołowych z Ptolemeusza zaciągnął, zachowane było na zrobienie wielkim Keplerem, który dokończył zupełnego upadku nauki starożytnej”. Jan Śniadecki, „O Koperniku”, w *Dzieła Jana Śniadeckiego*, oprac. Michał Baliński, t. II (Warszawa: August Emmanuel Glücksberg, 1839, 138).

⁴³Czajkowska, „Poeci uczeni”. *Związki nauki i literatury*, 84.

⁴⁴Czajkowska.

⁴⁵Zob. Czajkowska, 89.

Ucho Zosi rozróżnia śród tysiąca gwarów
Akord muszek i półton fałszywy komarów (ks. VIII, 27–30)⁴⁶.

Analogia między kręgiem owadów a kręgami nieba nie jest, w świetle także innych analogii o proveniencji astronomicznej, wyłącznie ornamentem, lecz wskazuje na głębszą wspólnotę i łączność całego kosmosu⁴⁷. Nowożytna astronomia wskazała na te same prawa (zwłaszcza powszechne prawo grawitacji) działające w świecie podksiężycowym i nadksiężycowym. Układ Słoneczny ma swoje odpowiedniki nie tylko w układzie Jowisza i jego księżyców (to odkrycie było poważnym ciosem w wiarę w wyjątkowość Ziemi), ale także w codziennych i zwykłych elementach życia, które harmonijnie z reguły się toczy w Mickiewiczowskim poemacie. Z tego względu należałoby postawić tezę, że z punktu widzenia poetyki motyw harmoniki nie jest tylko porównaniem czy metaforą, lecz zbliża się do metonimii – stanowi synekdochę *pars pro toto*. Nie byłyby to więc tylko odległe skojarzenia oparte na podobieństwie, lecz realne związki – oparte na tych samych prawach, uniwersalnych i stanowiących o jedności kosmosu. Zetknięcie z nieskończonością w romantyzmie, odkrywaną przez nowożytną naukę, mogło przerażać, ale też – jak widzimy – mogło uruchamiać strategie osławiania nieskończoności, zaprzeczające niepokojącej obojętności bezkresnego kosmosu (tej obojętności i milczeniu dał wyraz Konrad w III części *Dziadów*). Literatura – i cała kultura – wyciągała różne konsekwencje z faktów naukowych, o czym świadczy nie tylko różna wizja kosmosu w Wielkiej Improwizacji oraz w *Panu Tadeuszu*, ale również interpretacja Bacona przez Słowackiego.

Obraz natury czy kosmosu kształtowany bywał w romantyzmie niekiedy przez pośrednictwo naukowych teorii, także ich recepcji w kulturze, a jednocześnie wpływał na kulturę i społeczeństwo, stanowiąc model dla jego funkcjonowania. Pojawiające się w *Panu Tadeuszu* analogie (w skali mikro) planetarnego układu słonecznego miały wzmacniać poczucie porządku społecznego (np. kolejność sadowienia się gości wokół stołu) i powszechnej harmonii (kometa-Napoleon będzie burzyć ten ład kosmiczny, ale tutaj też widzimy paralelną rzeczywistość ziemską i kosmiczną). W *Prelekcjach paryskich* zasugerowana zostanie konwergencja ewolucji wszechświata i polityki europejskiej:

Powiadają uczeni i astrologowie, że planety najbliższe słońca są przeznaczone zająć kiedyś jego miejsce. Słowianie zawsze ciążyli i ciążą (!) jeszcze ku Zachodowi. [...] ludy te są może najmniej znane pod względem moralnego i umysłowego stanu. Duch europejski trzyma je, że tak powiem, w pewnym oddaleniu i wyłącza ze społeczności chrześcijańskiej⁴⁸.

U Słowackiego też dostrzeżemy analogie między naukowo skonstruowanymi modelami kosmosu a rzeczywistością społeczną, a nawet polityczno-ekonomiczną. W liście do Józefa Komierowskiego z 30 września 1848 roku Słowacki pisał:

A wszakże jesteś w bliskości tej wieży toruńskiej, gdzie niegdyś jeden człowiek począł w sobie – całą dzisiejszą syntezę światowej fizycznej wiedzy – i wszystko dzisiejsze postawił – bo nawet na

⁴⁶Mickiewicz, *Pan Tadeusz*.

⁴⁷Badacze wspominają o harmonice z *Pana Tadeusza* raczej z kronikarskiego obowiązku, kiedy badają obecność tego motywu w III części *Dziadów*.

⁴⁸Adam Mickiewicz, *Wykład I*, w *Dzieła*, wydanie rocznicowe, t. VIII (Warszawa: Czytelnik, 1997), 15–16.

grawitacji stoi dzisiejsza industria, około jednego centrum narodowego usiłująca obracać jak największe kręgi – bo nawet Zollverein pruskie – i zjednoczenie Włochów dzisiejsze w jedność – na myśli słoneczno-fizycznej gruntuje się – i za ojca swego Kopernika wyznaje⁴⁹.

Analogia odsłania ukrytą rzeczywistość i niewidoczne siły w świecie (grawitacja, elektryczność, magnetyzm) – działające zarówno w rzeczywistości fizycznej, w przyrodzie, jak i w rzeczywistości ludzkiej. Teorie astronomiczne mogą służyć odkryciu fundamentalnej jedności wszystkich aspektów rzeczywistości – duchowej, moralnej, społecznej, politycznej (jednoczenie się Włoch) i ekonomicznej (Zollverein, czyli pruski związek celny). Dodajmy, że jest to zjawisko szersze i polscy romantycy nie byli w tym odosobnieni – układ słoneczny miał być także modelem dla systemu kontroli i równowagi w amerykańskiej konstytucji⁵⁰.

Analiza relacji między naukowo skonstruowanym obrazem natury a literaturą w romantyzmie wykazuje swoiste sprzężenie zwrotne. Nauka, zakorzeniona w kulturze i społeczeństwie, niejednokrotnie ukazywała modele kosmosu i przyrody zależne od wartości, stereotypów i schematów poznawczych dominujących w danym momencie historycznym w określonej kulturze. Tak konstruowane modele rzeczywistości z kolei miały legitymizować i uzasadniać porządek społeczny, z którego często się wywodziły – mogły również służyć projekcji przyszłości, wskazywaniu zmian, które nastąpią w wyniku działania uniwersalnych sił w naturze (jak widzieliśmy w *Prelekcjach*, to przede wszystkim źródło nadziei dla pozbawionych państwowości narodów).

Nauka płynąca ze świata natury wiązała się w romantyzmie, oczywiście, także z ludowością i folklorem, zwłaszcza w pierwszej fazie romantyzmu. Natura była skarbnicą praw moralnych, a dostęp do niej zapewniało życie nieskażone zepsuciem cywilizacyjnym. Rusałki i upiory, metamorfozy w przyrodzie, cała fantastyka proveniencji ludowej – to już nie były, jak w oświeceniu, gusła i zabobony, lecz elementy cudowności, które ułatwiały zrozumienie świata w sposób wykraczający poza racjonalistyczną wizję rzeczywistości (te ludowe wierzenia zbliżały się niekiedy do animizmu, a niewiele wspólnego miały z instytucjonalną religią chrześcijańską). To lud potrafił odkryć duchową warstwę natury, jej tajemnicze ukryte życie. Wydaje się, że romantyzm (zwłaszcza późniejszy, jak wskazuje przypadek Słowackiego) tę tajemnicę natury bytu próbował odkrywać nie tylko za pośrednictwem ludowego „czucia i wiary”, ale także w inny sposób – sięgając choćby po naukę, która mogła współgrać z duchowym wymiarem poznania świata. Okazywało się bowiem, że o jedności świata można dowiedzieć się z różnych źródeł, zarówno z przekonań ludu bezpośrednio obcującego z naturą, jak i z obserwacji naukowych, odpowiednio zinterpretowanych.

⁴⁹*Korespondencja*, II, 221. O wielkim znaczeniu grawitacji w dziele Kopernika pisał Aleksander von Humboldt w swym monumentalnym *Kosmosie*, znanym Słowackiemu. Zob. też: Jan Tuczyński, „Kopernikanizm Słowackiego”, *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego*, nr 10–11 (1986): 311–319.

⁵⁰Kuhn, 263. W kulturze brytyjskiej natomiast astronomia miała jeszcze bardziej praktyczny wymiar związany z nawigacją, a więc współtworzący imperializm i kolonializm. Zob. Dometa Wiegand Brothers, *The Romantic Imagination and Astronomy. On All Sides Infinity* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015). Dodajmy jeszcze, że Adam Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich*, nawiązując do sformułowania Kazimierza Brodzińskiego, upatrującego w narodzie polskim „Kopernika w świecie moralnym”, mówił: „Kopernik zburzył dawne przesady, wskazując słońce jako wspólne ognisko planetom; naród polski pchnął swoją ojczyznę w bieg około środka wielkiej całości, i z tegoż samego natchnienia Kopernik był filozofem, naród polski «Kopernikiem w świecie moralnym»”. Mickiewicz, *Dzieła*, t. VIII, 23. Jarosław Ławski nazywa to „planetarną historiozofią”. Jarosław Ławski, *Mickiewicz. Mit – historia. Studia* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2010), 242.

Niejednokrotnie zanim romantycy odkrywali w kontakcie z naturą jedność świata, odczuwali jej odrębność i autonomię (niezależność od archetypów, schematów, wyobrażeń), którą starali się przewyciężyć. Tak jak cytowany na początku Wordsworth we fragmencie *Preludium* o widoku odsłaniającej się oczom góry Mont Blanc. To, co zewnętrzne wobec nas, wymaga odpowiedzi zmysłów, poznawczej odpowiedzi umysłu i znalezienia środków wyrazu do jego zakomunikowania⁵¹. Despotyczne oko, dyktatura zmysłowego poznania (często utożsamianego z poznaniem naukowym), niepokoiły romantyków, ale ostatecznie bywały ujarzmiane przez kulturę z jej archetypami, ideami i wyobrażeniami. Już samo naukowe poznanie, które identyfikowane bywało z czysto materialnym postrzeganiem wyłącznie fizycznej strony rzeczywistości, uwikłane było w kulturę i społeczeństwo – co więcej, następnie dostarczało tworzywa nowej poetyki natury oraz repertuaru kodów kulturowych. Tak więc obecna była w poezji jednocześnie stara astronomia (poetycko i estetycznie atrakcyjna, choć powszechnie już odrzucona) obok nowszych odkryć (Kepler), a wraz z nowożytnym empiryzmem i materializmem można było zespolić spirytualizm, korzystając z tej samej metody (indukcji). W ten sposób najważniejsi poeci polskiego romantyzmu, Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki, w ważnych lub najważniejszych utworach kanonu polskiej poezji romantycznej (III część *Dziadów*, plany dzieła genezyjskiego, ale też *Genezis z Ducha*) niemal manifestacyjnie podkreślali, że prezentowane przez nich obrazy natury mają charakter niebezpośredni, co stanowi wyłom w ekspresywistycznej wizji poezji romantycznej opartej nie tylko na spontanicznym wpływie silnych uczuć (Wordsworth), ale też naturalności i bezpośredniości (Słowacki wręcz studiuje traktaty naukowe). Dwaj rówieśnicy Williama Shakespeare’a (1564–1616), Johannes Kepler (1571–1630) i Francis Bacon (1561–1626), mogli mieć też niebagatelny wpływ na kształtowanie się wyobraźni romantycznej i na wizję natury w poezji Mickiewicza i Słowackiego.

⁵¹Zob. Stephen Gaukroger, „The Discovery and Consolidation of a Scientific Culture in the West in the Modern Era”, *Historically Speaking* 4, nr 2 (2013): 18–20.

Bibliografia

- Bartoszewicz, Antonina. „Natura”. Hasło w *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Zredagowane przez Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa, 593–598. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
- Bono, James J. „Science Studies as Cultural Studies”. W *The Cambridge Companion to Literature and Science*, red. Steven Meyer, 156–175. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Brothers, Dometa Wiegand. *The Romantic Imagination and Astronomy. On All Sides Infinity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Coetzee, John Maxwell. *Hańba*. Przetłumaczone przez Michał Kłobukowski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- Czajkowska, Agnieszka. „Poeci uczeni”. *Związki nauki i literatury w twórczości romantyków*. Częstochowa: Wydawnictwo im. S. Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, 2016.
- Dybizbański, Marek. *Romantyczna futurologia*. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Krakowskiej, 2005.
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Gaukroger, Stephen. „The Discovery and Consolidation of a Scientific Culture in the West in the Modern Era”. *Historically Speaking* 4, nr 2 (2013): 18–20.
- Gromadzki, Juliusz. „Genezis z Ducha a teorie ewolucji przyrodniczej”. *Przegląd Humanistyczny*, nr 1/2 (2000): 57–66.
- Janion, Maria. „Kuźnia natury”. W *Prace wybrane*, t. 1: „Gorączka romantyczna”, 275–322. Kraków: Universitas, 2000.
- Kochanowska, Ewa. *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen” Novalisa i „Genezis z Ducha” Słowackiego*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2002.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego. Opracowane przez Eugeniusz Sawrymowicz, t. II. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963.
- Kuhn, Thomas S. *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge–London: Harvard University Press, 1985.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Latour, Bruno i Steve Woolgar. *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*. Przetłumaczone przez Krzysztof Abriszewski, Paweł Gaska, Maciej Smoczyński i Adrian Zabielski. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2020.
- Ławski, Jarosław. *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2005.
- — —. *Mickiewicz. Mit – historia. Studia*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2010.
- Lewis, Clive Staples. *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przetłumaczone przez Witold Ostrowski. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1986.
- Linde, Samuel Bogumił. *Słownik języka polskiego*, t. I, cz. II. Warszawa: Bogumił Linde, 1808.
- Maistre, Joseph de. *An Examination of the Philosophy of Bacon Wherein Different Questions of Rational Philosophy are Treated*. Przetłumaczone przez Richard A. Lebrun. Montreal–Kingston–London–Buffalo: McGill–Queen’s University Press, 1998.
- Mickiewicz, Adam. *Dziady*. Opracowane przez Stanisław Pigoń. Warszawa: Czytelnik, 1980.
- — —. *Pan Tadeusz*. Opracowane przez Stanisław Pigoń. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2018.
- — —. „Wykład I”. W *Dzieła, wydanie rocznicowe*, t. VIII. Warszawa: Czytelnik, 1997.
- Nowicka-Jeżowa, Alina, Elwira Buszewicz i Justyna Dąbkowska-Kujko. „Twórcy doby wczesnonowożytnej w poszukiwaniu natury”. W *Obraz natury w kulturze intelektualnej, literackiej i artystycznej doby staropolskiej*. Zredagowane przez Alina Nowicka-Jeżowa, Elwira Buszewicz, Justyna Dąbkowska-Kujko

- i Aleksandra Jakóbczyk-Gola, 7–18. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021.
- Oleksowicz, Bolesław. „Kładę me dłonie na [...] szklanych harmoniki kręgach”. W *„Dziady”, historia, romantyzm. Studia i szkice*, 165–183. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Pickering, Andrew. „From Science as Knowledge to Science as Practice”. W *Science as Practice and Culture*. Zredagowane przez Andrew Pickering, 1–26. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Piwińska, Marta. „Mickiewicza jazdy gwiazd”. W *Romantyzm – poezja – historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*. Zredagowane przez Maria Prussak i Zofia Trojanowiczowa, 150–169. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2002.
- Płonka-Syroka, Bożena. „Imputacje kulturowe w kształtowaniu się obrazu natury w myśli europejskiej od XVI do końca XIX wieku. Zarys zagadnienia”. W *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*. Zredagowane przez Jacek Sokolski, 207–236. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010.
- Poezja i astronomia*. Zredagowane przez Bogdan Burdziej i Grażyna Halkiewicz-Sojak. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2006.
- Słowacki, Juliusz. [„Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami”]. W *Dzieła wszystkie*. Zredagowane przez Juliusz Kleiner, 227–349. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1954, t. XIV.
- — —. *Dzieła wszystkie*. Zredagowane przez Juliusz Kleiner. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1955, t. XV.
- — —. *Raptularz 1843–1849*. Opracowane przez Marek Troszyński. Warszawa: Topos, 1996.
- Strzyżewski, Mirosław. „Wokół harmonii sfer w *Wielkiej Improwizacji* Adama Mickiewicza”. W *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, 65–95. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010.
- Szturc, Włodzimierz. „Kosmos w *Dziadach* Adama Mickiewicza”. W *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*. Zredagowane przez Halina Krukowska, 185–194. Białystok: Dział Wydawnictw Filii UW, 1993.
- Śniadecki, Jan. „O Koperniku”. W *Dzieła Jana Śniadeckiego*. Opracowane przez Michał Baliński, t. II, 93–206. Warszawa: August Emmanuel Glücksberg, 1839.
- — —. *Jeografia, czyli opisanie matematyczne i fizyczne ziemi*. Wilno: Józef Zawadzki, 1818.
- Tuczyński, Jan. „Kopernikanizm Słowackiego”. *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego*, nr 10–11 (1986): 311–319.
- Ważyk, Adam. *Cudowny kantorek*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Wordsworth, William. „The Prelude”. W *The Poems of William Wordsworth*. Zredagowane przez Jared Curtis, t. III. Penrith: Humanities-Ebook, 2009. PDF.
- Wrzosek, Wojciech. *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.
- Wyrwicz, Karol. *Geografia powszechna czasów teraźniejszych*. Warszawa: Drukarnia I.K.Mci i Rzeczypospolitej in Collegio Soc. Jesu, 1773.

SŁOWA KLUCZOWE:

Adam Mickiewicz

FRANCIS BACON

Juliusz Słowacki

ABSTRAKT:

Artykuł prezentuje, dekonstruując dyktomię natura–kultura, jak w okresie romantyzmu obraz natury filtrowany był przez kulturowe matryce – zwłaszcza związane z rozwojem nauk ścisłych, a więc z poznaniem, które postrzegano najczęściej jako oparte na zmysłach, czysto materialne. Nauka, sama uwikłana w kulturę i społeczeństwo, dostarczała tworzywa do nowej poetyki natury wraz z repertuarem kodów kulturowych. Na przykładzie Mickiewicza i Słowackiego ukazane zostanie, jak mogła współistnieć stara astronomia (poetycko i estetycznie atrakcyjna, choć powszechnie już odrzucona) obok nowszych odkryć (Kepler), a wraz z nowożytnym empiryzmem i materializmem (Bacon) można było zespolić spirytualizm, korzystając z tej samej metody poznawczej (indukcja).

Johannes Kepler

literatura i nauka

NATURA I KULTURA

astronomia

NOTA O AUTORZE:

Marcin Leszczyński (1979) – doktor nauk humanistycznych, polonista i anglista, adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Obszary zainteresowań: polska i angielska literatura okresu romantyzmu, komparatystyka literacka, komparatystyka dyskursów, związki literatury i nauki. Autor książki „*Lutnia szalonego barda*”. *Metaliterackie aspekty poematów dygresyjnych Byrona i Słowackiego* (2014), współredaktor tomów: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja* (2011; razem z M. Kalinowską) oraz *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra* (2017; razem z E. Szczęsną i P. Kubińskim).

„Za mało na ślad”. O *Spisie z natury* i innych wczesnych wierszach Krystyny Miłobędzkiej

Piotr Bogalecki

ORCID: 0000-0002-6527-9765

Otwarte drzwi. Do tekstu!

Recepta na wiersz? Nic prostszego:

wystarczy obrać sobie jakiś choćby najskromniejszy przedmiot, wypatrzeć najzwyczajniejszy gest i przyjrzeć mu się na przekór nawykom postrzegania, opisać go, wymykając się zużytemu mechanizmowi języka. I oto rzecz tak nijaka i niemal amorficzna jak drzwi ujawnia niespodziewane zasoby; nagle czujemy się szczęśliwi, znalazłszy się w świecie pełnym drzwi, czekających na otwarcie i zamknięcie¹.

Chociaż przepis ten zanotowany został przez Italo Calvino w trakcie lektury *Rozkoszy drzwi* Francisa Ponge’a, równie dobrze wprowadzać mógłby w *Spis z natury* – debiutancki, przygotowywany w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, lecz niedomknięty i wówczas nieopublikowany tom poetycki Krystyny Miłobędzkiej. Zrekonstruowany przez poetkę wspólnie z wieloletnim wydawcą jej utworów Jarosławem Borowcem ukazał się on w połowie 2019 w przykuwającej uwagę, bogato ilustrowanej² trzyksiążkowej edycji. We wspólnej obwolutie umieszczono

¹ Italo Calvino, *Po co czytać klasyków*, tłum. Anna Wasilewska (Warszawa: PIW, 2020), 248.

² Autorem przemyślanego, oddającego strukturę tomu projektu graficznego publikacji jest Marcin Markowski.

trzy zeszyty: *Anaglify*, *Małe mity* oraz rozmowę z poetką zatytułowaną *Jesteś samo śpiewa*³. Rdzeń tomu stanowią *Anaglify*, składające się z czterdziestu nietytułowanych poematów prozą. Ponieważ ich obszerny wybór, obejmujący dwadzieścia trzy utwory, zamieściła Miłobędzka w książce *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe* (1994), a następnie w kolejnych wydaniach swych wierszy zebranych, cykl ten jest czytelnikowi dobrze znany; poświęcono mu też kilka szkiców. Inaczej z *Małymi mitami*, składającymi się na drugi, znacznie krótszy zeszyt, liczący zaledwie dziewięć tekstów, które nie weszły w skład żadnego z wcześniejszych zbiorów poetki; wyjąwszy recenzje towarzyszące publikacji tomu, wiersze te nie były dotychczas omawiane. Jak dowiadujemy się z umieszczonej w zeszycie trzecim opracowanej przez Borowca noty edytorskiej, cztery miały swoje pierwodruki w latach sześćdziesiątych (*Ziemia*, *Mały traktat o wyobraźni*, *Kołysanka*, *Spis z natury*), pozostałe zaś przechowywane były w archiwum poetki i przepisane zostały z maszynopisów oraz rękopisów: to cztery wiersze wchodzące w skład cyklu *Ptasie obrazy* (*Wróble*, *Łabędź*, *Orzeł*, *Flaming*) oraz trzyczęściowe *Małe mity*, dające tytuł uzyskanej w ten sposób całości⁴. W artykule chciałbym przypatrzeć się wymienionym tekstom oraz kilku innym wczesnym utworom, znanym z prasy literackiej, lecz pominiętym w rekonstrukcji tomu, próbując odkryć naturę poetyki twórczości Krystyny Miłobędzkiej z lat sześćdziesiątych, w której obserwacja natury wysuwa się na plan pierwszy. W związku z tym nieomal odruchowo jesteśmy dziś skłonni odczytywać tę twórczość przez pryzmat ekokrytyki: jako przekraczającą horyzont tego, co ludzkie i przyjmującą perspektywę nieantropocentryczną ekopoezję. Zastanawia mnie, czy pęknięcie debiutanckiego *Spisu z natury*, skutkujące tak wyraźnym przepołowieniem tomu, nie jest aby rodzajem rysy, zaburzającej pozorną oczywistość takiego obrazu. Skąd bowiem wzięły się mity – nawet te „małe” – w twórczości autorki tomu *Pokrewne* i jaką funkcję miałyby w niej pełnić? Czyżby porządek mityczny dawał uzgodnić się z konstytutywną dla *Anaglifów* domeną tego, co postrzegalne: z królestwem pojedynczych organizmów, elementów przyrody nieożywionej i przedmiotów „istniejących w sposób niebudzący wątpliwości”, a przez czujne oko poetki oglądanych nie tylko „z zewnątrz”, ale i „od środka” (A 7)? A może *Małe mity* powstały według odmiennej recepty niżli otwierająca niniejszy szkic formuła Calvina i na tę część *Spisu* miałyby Miłobędzka przepis inny? Jeśli jednak tak, to dlaczego niektóre *Anaglify* i *Małe mity* wydają się nam w pierwszej lekturze niemal bliźniacze? Z jakich powodów doskonale rymująca się z *Rozkoszami drzwi* Ponge’a ostatnia, zaledwie jednozdaniowa część wchodzącego w obręb *Małych mitów* poematu *Spis z natury* nie jest anaglifem? Aby dostrzec ich podobieństwo, nie trzeba wszak nawet, jak czytamy w tekście francuskiego poety, „dotykać drzwi” i chwytać za „wypukłość” klamki⁵ – pisze oto Miłobędzka:

Otwarte drzwi są lustrem, w którym pokazują się nieodbici ludzie (M 19).

Otwarta książka jest lustrem, w którym pokazują się nieodbite wiersze?

³ Krystyna Miłobędzka, *Spis z natury. Anaglify, Małe mity, Jesteś samo śpiewa*, oprac. i red. Jarosław Borowiec, (Lusowo: Wolno, 2019). Ponieważ każdy z zeszytów ma odrębną paginację, w dalszej części artykułu używać będę skrótów: A – *Anaglify*; M – *Małe mity*; JS – *Jesteś samo śpiewa* (z oznaczeniem cytowanej strony). Skrótem Z oznaczam natomiast tom: Krystyna Miłobędzka, *Zbierane 1960–2005* (Wrocław: Biuro Literackie, 2006).

⁴ Pierwsza, znacznie krótsza wersja *Małych mitów* ukazała się 15 sierpnia 1965 roku w „Siódmym Głosie Tygodnia” (nr 33 (1965): 8), wychodzącym jako literacki dodatek do „Głosu Szczecińskiego”.

⁵ Zob. Francis Ponge, „Rozkosze drzwi”, tłum. Anna Wasilewska, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 6.

Jeszcze inaczej zgubione. Wiersze z „Twórczości”

Ponieważ interesujące nas wiersze Miłobędzkiej „odbite” zostały najpierw w prasie drukarskiej, rozpocząć chciałbym od kilku bibliograficznych spostrzeżeń, pozwalających w nieco inny sposób postawić pytanie o charakter *Spisu z natury*. Jak się bowiem okazuje, mylnie byłoby przypuszczenie, jakoby publikacja ta gromadziła wszystkie wczesne wiersze autorki: te spełniające wymogi cyklu *Anaglify* w zeszycie pierwszym, te zaś ich niespełniające, a poza czasem publikacji niemające z sobą wiele wspólnego – w zeszycie drugim, otrzymującym nadany po latach tytuł *Małe mity*. Rzecz ma się inaczej, a komplikuje ją już analizowany przez Adama Poprawę niepewny „tekstowy status” debiutanckiego cyklu poetki, jego zamierzona „fragmentaryczność” oraz odstępstwa w kolejnych wersjach tekstów – z tych powodów badacz stawia tezę, że „od swoich początków *Anaglify* pomyślane były jako zbiór nie do poskładania”, niestanowiący „jednej i spójnej całości”⁶. Dopowiedzmy, że przygotowując wybór z 1994 roku, poetka włączyła do niego wiersz *Pióro* opublikowany w 1966 w listopadowym numerze „Twórczości”, który jak się zdaje, pierwotnie anaglifem nie był – czytamy wszak w nocie edytorskiej do *Spisu z natury*, że zapisy składające się na cykl „nigdy nie miały oddzielnych tytułów” (JS 34). Analiza cyklu pokazuje ponadto, że nigdy nie ujawnia się w nim pierwszoosobowy podmiot w liczbie pojedynczej – a tak właśnie dzieje się w interesującym mnie tekście („Słucham «pióro» i patrzę «pióro». Mówię ściśnięte”, A 58); w żadnym anaglifie nie mamy też do czynienia z tak długim i złożonym zdaniem jak tutaj (inicjalne zdanie obejmuje sześć wersów). Utraciwszy tytuł, jako zapis o incipicie „Stawia dwa znaki gwałtowne”, wiersz ten uwieńczył jednak zaproponowany przez poetkę wybór. Jak odnotowuje Borowiec, przeciwną drogę przeszedł anaglif rozpoczynający się od słów „Dzieciom nie wolno opowiadać”, mający swój pierwodruk we „Współczesności” (1960, nr 23), lecz następnie włączony przez Miłobędzką w jej scenariusz teatralny *Siała baba mak*⁷ – i w związku z tym pominięty w *Spisie z natury*. Wspominam o tym dlatego, że pomysł zebrania spójnego korpusu *ouvre* Miłobędzkiej, a co za tym idzie rekonstrukcja *Spisu z natury* jako całości, wydaje się iść w poprzek bliskiej jej od lat idei *gubienia* nadmiarowych, niepotrzebnych słów, a nawet całych tekstów – jak w wypadku wykreślonego z kolejnych edycji wierszy zebranych zapisu *Jeszcze inaczej zgubione* z tomu *Pokrewne*⁸. W dołączonej do *Spisu* rozmowie osiemdziesięciosześcioletnia poetka przejmująco wyznaje: „od lat wykreślam słowa z moich tekstów, żeby pozostały tylko te konieczne. W książce, o której wiem, że jest ostatnia, udało mi się zamknąć siebie i moje życie w sześciu słowach – «wiatr, którym żyłam/ piasek po odejściu»” (JS 7). Czyż określając *gubione* – tom z 2008 roku, z którego pochodzi zacytowany zapis – jako „książkę ostatnią” (oby mylnie!) i godząc się na rekonstrukcję nieopublikowanego debiutanckiego tomu, nie zaprasza nas jednak Miłobędzka do objęcia spojrzeniem jej całej drogi twórczej i wszystkich powstałych na niej zapisów?

⁶ Adam Poprawa, „Na początku było inne. *Anaglify*”, w *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński (Poznań: WBPiCAK, 2008), 96, 99.

⁷ Zob. Krystyna Miłobędzka, *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru* (Wrocław: A, 1995), 30–31.

⁸ Wiersz ten miał swój pierwodruk w „Poezji” (nr 8 (1968), 38), zaś w tomie *Pokrewne* poprzedzał utwór w *Gospodarstwie* i wyraźnie się z nim łączył – na kończącą go frazę „Taki wstyd, NIC do gęby wsadzić” odpowiadała puenta *W gospodarstwie*: „Zadanie moje: NIC przygotować dla wszystkiego stworzenia, co w tak lichą skorupę zechce”. Krystyna Miłobędzka, *Pokrewne* (Warszawa: Czytelnik 1970), 41–42. Występujące w obu tekstach „NIC” to jedyne słowo zapisane wersalikami w całym tomie.

Jeśli tak, nie należałoby zapominać o tekstach, które nie weszły w skład *Spisu z natury*, a z uwagi na czas powstania mogłyby. Nie licząc już wczesnych wierszy z periodyków lokalnych, o ograniczonym zasięgu i dostępności⁹, w latach sześćdziesiątych opublikowała Miłobędzka przynajmniej cztery istotne teksty poetyckie, niepojawiające się w żadnej z jej książek i właściwie zapomniane. Gdyby *Spis* stanowić miał rejestr wszystkich jej wczesnych utworów, wiersze te – podobnie jak wspomniane wyżej *Dzieciom nie wolno* i *Jeszcze inaczej zgubione* – powinny zostać w nim przypomniane. Ewentualna niechęć poetki do przedrukowywania swych pierwszych poetyckich prób mogłaby być uzasadniona w przypadku juveniliów; wspomniane cztery wiersze docenione zostały jednak publikacją w ważnym dla ówczesnego życia literackiego miesięczniku „Twórczość”, o czym tak mówi ona w rozmowie z Borowcem: „Druk w «Twórczości» był dla mnie nobilitacją, w tamtym czasie wiedziałam, że jestem w najlepszym z możliwych miejsc. Zawdzięczałam to w dużej mierze Ziemowitowi Fedeckiemu, wówczas redaktorowi działu poezji w «Twórczości», który wierzył w te teksty [Anaglify – dop. P.B.] od samego początku” (JS 15). Dwuczęściowy poemat *Klee* ukazał się na łamach miesięcznika w 1962 w numerze grudniowym, wiersze *Małże* i *Widziane w ogniu* – w lutym 1965 roku, wreszcie *Patrzące chwytlive* – w 1966 roku w numerze listopadowym. Wydaje się, że autorska decyzja o niewłączeniu tekstów tych w rekonstruowany po latach *Spis z natury* ma zatem charakter strukturalny: teksty te nie są ani *Anaglifami*, ani *Małymi mitami*, ponieważ inna była ich poetyka – nie spełniałyby wymogów żadnego z przygotowywanych przez Miłobędzką cykli poetyckich. Być może jednak analiza pominiętych wierszy pozwoliłaby – à rebours – uchwycić wyznaczniki *Anaglifów* i *Małych mitów*.

Podobnie jak *Pióro*, wymienione zapisy sytuują się pomiędzy debiutanckim cyklem poetki a grupą „roślinnych” (*Roślinne*, *Chlorofil*, *Ogród*) i „zwierzęcych” (*Jaskółki*, *Kogut*, *Wilk*, *Dzięcioł*) poematów prozą z opublikowanego w 1970 roku tomu *Pokrewne*. Chociaż u ich podstaw stoi podobny koncept i podobna poetycka wrażliwość co w *Anaglifach*, z kolei odnosząca się do Ponge’a formuła Calvina (oglądu przedmiotu „na przekór nawykowi postrzegania” i opisu próbującego „wymknąć się zużytym mechanizmom języka”) wydaje się pasować do nich równie dobrze, zauważyć można kilka stylistycznych przesunięć, uniezwykłych teksty te w wyrażnie większym stopniu aniżeli pisane programowo uproszczonym językiem *Anaglify*. W wąskim repertuarze struktur składniowych tych ostatnich zdecydowanie przeważają konstrukcje oznajmujące; nie ma w nich miejsca chociażby dla zdań pytających, stanowiących dominantę *Małż*:

Nieruchome, bez skrzydeł, bez oczu, bez piór – może wzleć? Wapienne ptaki na wapieniu. Wsunięte między ziemię i wodę (w twardej łusce), wstrzymane i zastygłe, mnożone łuską w łuski. Zbyt twarde ziarna. Z ilu drgnień wody się spełnią, ile drgnień wody w siebie przyjmują, ile pokory piasku niszczą? W ile drgnień morza wpłątane? W sypkie piaski? Pogranicze ziemi i wody: kształt gotowy do odlotu¹⁰.

⁹ Mam na myśli m.in. dwa miejskie wiersze opublikowane w „Roczniku Nadnoteckim” (t. I (1966): 212): *Piła* i *Widok z hotelu*. Wykazujące bliskie związki z poetyką Przybosia mogłyby stanowić one ilustrację rozważań Joanny Orskiej, sytuującej twórczość Miłobędzkiej w obrębie oddziaływania poetyki konstruktywistycznej. Zob. Joanna Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019).

¹⁰Krystyna Miłobędzka, „Małże”, *Twórczość*, nr 2 (1965): 30.

Z kolei w *Widzianych w ogniu* uwagę zwracają liczne, nieobecne w *Anaglifach*, wtrącenia, sygnalizowane przede wszystkim podwójnymi myślnikami – które w debiutanckim cyklu występowały jedynie pojedynczo, pełniąc proste funkcje prozodyczne:

Czerwone, pękają w powietrzu opuszczane przez płomień – czerwone pąki, liście, gałęzie – miękka ściana lasu, wzniesiona uderzeniami ciepła. I znowu przybiegły tamte zwierzęta – tylko w zapachu odkryte – czekały czarne, zastygłe, cierpliwe – na swoje wyjście z nocy węgla, na znowu skóry, znowu zęby, na siebie wilka, siebie sarnę. W jednym zapachu płyną sarny przez wilki, zamarte w pędzie, złączone powolnym ruchem, dotknięciem ciał, sennym przybijaniem do smaku soli i trawy. To zwierzę znajome, jedyne¹¹.

Także w wierszu *Patrzące chwytliwe* pojawiają się elementy nieobecne w *Anaglifach*: wyraźna perspektywa pierwszoosobowa (wyjątkiem byłoby tu wspomniane *Pióro*), elipsy oraz zwracające uwagę neologizmy („spiczato”, „zawszędzie”).

Twarde łyko, rozrosłe gęsto, spiczato, zawszędzie. Jak poznać jego życia nagłe, które poza zmierzchy, kiedy żdźbło ma dość rysunku na własną trawę; które poza noc, kiedy rano w kłuszącej studni kwiatów kwiat wymywa kolor?

Zdzieram powłoki, przebijam tkankę, miąższ biały drążę: spadają, szumią po blachach liści w ręce ściemniałe na pień¹².

W przytoczonych tu, nieobecnych w *Spisie z natury* zapisach Krystyny Miłobędzkiej dokonuje się również wyraźna radykalizacja nieantropocentrycznych poszukiwań jej poezji – w *Anaglifach* dopiero zapoczątkowywanych i prowadzonych jeszcze w obrębie epistemologicznej (podmiotowo-przedmiotowej) ramy cyklu. W dotychczasowej recepcji *Spisu z natury* i tak jednak wyraźnie je podkreślano, realizując scenariusz, na który w swym omówieniu tomu wskazał Krzysztof Hoffmann: „Wiersze te mogłyby stać się smacznym kąskiem dla wielbicieli nowinek humanistycznych – dajmy na to posthumanizmu, zwrotu ku przedmiotom albo ekokrytyki. I rzecz nie w tym, że teorie te nie mówią niczego ważnego. Rzecz w tym, że Miłobędzka swoimi tekstami stąpała tymi ścieżkami przynajmniej już pół wieku wcześniej, zanim stały się modne”¹³. W istocie by zadawałająco uchwycić prekursorską rolę autorki *Imięstów* w pol-

¹¹Krystyna Miłobędzka, „Widziane w ogniu”, *Twórczość*, nr 2 (1965): 30.

¹²Krystyna Miłobędzka, „Patrzące chwytliwe”, *Twórczość*, nr 11 (1966): 63–64.

¹³Krzysztof Hoffmann, „Mistrzynie Krystyna Miłobędzka. Alchemiczka poezji z nową publikacją *Spis z natury*”, *Gazeta Wyborcza. Poznań*, 6 sierpnia 2019, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,25063141,mistrzynie-milobedzka-alchemiczka.html>. (dostęp: 14.06.2021) Spośród tekstów realizujących wspomniany scenariusz lekturowy wymienić należy recenzję Anity Jarzyny, odczytującej *Spis treści* jako tom „interesujący aktualny w obliczu refleksji nad antropocenem” i ukazujący „nasze nadużycia wobec przyrody”. Anita Jarzyna, „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”, *Zamek Czyta*, 16 października 2020, <http://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/> (dostęp: 14.06.2021). W perspektywie zwrotu ku rzeczom debiutancki cykl Miłobędzkiej interpretowała kilka lat temu Karolina Górniak-Prasnał, której zdaniem „na *Anaglify* z pewnością warto spojrzeć w kontekście tych nurtów w najnowszych badaniach nad kulturą, w których przyjmuje się perspektywę nieantropocentryczną”. „Rzeczy, które się do nas zbliżają – *Anaglify* Krystyny Miłobędzkiej”, *Wielogłos*, nr 2 (2017): 64. Jeszcze wcześniej na obecność w tekstach poetki „postawy nieantropocentrycznej, ahumanistycznej”, którą wiązać można z „nową ekologią”, wskazywała Anna Kałuża w książce: *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011), 150.

skiej ekopoezji (o co dopominał się i czego w obszernym artykule dowodził Jakub Skurtys¹⁴), należałoby prześledzić ewolucję przyrodniczej, roślinnej i zwierzęcej, tematyki w jej tekstach z lat sześćdziesiątych – z uwzględnieniem przytoczonych wyżej, zapomnianych zapisów. Za konstytutywne cechy *Anaglifów* uznać można rezygnację z perspektywy pierwszoosobowej właściwej dla konwencji lirycznego wyznania i predylekcję do udających komunały form bezosobowych (zwłaszcza z partykułą *się*), pozwalających opisywać wyizolowane ze świata przedmioty, stworzenia czy zjawiska („Jeśli się naprawdę lubi kaktusy albo ma się wątpliwości, czy w doniczce jest im dobrze, trzeba pozbawić kaktusy kolców”, A 11; „Wyschnięty jaśmin wysypuje się do gorącej wody”, A 15; „Sprawa pierwsza: jeśli się ma w domu olbrzymi szmaragd, należy go obłupywać po kawałku”, A 17; „Ocalone róże gromadzi się w aluminiowych bańkach. Na wierzchu przykleja się etykietę”, A 21; „Kolory w dzieciństwie układają się same na powierzchniach miękkich i delikatnych”, A 22 itd.). Natomiast w przytoczonych wyżej tekstach z „Twórczości” elementy przedstawionego w nich świata wyraźnie zaczynają się z sobą łączyć: byty tracą pojedynczość, zdają się nawzajem przenikać i scalać, jawiąc się już nie jako wyizolowane, lecz jako powiązane i spokrewnione z sobą, na głębszym poziomie stanowiące części większej od siebie całości. *Małże*, „wplątane w drgania morza”, wykazują podobieństwo nie tylko z „ziarnem” i „piaskiem”, ale i z ptakami (okazują się wszak „wapiennymi ptakami na wapieniu”). *Widziane w ogniu* „paki, liście, gałęzie” jawią się jako jedna „miękką ścianą lasu”. Jeszcze wyraźniej łączą się z sobą uciekające przed ogniem zwierzęta: „W jednym zapachu płyną sarny przez wilki, zamarte w pędzie, złęczone powolnym ruchem, dotknięciem ciał, sennym przybijaniem do smaku soli i trawy. To zwierzę znajome, jedyne”¹⁵. Odkrywający tę głęboką jedność podmiot *Patrzące chwytliwe* nie może już spokojnie i z bezpiecznego dystansu „widzieć i opisywać” – ucieleśniło go bowiem dramatyczne pytanie: „Jak poznać?”. W odpowiedzi pozwala „nagłym życiom” drzewnego „łyka” uduziwnić język, domagać się od niego nowych słów, nowych konstrukcji składniowych, kategoryzacji i nowego, przekraczającego czytelnicze przyzwyczajenia tytułu: co i na kogo patrzy, co (nas?) chwytą?

Oczy nie widzą głęboko. Gąbka i koniczyna

Różnica pomiędzy *Anaglifami* a omówionymi tekstami z połowy lat sześćdziesiątych byłaby mniej więcej taka, jak pomiędzy modelowo „dośrodkowymi”, krótkimi tekstami Ponge’a ze zbioru *Po stronie rzeczy* a jego „odśrodkowymi”, fragmentarycznymi i otwartymi tekstami w ruchu,

¹⁴Zob. Jakub Skurtys, „Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce”, *Przestrzenie Teorii*, nr 28 (2017). Również w swej recenzji *Spisu z natury* zadawał Skurtys pytanie o znaczenie tomu dla „coraz popularniejszej” ekopoezji; słusznie dostrzegając sceptycyzm wczesnej Miłobędzkiej co do możliwości „dialogu z nie-ludzkimi aktorami”, dopowiadał: „nie znaczy to, że jej poezja nie przystaje do kategorii związanych z samym zwrotem ekologicznym, od uwrażliwienia na kwestię przyrody, poświęcania uwagi wszystkim istotom na równi (temu, co *pokrewne*, jak głosił debiutancki tom) i zniszczenia hierarchicznego łańcucha bytów, po zmianę w funkcjonowaniu samego wiersza”. Jakub Skurtys, „Cały inwentarz pojęć”, *Odra*, nr 10 (2019): 104.

¹⁵Chociaż zdaniem Jarzyny już w *Anaglifach*, pragnąc ukazać „planetę jako hiperorganizm [...] opleciony nieskończonymi powiązaniem”, łączyła poetka „ptaki i drzewa czy ludzi i grzyby” (Jarzyna, „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”), warto zauważyć, że ani w tekstach, do których badaczka odsyła (zob. A 40 o incipicie „Zimą ptaki sprawdzają, czy nie umarły drzewa” oraz A 51 „Grzyby są leśnymi pomnikami ludzi”), ani w żadnym innym *Anaglifie* nie mamy do czynienia z tak wyraźnymi „powiązaniem”, jak w omawianych tu wierszach niewchodzących w skład debiutanckiego cyklu; ani ptaki i drzewa, ani ludzie i grzyby nie były tam bynajmniej „złączonym” – „jedynym”.

zgodnie z dyrektywą z *Furii wyrażania* „podejmującymi wyzwanie rzucone językowi”¹⁶. Choć zasadnicza idea pozostawałaby taka sama – byłoby nią, jak powiada sam poeta, „wymyślenie takiego (nowego) sposobu pisania, które sytuując się pomiędzy definicją a opisem, z pierwszego czerpałoby nieomyślność, niezawodność, a także zwięzłość, z drugiego zaś szacunek dla zmysłowości rzeczy”¹⁷ – wraz z kolejnymi jej eksploracjami zmieniałyby się podejście do pisania, które to stając po stronie przedmiotu, coraz wyraźniej „przeobraża, urozmaica, zmienia-coś-w-języku”¹⁸. W efekcie – konkluduje Ponge w *My Creative Method* – „ważne jest to: PO STRONIE RZECZY równa się BRANIE POD UWAGĘ SŁÓW”¹⁹.

Powracam do Ponge’a, ponieważ nie mogę oprzeć się wrażeniu, że debiutująca poetka – absolwentka polonistyki i partnerka piszącego wówczas niemal wyłącznie o dramaturgii francuskiej Andrzeja Falkiewicza – mogła znać zapisy autora *Le Grand Recueil*, a w swoich poematach prozą również z nim (nie zaś jedynie z rodzimymi twórcami gatunku, Herbertem czy Różewiczem) zdołała nawiązać twórczy dialog. Nie cenimy dziś znaną poetyckiej „wpływowologii”, a jej ustalenia zaiste zbyt często wybrzmiewają w tekstach historyków literatury jako cymbał brzmiały – być może warto dopowiedzieć więc, że w tym wypadku chodziłoby o miłość. Jednym z najciekawszych wątków dołączonej do *Spisu z natury* rozmowy jest ujawnienie miłosnej motywacji *Anaglifów*, przesyłanych przez zakochaną poetkę w listach do przyszłego męża, co wspomina ona dziś jako „gwałtowne otwarcie pisarskie, które daje miłość” (JS 10). Jak konstatuje Anita Jarzyna: „w istocie znajdując język dla dwojga, Miłobędzka znalazła też swój (pierwszy) język poetycki”²⁰. Czy nie można wyobrazić sobie, że w poszukiwaniu tym pośredniczył język trzeci, język innego, język Ponge’a? Wybór jego wierszy przetłumaczonych przez Zbigniewa Bieńkowskiego znalazł się w głośnym francuskim czwartym numerze „*Twórczości*” z 1957 roku, trzy lata później włączony został w obręb poświęconego mu rozdziału książki *Piekła i Orfeusza*²¹. Można śledzić związki pomiędzy zamieszczonym tam zbiorem tekstów a *Anaglifami*, między nadwodnymi wierszami Ponge’a (jak *Brzegi Loary* czy *Mięczak*) a obserwacjami Miłobędzkiej poczynionymi w trakcie pobytu w bałtyckiej Rewie (anaglify o incipitach: „Na piasku nad morzem”, „Meduzy drażnią dłonie”, „Mina morska jest krępa”, a także przypominane tu *Małże*), między *Pomarańczą* francuskiego mistrza a „butelką z sokiem pomarańczowym” polskiej debutantki (A 8), jego spostrzeżeniami o „ptasim szkielecie” z *Kilku notatek do szkicu ptaka* a „białym szkieletem” z jej *Kolibrów* (A 20), jego *Brzegiem morza* a jej „pograniczem ziemi i wody” z *Małż*, między *Motyłem* Ponge’a („Latająca zapałka, której płomień nie jest zapalny. [...] Mikroskopijny żagłowiec powietrza, maltretowany przez wiatr”²²) a *Motyłem* Miłobędzkiej („Otwiera skrzydła gotowe do lotu. Jak lekko niosą! Twarze boga, strach oczu, kolory bez oparcia”, A 43). Nawet jeśli nie mamy do czynienia z wpływem (oraz lękiem przed

¹⁶Francis Ponge, „Furia wyrażania”, tłum. Krystyna Szeżyńska-Mackowiak, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 65. Pisząc o tekstach „dośrodkowych” i „odśrodkowych”, odwołuję się do inspirującej rozprawy Edwarda Stankiewicza z 1982 roku „Struktury dośrodkowe i odśrodkowe w poezji” (tłum. Paweł Wawrzyszko, w *Poetyka i sztuka słowa* (Kraków: Universitas, 1996), 103–134).

¹⁷Francis Ponge, „My Creative Method”, tłum. Jan Maria Kłoczowski, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 109.

¹⁸Ponge, 110.

¹⁹Ponge, 115.

²⁰Jarzyna, „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”.

²¹Zob. Zbigniew Bieńkowski, „Parti pris poezja Ponge’a”, w *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej* (Warszawa: Czytelnik, 1960), 443–454.

²²Francis Ponge, „Motyl”, tłum. Zbigniew Bieńkowski, *Twórczość*, nr 4 (1957): 146.

nim) i to nie Ponge ożywił wyobraźnię poetycką Miłobędzkiej, frapującym tematem do odstąpienia pozostaje analiza porównawcza wymienionych tekstów obojga poetów. Obok oczywistych różnic, ujawniłaby ona, jak sądzę, nie tylko podobieństwa genologiczne i językowe, ale i głęboką zbieżność, jeśli chodzi o ich przekonania na temat zadań poezji, jej stosunku do rzeczywistości i charakteru relacji język – świat. Przypuszczać można, że Miłobędzka mogłaby podpisać się pod przytoczonymi wyżej fragmentami *My Creative Method*, o przedmiotach w jej wczesnej poezji mówić zaś można podobnie jak Jacques Derrida o rzeczach Ponge’a:

Rzecz nie jest czymś, co dostosowuje się do praw, o których musiałbym mówić w sposób obiektywny (adekwatny) lub na odwrót – subiektywny (antropomorficzny). Rzecz przede wszystkim jest tym, co inne, czymś całkiem innym [...]. Bez słowa, nic mówiąc do mnie, zwraca się do mnie, do mnie jednego w całej mojej niezastąpionej jednostkowości, a także samotności. Rzeczy jestem winien bezwzględny szacunek, którego nie zapośrednicza żadne ogólne prawo: jakoż prawem rzeczy jest także jednostkowość i różnica²³.

Jeśli to dobry trop, to obok właściwej *Anaglifom* dialektyki całości i fragmentu konstytutywna dla poszukiwań poetyckich Miłobędzkiej z lat sześćdziesiątych byłaby dialektyka inna – różnicy i powtórzenia, idiomu i instytucji, nowatorstwa i tradycji. W takiej perspektywie wczesna poezja autorki *Pokrewne* jawiłaby się jako *par excellence* neoawangardowa, sytuująca się w świadomości obranej linii artystycznych poszukiwań²⁴, a jej kolejne, stale ponawiane „podejścia do rzeczy” stanowiłyby różnicujące powtórzenia prób wcześniejszych. Powstające w ten sposób coraz bardziej otwarte dzieło stawałoby się dziełem w ruchu, sukcesywnie gubiącym prostotę oraz spoistość i coraz skuteczniej przekraczającym podziały: pomiędzy bytami i rzeczami, o których jest w nim mowa, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, pomiędzy poszczególnymi tekstami (coraz bardziej przypominającymi pozbawiony granic poemat), między wzorcami gatunkowymi, wersami, zdaniami, grupami składniowymi, częściami mowy, a wreszcie leksemami²⁵. Przestawałoby ono być dziełem spojrzenia – poezją oka (do którego odsyła tytuł debiutanckiego cyklu) i która wymagałaby lektury fenomenologicznej²⁶ – a stawałaby się poezją pisma. To wszak przede wszystkim do pisma (a dopiero potem do inwentarza, wykazu czy encyklopedii) prowadzi nas tytuł *Spis z natury* – podobnie zresztą jak sukcesywnie używane przez poetkę na określenie swoich tekstów słowo „zapisy”. Nie odnajdując w dotychczasowych sposobach mówienia własnej drogi i w związku z tym rozpoznając „wewnętrzny rozwój swojej sztuki” jako „konieczność mówienia nowych” (Z 121), stawia Miłobędzka na pisanie – działanie, w którym, jak wyznaje Borowcowi, „potrafi odwrócić słowa,

²³Jacques Derrida, „Sygnowane Ponge”, tłum. Stanisław Cichowicz, *Literatura na Świecie*, nr 8-9 (1988): 308.

²⁴Niezależnie od obecnego w późniejszej recepcji twórczości Miłobędzkiej mitu „poetki osobnej”, wydaje się, że we wczesnej fazie twórczości odczuwała ona wyraźną łączność z awangardowymi tendencjami poezji powojennej; wymowne jest, że w 1963 roku w swojej pierwszej wypowiedzi programowej, dotyczącej – jak powiada – „pisanym wszcz” utworów Tuwima i Gałczyńskiego, sięgnęła po formę podmiotu zbiorowego: „My dziś, drążący w głąb każde poetyckie wzruszenie, nie rozumiemy sensu takiej twórczości, odczytujemy ją jako muzykowanie imionami własnymi, nazwami uczuć i przedmiotów”. Krystyna Miłobędzka, „W dziesiątą rocznicę. Gałczyński – Tuwim”, *Twórczość*, nr 12 (1963): 26.

²⁵O powstających na tej drodze wierszach z tomu *Dom, pokarmy* (1975) napisze Orska: „Poetka pozostawia nas z wrażeniem, że mamy do czynienia ze zdaniem «w budowie» – wielokrotnie rozpoczynanym, rozwijanym w rozmaitych kierunkach, wielostronnie korygowanym” (Orska, *Performatywy*, 114).

²⁶Zob. Jacek Gutorow, „Glif”, w *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 17–30.

rozbić zużyte zlepki, łączyć przeciwne” (JS 6). To pisanie „dąży w głąb” poczynione spostrzeżenia – i dopiero w nim połączenie staje się możliwe: „Jestem ze swoim pisaniem połączona organicznie. Piszę niemal całym ciałem, to ono ma ten tekst, ten obraz. To jest sprawa nie tylko samej głowy, o wiele bardziej zetknięcia z czułością z innym” (JS 7). O czym nie można więc mówić, to należy spisać. W takim ujęciu nie byłoby sprzeczności pomiędzy starającymi się stanąć po stronie rzeczy *Anaglifami* a sytuującymi się możliwie blisko języka wierszami wchodzącymi w skład „dramatycznie agramatycznych” i stwarzających „pozory nieugłędzonej bylejałości”²⁷ tomów *Pokrewne*, *Dom*, *pokarmy* i *Wykaz treści*; nie byłoby sprzeczności między proponowaną dziś nieantropocentryczną perspektywą ich odbioru a konsekwencjami macierzyńsko-dziecięcej dominacji wymienionych tomów, między zwrotem ku rzeczom a awangardą, między nową ekopoezją a starym dobrym lingwizmem. Łączności tej żadna gąbka nie może zetrzeć.

Zamiast po gąbkę sięgam po koniczynę (czy czterolistną?) – a wraz z nią po inną, tym razem wyjawioną *explicite*, inspirację wczesnej Miłobędzkiej. Tekst nosi tytuł *Klee*:

1

Czy myśleniu wystarczy oczu na zatopienie świata?

Oczy nie widzą głęboko, widzą daleko albo blisko, dlatego tyle brzegów, tyle zgniecionych mórz.

Za dużo razy poznane przez siebie, żeby mogło zapuścić korzenie. Przesuwane przez wszystkie pory roku. Zbliżało się do siebie nieustannie, zbyt lekkie, aż zmieniło się w wiatr. Ile powietrza musiało przebyć, żeby nie można mu było znaleźć imienia?

2

Rozpalono ogień – blaszane maski dymią. Podłożono kawałek lodu – twarz sinieje. Strach dzieli na osobne części. Strach patrzy w głąb²⁸.

W niechętniej „muzykowaniu imionami własnymi” poezji Miłobędzkiej niezwykle rzadko pojawiają się nazwiska (do wyjątków należą Sylvia Plath i „Yoshimoto, mistrz tańca butoh” – Z 238), wyjąwszy zaś żartobliwy *Wiersz dla Bashō*, z zasady nie występują one w tytule. Pod tym względem powyższy tekst z 1962 roku byłby więc wyjątkowy – i być może z tego powodu osiem lat później, wchodząc do tomu *Pokrewne*, utracił musiał i tytuł, i połowę swej objętości. Poetka zdecydowała się też na zdaniową inwersję, wskutek której incipitem stała się fraza „Oczy nie widzą głęboko” (zob. Z 41); z pierwszej części wykreśliła zaś pytanie: „Ile powietrza musiało przebyć, żeby nie można mu było znaleźć imienia?”. Skreślenie to jawi się jako szczególnie wymowne w kontekście „zgubienia” imienia własnego – Paula Klee, będącego ulubionym malarzem Miłobędzkiej. Na zadane w 2009 roku pytanie o „pokrewieństwo w sztukach plastycznych” odpowiadała ona Borowcowi:

Zawsze Paul Klee. Czasem o nim zapominam. Teraz przypomniał mi pan dawno nieoglądane rysunki. [...] Jest takie opowiadanie Klee o rysunku w *Wyznaniach twórcy*. Jest pole, widać chmurę...

²⁷Zob. Stanisław Barańczak, „Dramatyczna agramatyczność”, w *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 46.

²⁸Krystyna Miłobędzka, „Klee”, *Twórczość*, nr 12 (1962): 37.

Same kreski – ta kreska jest tym, ta jest tamtym. Myślę, że to jest to niezwykle u Klee spotkanie dziecięcego rysowania ze świadomym swojego warsztatu artystą. Dlaczego panu o tym opowiadam? Dlatego, że odnajduję w jego rysunkach to, co czasem trafia mi się szczęśliwie zapisać w swoich tekstach²⁹.

Na dziecięcy aspekt „obrazków” Klee wskazywała Miłobędzka również w 1995 roku w rozmowie z Sergiuszem Sterną-Wachowiakiem; odsyłając do małoformatowych dzieł artysty, takich jak *Avant la neige*, mówiła: „Jest tam bardzo niedużo, ale bardzo dużo się dzieje, przynajmniej dla patrzącego i wewnątrz obrazu”³⁰. Formuła ta stanowić mogłaby równie dobrze autocharakterystykę twórczości Miłobędzkiej, której „dziecięcość” również ściśle związana jest z aktywnością „świadomego swojego warsztatu artysty”. Sporo do myślenia daje jednak dopiero odesłanie do *Wyznań twórcy*. Choć pod takim polskim tytułem esej Klee ukazał się dopiero w 1969 roku w zbiorze *Artyści o sztuce* (w tłumaczeniu Jolanty Maurin-Białostockiej), swój polskojęzyczny pierwodruk miał on u progu pisarskiej aktywności poetki; jako *Credo artystyczne* opublikowany został w przekładzie Wacława Niepokólczyckiego w 1961 roku w 4. numerze „Więzi”, rok przed publikacją poematu Miłobędzkiej i – czy to przypadek? – obok przekładów wierszy Ponge’a. Jeśli przypuszczać można, że druga część Klee byłaby – być może jedyną w jej poezji – ekfrazą, to jego część pierwszą można spróbować przeczytać jako poetycką odpowiedź na rozważania szwajcarskiego malarza.

Credo artystyczne rozpoczyna często cytowana formuła: „Sztuka nie odtwarza tego, co widzialne – raczej uwidacznia”³¹, a ono samo stanowi tyleż krytykę patrzenia nierefleksyjnego („A patrzący, czy jeden rzut oka na dzieło mu wystarcza?” – pyta artysta, po czym odpowiada: „Na nieszczęście, często tak bywa”³²), co apologię widzenia głębokiego. „Udajmy się w małą podróż do krainy pogłębionego widzenia” – zachęca Klee we wstępie³³. „Oczy nie widzą głęboko” – zgadza się z nim poetka, a przyjąwszy zaproszenie, czyni tematem swoich poetyckich rozważań nie tyle „patrzenie”, co „myślenie”, o którym pisze Klee jako o pierwszym i poprzedzającym wszelkie „działanie” („najpierw objawia się myśl”, „myśl można uznać za pierwszą”³⁴). Otwierające wiersz pytanie poetki „Czy myśleniu wystarczy oczu na zatopienie świata?”, które rozpoczyna szereg metafor akwaticznych („dlatego tyle brzegów, tyle zgniecionych mórz”), mogłoby z kolei odpowiadać na kończące esej wezwanie: „Pozwól się unieść ożywiającemu morzu, szerokiej rzece lub zachwycającemu strumykowi, jak ta bogato zróżnicowana aforystyczna sztuka grafiki”³⁵. Skąd jednak u poetki aż „zatopienie świata”? Dlaczego pisze o „zgniecionych morzach”? I co „zmienia się w wiatr” w trzeciej strofie poematu, przebywając świat i nie mogąc „znaleźć imienia”? Do odpowiedzi na te pytania wydaje się przybliżyć zasadniczy kierunek rozważań Klee, łączącego pracę artysty – tworzenie – z biblijną

²⁹Jarosław Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem* (Wrocław: Biuro Literackie, 2009), 143.

³⁰„Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak”, w *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 610.

³¹Paul Klee, „Credo artystyczne”, tłum. Wacław Niepokólczycki, *Więź*, nr 4 (1961): 81.

³²Klee, 83.

³³Klee, 81.

³⁴Klee, 83.

³⁵Klee, 86.

historią o stworzeniu świata. Wskazując na kluczową rolę ruchu, uznaje on „biblijną opowieść o stworzeniu” za jego „wyborną parabolę” – po czym dopowie: „Dzieło sztuki jest też przede wszystkim procesem tworzenia i nigdy nie bywa zwyczajnym produktem”³⁶. Określając dzieło jako „kosmos formalny” złożony z takich elementów, jak „cyfry i litery”, dopowie, że w tych ostatnich „odkrywamy tak bliskie podobieństwo do Stworzenia, że wystarczy technienie, by zamienić wyraz uczuć religijnych albo religię w samą rzeczywistość”³⁷. Wreszcie postawi tezę:

Sztuka stanowi jakby przykład Dzieła Stworzenia. Każde dzieło sztuki jest jakimś przykładem, tak jak to, co ziemskie jest przykładem tego, co kosmiczne.

Wyzwolenie elementów, ugrupowanie ich w złożone podziały, rozcłunkowanie przedmiotu i zrekonstruowanie go w całość, obrazową polifonię, osiągnięcie stabilności przez zrównoważenie ruchu, wszystko to są trudne zagadnienia formy, dręczące wiedzę formalną, ale jeszcze nie sztuka najwyższego kręgu. W najwyższym kręgu spod tej tajemnicy wyziera ostateczna tajemnica, a nie-szczęśne światło intelektu staje się daremne. Mimo to można rozsądnie mówić o zbawiennych skutkach sztuki. [...]

Sztuka prowadzi nieświadomą grę z rzeczami ostatecznymi, a mimo to je osiąga!³⁸.

Małe mity. Z życia ziemi

Postawmy (małą) tezę i my: zaprezentowana przez Paula Klee koncepcja sztuki jako „gry z rzeczami ostatecznymi” zainspirować mogła nie tylko analizowany tu zapomniany poemat z „Twórczości”, ale również wiersze tworzące cykl *Małe mity*, jawne podjęcie zaś tej „gry” stanowiłoby jego wyznacznik, odróżniający go od zapisów składających się na *Anaglify*. Błędne byłyby próby zredukowania różnicy między dwoma częściami *Spisu z natury* do opozycji typu kultura – natura, mit – przyroda, perspektywa antropocentryczna – perspektywa nieantropocentryczna, humanizm – posthumanizm itd. W *Małych mitach* wkracza Miłobędzka na drogę, której dalszy bieg pozwoliła nam uświadomić analiza wierszy z „Twórczości” (*Małże, Patrzące chwytniwe, Widziane w ogniu*) – drogę „wyzwalania” percepowanych elementów świata, „grupowania” ich w bardziej „złożone podziały”, a wreszcie „rekonstruowania w całość”, co wymagało od poetki podjęcia coraz bardziej złożonych zabiegów formalnych i radykalnego otwarcia na możliwości, jakie dawała jej neoawangardowa poetyka lingwistyczna (Białoszewski, Karpowicz). W *Małych mitach* podjęła Miłobędzka eksperymentalną próbę przepisania w ten sposób treści biblijnych; to one, jak w *Credzie artystycznym*, dominują w cyklu, ze świecą szukać w nim natomiast wyimków z mitologii grecko-rzymskiej. Piórem poetyckiej wyobraźni (której znaczenie podkreśla poetka w *Małym traktacie o wyobraźni*) zostały one „spisane z natury”. „Spisane” – a nie zarejestrowane czy w prosty sposób „odtworzone”, a „uwidocznione”, „stworzone”, urzeczywistnione poprzez pisanie. „Z natury” – a zatem już w niej były, na ziemi, tu, nie gdzie indziej, na ziemi, która stanowi nie tylko lejtmotyw cyklu, ale i właściwy

³⁶Klee, 84.

³⁷Klee, 85.

³⁸Klee, 85–86.

kosmos poezji Miłobędzkiej. W formule będącej zarówno tytułem tomu, jak i zwieńczającego go poematu nie ma nic z przypadku: wyraża ona zamysł *Małych mitów*, programowo przekraczających opozycję natury i kultury, przedmiotu i podmiotu, rzeczy i słowa; to, co mityczne, religijne odkrywane jest tu jako ziemskie, naturalne – tak, że odnosi się wrażenie, że porządki te ściśle się ze sobą łączą, że wydają się powiązane nieomal organicznie. A jednak obecność tego, co mityczne, jest wyczuwalna – i to ona, choć śladowa, ledwo zarysowana, ukryta odróżnia *Małe mity* od *Anaglifów*.

Ptasie obrazki – najbardziej zbliżone do debiutanckiego cyklu wiersze z *Małych mitów* – wpisane zostają w perspektywę biblijną za sprawą pojedynczych sformułowań. W puencie *Wróble*, których egzystencję według poetki definiować ma czekanie („Czeka się na przejście konia, worek, na wiśnie i zboże”), napisze ona: „W czasie czekania bardzo dużo rzeczy się mówi. W ten sposób każde czekanie nabiera wagi spraw ostatecznych” (M 11). *Łabędź* zaczyna się peryfrazą: „Majestatyczna, pierzasta łódź oddzielona od brzegu drugiego dnia stworzenia” (M 12), z kolei „dzięki flamingom można uwierzyć w różowe okulary, a więc i w istnienie raj” (*Flaming*, M 14). Ku pierwszym dniom stworzenia odsyłać wydaje się również otwierająca omawiany cykl *Ziemia* o incipicie „Gdzie znaleźć pierwsze miejsce bólu?”, w której bezładna, „ciężka, spokojna, nierozumiejąca gwałtowności wód” ziemia – niczym jej Stwórca „niezawarta w niczym” i „rozprzestrzeniona o wszystkie życia” (M 5) – „wydaje rośliny zielone: trawy dające nasiona, drzewa owocowe rodzące na ziemi według swego gatunku owoce, w których są nasiona” (Rdz 1,11³⁹). Z kolei niepokojąca *Kołysanka* (M 17) budzi asocjacje bez mała mesjańskie: wchodząc w „stado”, „między puszyste i wiotkie zwierzęta” (owce?) jej „lekki, przeczczysty” bohater (Dobry Pasterz?) „bije światło po świetle”, one zaś „kładą się, rozluźniając grzbiety wzdłuż drogi”. Ten, który przychodzi, okazuje się jednak „groźniejszy od nocy”, a jego działania („rzeki wyświecone spragnionymi językami pozbawił głębi”) przypominają raczej posłannictwo Mesjasza z domu Efraima niż tego z domu Dawida⁴⁰. Czytelniejszym konceptem otwiera Miłobędzka wspomniany poemat *Spis z natury*:

Na drzwiach szafy wiszą cienkie nogi ukrzyżowanego drzewa. Tułowia długie, równe, wyschnięte, niektóre kolana powginane do środka. Biodra mogły być w miejscu wystających na boki guzów (M 18).

Sugestywne zestawienie drewnianej szafy z Chrystusem wiszącym na „drzewie krzyża” sprawia, że w dalszych częściach poematu, opisującego kolejne fragmenty domu, co rusz uaktywniają się biblijne znaczenia; temat pasyjny wydają się kontynuować „głębokie pęknięcie od uszu po nozdrza”, „otwarta rana” oraz „podłużne pęczki mięśni z trzciny i trocin” (M 19), natomiast „ciepło krążące po żywej glinie” (M 18) ponownie zwraca nas ku opowieści o stworzeniu. Siła poematu wynika z faktu, że zacytowane frazy odnoszą się w nim – kolejno – do wiszącej na ścianie „głowy konia oprawionej w ramki”, samej tej „ściany”, widocznej przez swoje kalectwo”, a wreszcie (jakżeby u miłośniczki Białoszewskiego inaczej!) konsekwentnie personifikowanego „pieca” z „gardłem” i o „komorze ciemnej albo jaśniejszej od serca” (M 18-19). Najwyraźniej jednak do poetyckiej „gry z rzeczami nieskończonymi” zaprasza Miłobędzka w tytułowych *Małych mitach*:

³⁹Wszystkie odniesienia biblijne za Biblią Tysiąclecia.

⁴⁰Zob. np. Gershom Scholem, *O podstawowych pojęciach judaizmu*, tłum. Juliusz Zychowicz (Warszawa: Aletheia, 2015), 200–202.

I

Wziął tedy w ręce grudkę gliny, to mógł być
także kamień, drut kolczasty, pęd winogrodu –
i przekazał odcisnięte na palcach labirynty.
To działo się na początku i pewnie dlatego do
dziś nie wiadomo, kim był. Przypuszcza się:
pochylony, bez uśmiechu, chyba coś mówił,
może to było tylko spojrzenie.

II

Zatrzymali na chwilę łódź, milcząc weszli do
wody, zatoczyli sobą olbrzymie koło. Wcale
nie chcieli tej ryby chwycić. Osaczyli ją tylko.
Czekali. A kiedy ryba upadła na piaszczysty
brzeg, jeden z nich podszedł i obrysował ją
dokładnie. W tym czasie w głowie ryby powstał
już pomysł ludzkiej męki. Bez możliwości
wydostania kostniał powoli w białe narzędzia
zbrodni – gwoździe, włócznie, krzyż.
I mówili, że ryba z piasku to za mało na ślad
ryby i za mało na ślad człowieka. I nadal łowili
ryby żywe, a jedli ryby martwe. A piasek? Piasek
stał się potrzebny do produkcji szkła.

III

Najwyższym miejscem życia ziemi były drzewa:
tylko do tego miejsca sięgały jej soki. Wiedziały
to ptaki. A tamci, którzy mieli siłę rozcinania
drzew, wymyślali miejsca coraz wyższe i wyższe.
Teraz płyną, przepływają sami przez martwe konstrukcje (M 8-9).

Bez większego trudu rozpoznajemy przywołane w tekście biblijne perykopy. Podobnie jak zacytowane wyżej fragmenty cyklu, pierwsza część *Małych mitów* powraca do Bereszit – opowiada jednak o tym, co „działo się na początku”, zgodnie z biblijną opowieścią wkładając w dłonie Stwórcy glinę. Najdłuższa część druga jest nowotestamentalna: obok odniesień pasyjnych odsyła do scen połowu ryb przez apostołów – ale i, aluzyjnie, do sceny z Jezusem piszącym na ziemi oraz do tzw. *Mowy eucharystycznej* z szóstego rozdziału Ewangelii Janowej. Wreszcie w części ostatniej rozpoznać można Babel – ale i potop. Identyfikacja przywołanych w tekście mitycznych opowieści to jednak dopiero początek; by nie przepłynąć przez poemat jak przez „martwą konstrukcję”, zobaczyć trzeba go jako efekt poetyckiej pracy nad mitem, która odciśnięta się i na jego powierzchni, i w strukturze głębokiej. Najbardziej oczywista opozycja organizująca tę ostatnią uwidacznia się w całości cyklu: pozytywnie wartościowana małość pojawia się w tytułach (*Małe mity*, *Mały traktat o wyobraźni*, *Ptasie obrazki*, nie obrazy) i na planie treści większości utworów – w których czasem, jak we *Wróblach*, wyraźnie przeciwstawiana jest wielkości („Życie wróbli składa się z całkiem małych oczekiwań. Nie mają planów jesiennych

odlotów, omija je więc ogromny niepokój”, M 11) – wreszcie uwidacznia się w formie tworzących tom niewielkich lub podzielonych na niewielkie części zapisów. W *Małych mitach* pracuje jednak i opozycja istotniejsza – życia i śmierci, tego, co żywe, i tego, co martwe – odpowiadająca podstawowemu dla nich tematowi stwarzania; biofilną poezję Miłobędzką z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można by wręcz uznać za witalistyczną *par excellence*. Człony obu opozycji nakładane są na siebie tak, że życie sytuuje się po stronie tego, co małe (*Mały traktat o wyobraźni* kończy się uogólniającą peryfrazą: „zupełnie mała pułapka, z której zaczyna się życie”, M 6), natomiast to, co duże, wydaje się wiązać ze śmiercią i chorobą („fizyczną wielkość orła” podziwiać można tylko „w zamkniętych zakładach dla obłąkanych królów albo w pogładowych kostnicach”, *Orzeł*, M 13), a także z pokrewnymi im przemocą („majestatyczny” *Łabędź* staje się bohaterem „legend” o „okrucieństwie niemal ludzkim”, M 12) oraz ideologią („Niepokojący jest tylko sposób chodzenia flamingów – w gromadzie zaczynają maszerować”, M 14). Zestawienie to (małe – żywe *versus* wielkie – martwe) organizuje również porządek analizowanego poematu: bezimienny Stwórca pochyla się nad małym („grudka gliny”, „pęd winograd” itd.), tworzone zaś po to, by prześcignąć „najwyższe” drzewa wciąż „wyższe i wyższe” ludzkie konstrukcje, są w istocie „martwe”. Jeśli uznamy *Małe mity* za tryptyk (a przywołują one jego formę poprzez usytuowanie największego rozmiarami obrazu z Nowego Testamentu pomiędzy dwoma ze Starego), nie będzie dziwić, że to właśnie w jego centralnej części odnajdziemy ich najważniejszą formułę: „I mówili, że ryba z piasku to za mało na ślad ryby i za mało na ślad człowieka. I nadal łowili ryby żywe, a jedli ryby martwe”. Nie tylko za sprawą wyraźniejszej niż w pozostałych częściach poematu biblijnej stylizacji można usłyszeć tu echa Jezusowego „Jam jest chleb życia” (J 6,48) z *Mowy eucharystycznej*, w której opozycja pokarmu dającego życie i przynoszącego śmierć rozgrywana jest wielokrotnie⁴¹. Zabieg Miłobędzkiej jest jednak doskonale przewrotny: o ile ewangeliczna antyteza pasuje do chleba czy wody, o tyle nie znajduje zastosowania w przypadku ryb, które przed spożyciem trzeba przecież pozbawić życia. W dodatku doczesnemu pokarmowi nie zostało tu przeciwstawione Słowo Boże, a obrys martwej już ryby na „piaszczystym brzegu”. Choć trudno wyobrazić sobie, by powstała w ten sposób „ryba z piasku”, miała stać się żywym pokarmem, z pewnością jednak stanowi ona – niczym neoawangardowe interwencje spod znaku *land artu* – realizację pograniczną, na co poetka wyraźnie nas naprowadza: wszak jej „ryba z piasku to za mało na ślad ryby” (bo jednak wykonał ją człowiek) i „za mało na ślad człowieka” (bo ograniczył się on do „dokładnego obrysowania” odciskającego się w piasku zwierzęcia). W dodatku ryba (ἰχθύς) jako akronim formuły „Jezus Chrystus Boga Syn Zbawiciel” oznacza przecież Syna Bożego, do tego stanowi symbol chrześcijaństwa. Podążając za jej pierwszym – chrystologicznym – znaczeniem, nie sposób nie pomyśleć, że skoro Syn Boży nie pojawia się w drugiej części poematu jako człowiek, być może to on byłby tajemniczą rybą, której przyplnięcie wywołuje zastanawiającą reakcję łowiących: „zatrzymali na chwilę łódź, milcząc weszli do wody, zatoczyli sobą olbrzymie koło. Wcale nie chcieli tej ryby chwycić”. Koło przywoływać mogłoby krąg ofiarniczy, a jego przerwanie, jak u Girarda, dokonałoby się za sprawą zbawczej misji Jezusa: to „w głowie ryby powstał [...] pomysł ludzkiej męki” i to ona sama upada na brzeg. Wydaje się

⁴¹ „Troszczcie się nie o ten pokarm, który ginie, ale o ten, który trwa na wieki” (J 6,27); „Ojcowie wasi jedli mannę na pustyni i pomarli [...] Ja jestem chlebem żywym, który zstąpił z nieba. Jeśli kto spożywa ten chleb, będzie żył na wieki (J 6,49,51); „To jest chleb, który z nieba zstąpił – nie jest on taki jak ten, który jedli wasi przodkowie, a poumierali” (J 6,58). Opozycja żywego i „martwego” pokarmu pojawia się w Ewangelii Janowej wielokrotnie, między innymi w scenie przy studni, w której Jezus proponuje Samarytance „wodę żywą” (J 6,10).

jednak, że bardziej frapująca od naszkicowanego tu teologizującego odczytania byłaby lektura uhistoryczniona, dotycząca już nie samego Wcielonego Boga, lecz podlegającego procesom sekularyzacyjnym chrześcijaństwa, które oto, niczym w hermeneutyce Gianniego Vattima, godziłoby się na swoje osłabienie i umieranie. W odczarowanym świecie „martwych konstrukcji”, w którym rzeczy utraciły swe mityczne znaczenia, a piasek stał się „potrzebny do produkcji szkła”, o Stwórcy mówić można wyłącznie apofatycznie („nie wiadomo, kim był”), a w jego „odciśniętych na palcach labiryntach” zamiast Obrazu i Podobieństwa widzieć wyłącznie linie papilarne. Zakończenie poematu wydaje się nie pozostawiać wątpliwości, że koniec rozumienia natury jako księgi i jej postępująca eksploatacja mają negatywne, wręcz apokaliptyczne (potop) konsekwencje; użycie zaimka „sami” w puencie „Teraz płyną, przepływają sami przez martwe konstrukcje” wskazuje też na alienację – bez Boga i bez wiary w Naturę rzeka czasu unosi nas coraz dalej od „życia ziemi”... Czy z obrazów tych wyłania się możliwość afirmatywnego podjęcia tematu zeświecczenia? Wspomniany Vattimo postrzega sekularyzację jako „«właściwe» przeznaczenie chrześcijaństwa” – „pozytywnie wpisana w przeznaczenie *kenosis*” dotyka ona również sztuki (a zatem i literatury), zwiastując „porzucenie wszelkiej ocalałej iluzji, związanej ze zdolnością i obowiązkiem sztuki mającej pełnić funkcję «nowej mitologii», racjonalnej religii”⁴². *Małe mity* Miłobędzkiej z pewnością nie chcą stanowić „nowej mitologii” naszych czasów; czy jednak wyrażonego w nich ironicznego dystansu wobec „wielkiej narracji” chrześcijaństwa nie można potraktować jako jej dekonstrukcji, a więc – różnicującego powtórzenia, w którym, jak przystało na interwencję neoawangardową, krytyka idzie w parze z afirmacją, destrukcja zaś z kreacją? Mogłyby być *Małe mity* modelowym tekstem mikrologii – „małą formą” literacką o cokolwiek przewrotnej „mikropoetyce”, wymagającej od czytelnika niełatwej „sztuki mikrolektury”, mogącej wszakże odsłonić przed nim Wielkie Rzeczy⁴³? A może wręcz – mikroteologią, z jednej strony „pomagającą nam uświadomić sobie niepewny status teologicznego dyskursu”, z drugiej zaś dzięki swej literackości „składającą świadectwo i hołd kruchej wprawdzie, ale i pełnej nadziei ludzkiej egzystencji”⁴⁴?

Jeśli odpowiedź na powyższe pytania nie jest przecząca, to dlatego, że nie pozwala jej udzielić natura poetyki omawianego cyklu Krystyny Miłobędzkiej. Jak zrobiono *Małe mity*? Nie zostały one pomniejszone z tych wielkich, a następnie wpisane w opowiadające o przyrodzie teksty, by niczym łamigłówki zapraszać czytelnika do udzielenia właściwych odpowiedzi. Modelująca lekturę cyklu tytułowa formuła „spisania z natury” wskazuje raczej na tendencję przeciwną – to „anaglifowa” obserwacja natury pozwoliła zobaczyć w niej załączki mitów. Nie oznacza to jednak, że założona lektura *Małych mitów* kończyć miałyby się na sporządzeniu ich klasyfikacji, a zatem spisu w znaczeniu rejestru, spod znaku *Systema Naturae* Linneusza. Choć sam język poetycki *Małych mitów* – jeszcze nie tak „łączliwy” i „jednoczący” jak w tomach *Pokrewne* i *Dom, pokarmy* – pozostaje zbliżony do języka *Anaglifów*, od tych ostatnich odróżnia je ich kilkupoziomowa tematyczna struktura, wymagająca od czytelnika poszukiwania przenośnych znaczeń nie tylko w obrębie jej poszczególnych pięt (postrzegalne – natura – mit – chrześ-

⁴²Gianni Vattimo, *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, tłum. Katarzyna Kasia (Kraków: Universitas, 2011), 63–64, 86.

⁴³Aleksander Nawarecki, „Mikrologia, genologia, miniatura”, w *Miniatura i mikrologia literacka*, t. I, red. Aleksander Nawarecki (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000), 18.

⁴⁴Michał Paweł Markowski, „Teologia, dyskurs, zdarzenie”, w Maciej Bielawski, *Mikroteologie* (Kraków: Homini, 2008), 226.

cijaństwo – historia), ale i pomiędzy nimi. Implikuje to złożoną aktywność metaforyczną, konotując jakości raczej symboliczne niż alegoryczne, raczej pojawianie się mitów nowych, wytwarzanych przez poetkę na drodze różnicujących repetycji dostępnego jej materiału biblijnego, niż istnienie czystych treści religijnych, ukrytych pod zasłoną obrazów zaobserwowanych w naturze. Choć złożona z rzekomo „martwych”, zsekularyzowanych religijno-mitycznych elementów za pomocą pozornie zużytych powtarzanych po awangardzie zabiegów poetyckich, konstrukcja ta okazuje się wszakże zadziwiająco żywa, żyzna i płodna w znaczenia. Afirmując „sekularyzacyjny brak pewności”, który „ponownie otwiera” dziś w nowy sposób metafizyczną problematykę, Julia Kristeva pisała:

Ruiny kontynentu ontoteologicznego, zbyt szybko uznane za nieistniejące, pojawiają się coraz mniej jako „martwe litery”, a coraz bardziej jako laboratoria żywych komórek, których szczegółowe zbadanie umożliwiłoby objaśnienie współczesnych aporii i impasów⁴⁵.

Właśnie to z dyskursywnymi, „martwymi konstrukcjami” mitu, religii i teologii (w istocie stanowiącymi dla wielu z nas „ryby martwe”) robi poezja Krystyny Miłobędzkiej: spisując je z natury, ożywia, przekształca je w żywy świat tętniący od gry znaczeń, a dzięki temu stwarza je na nowo – owszem, małe, maleńkie, ale dzięki temu dziecięco energiczne, aktywne, wszędybylskie, żywe. „Nie ma końca mitów!” (JS 17) – wykrzyknie poetka w rozmowie z Borowcem, niczym Jezus stawiając nam przed oczy dziecko:

Nie ma końca pytań o początek wszystkiego. Każdej rzeczy i wszechświata. Co było pierwsze, gdzie to życie ukryte? O tym na pewno wie każde dziecko. Ja dziecko, jak każde dziecko, mam swoje przekonania o życiu wszystkiego. Dorosli nazywają to personifikacją. Nie ma końca mitów! (JS 17).

Umnieszając Wielką Opowieść Chrześcijaństwa, Miłobędzka jej nie likwiduje, ale osłabiająco powtarza, sprowadzając ją w ten sposób tam, gdzie jej miejsce – na ziemię. Przypominając nam o zasadniczej łączności pomiędzy naturą a mitem, między *humus* (ziemia) a *humilitas* (pokorą, uniżeniem), jej poezja byłaby konsekwentnie pokorna – a co za tym idzie w swej głębokiej strukturze kenotyczna (wcielająca to, co boskie, w to, co ziemskie i fizyczne, „w pierwszą materię słowa”, JS 7), z kolei w swojej wymowie postsekularna (pracująca na okruchach zeświecczonego chrześcijaństwa i w swych małych formach ocalająca ich – zbawiennie umniejszone – treści). W istocie omawiany cykl sytuowałby się zatem „na początku” – podczas gdy *Anaglify* otwierałyby poezję Miłobędzkiej na naturę i świat przedmiotów, *Małe mity* uzupełniałyby jej ekspozycję o temat teolingwistyczny, wybrzmiewający (zwykle *piano*) we wszystkich jej książkach poetyckich, swoje zaś kulminacje mające w tomie *Pamiętam. Zapisy stanu wojennego* i wcześniejszym *Dom, pokarmy*, zakończonym jedną z najbardziej niezwykłych postsekularnych formuł polskiej poezji: „Czy wierzę w Boga? Osłaniam go tylko, ale nie wierzę. I bardzo dobrze, nareszcie mogę się opiekować czymś wielkim” (Z 142)⁴⁶. Dopiero jednak

⁴⁵ Julia Kristeva, *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*, tłum. Anna Turczyn (Kraków: Universitas, 2010), 59.

⁴⁶ Sposoby realizacji postsekularnego tematu poezji Miłobędzkiej analizowałem już w: Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po 1968 roku w perspektywie postsekularnej* (Kraków: Universitas, 2016), 181–200; Piotr Bogalecki, „Boga zastąpiłam światem. Wiara i świeckość w poezji Krystyny Miłobędzkiej”, w *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*, t. II: *Literatura polska po 1945 roku – kierunki, idiomy, paradygmaty*, red. Agnieszka Bielak, Łukasz Tischner (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 321–350.

połączenie obu tych perspektyw w jednoczącej formule *Spisu z natury*, dopiero łączna lektura obu zeszytów składających się na zrekonstruowany tom, a do tego odrzuconych zapisów pozostawionych poza jego obrębem, pozwala uchwycić zasadniczą jedność projektu poetyckiego Miłobędzkiej, na którą naprowadza lektura *Credo artystycznego* Paula Klee z fundamentalnym dlań zestawieniem aktu artystycznego ze stwarzaniem. To w komentarzu do *Małych mitów*, przedstawiając je jako „pierwsze próby objęcia całości”, „zrozumienia niejasnej całości, w której się jest”, powie poetka: „Czuję się równa wszystkim stworzeniom. Jesteśmy jednym żywym organizmem” (JS 22)⁴⁷.

Porzucone niepotrzebne. Po hymnie

Dopowiedzmy na koniec, że zrównanie to pozostawałoby fragmentaryczne, a wręcz iluzoryczne, gdyby pojęcia natury, całości czy stworzenia funkcjonowały u Miłobędzkiej w obrębie idealizującej ramy tradycyjnej metafizyki. Osłabiająca ją narracja kenotyczna nie obejmowałaby wówczas świata przyrody; swoistej naturalizacji religii nie towarzyszyłoby ureligijnienie natury i świata przedmiotów. Podążająca ku pierwszym dniom stworzenia poetka nie popełnia jednak takiego błędu, a tytułowy tekst tomu, w którym metaforyka pasyjna odniesiona zostaje do drzewa, roślin i konia, a także pieca i rzucającej się w oczy „kalekiej” ściany (M 19), mógłby być pierwszym tego dowodem. Innego dostarczyć może tytułowy poemat cyklu *Małe mity*, jeśli tylko otworzymy się na możliwość jeszcze bardziej radykalnego odczytania pojawiającej się w jego centralnej części cierpiącej i pozbawianej życia ryby. Co bowiem, jeśli nie tyle symbolizowałaby ona Chrystusa, co nim była – wcielonym, „upadłym” w głębię stworzenia i spożytym na odkupienie wielu? Odczytanie takie – religijne, choć nieantropocentryczne, wychylone ku teologii zwierząt, akcentujące m.in. motyw „chrystusowego cierpienia zwierząt”⁴⁸ – możliwe jest właśnie dzięki wielopoziomowej strukturze jej poematu. Poetka nie byłaby sobą, gdyby subtelnie, acz wymownie nie skomplikowała w nim również linearności wielkiej narracji o odczarowaniu. Czytamy oto, że stwarzający świat Bóg mógł wziąć w ręce nie glinę czy kamień, a „drut kolczasty” (M 8) – budzący wszak bardzo konkretne, bynajmniej nie rajske skojarzenia. Umieszczenie go „na początku” – nie tyle otoczenie nim utraconego Edenu, ale zastąpienie nim ludzkiej gliny, w którą tchnął Stwórca – uwidacznia jeden z lejt-motywów analizowanej tu twórczości, dochodzący do głosu w całych *Małych mitach*, nieprzypadkowo rozpoczynających się wszak pytaniem o „pierwsze miejsce bólu”, a wybrzmiewający również w wielu wierszach tomu *Pokrewne* oraz w poemacie Klee, w którym zdolność „patrzenia w głąb” przypisano finalnie „strachowi”. Wczesna poezja Krystyny Miłobędzkiej byłaby bowiem również poezją bólu i to także on pospołu z towarzyszącymi mu emocjami łączyłby oba cykle *Spisu z natury*. Wyznaje wszak poetka: „Od samego początku wiem, co to ból. Ból rzeczy porzuconych, niepotrzebnych, kalekich istnień. Można to zobaczyć w niemal każdym *Anaglifie*” (JS 21). Skazana na lekturowy niebyt, wykreślona puenta Klee – „Strach dzieli na osobne części. Strach patrzy w głąb” – celnie podsumowywałaby ewolucję wczesnej twórczości autorki *Imiastów*: fragmentaryczna poetyka *Anaglifów*, mimo wszystko opierających się

⁴⁷Za wymowny dowód jedności wczesnej poezji Miłobędzkiej uznać można wspomnianą już pierwszą, krótszą wersję poematu *Małe mity* z „Siódmego Głosu Tygodnia” – w miejscu jego pierwszej części (inc. „Wziął tedy w ręce”) odnaleźć możemy... anaglif o broszkach (inc. „Broszki żyły kiedyś na swobodzie”, A 45).

⁴⁸Zob. np. Andrew Linzey, *Animal Gospel* (Louisville: Westminster John Knox Press, 2000), 64–67.

jeszcze na serii podziałów (z których najistotniejszym, choć kamuflowanym, jest obecność dychotomii podmiotowo-przedmiotowej) zastępowana byłaby stopniowo witalistyczną poetyką łączliwości, dochodzącą do głosu w omawianych wierszach z „Twórczości” oraz w tomach *Pokrewne* i *Dom, pokarmy*, której zasadę określa poetka następująco: „Wszystko się ze sobą tu łączy, wszyscy mówią sobie świat w tym niesłownym porozumieniu” (JS 24). Znamienne, że na potwierdzenie tych słów przytoczy ona wspomnienie płaczu swego kilkumiesięcznego syna wywołanego wyciem „dzieci zwierząt” jadących do rzeźni: „I to spokojnie leżące ludzkie dziecko zaczyna odpowiadać krzykiem i płaczem na tamten głos. W tym ledwie zaczynającym się życiu ta łączność z innymi w naturze jest niesłychana. Także z ich strachem i bólem” (JS 24).

W „lepkie” głębie strachu i bólu wprowadza nas także *Mały traktat o wyobraźni* (M 6), który – oto natura poetyki Miłobędzkiej! – nie musi być wyłącznie tekstem o rosiczkach (czego domyślamy się z jego treści, choć nazwa gatunkowa *Drosera* nie pada w tekście ani razu) ani też apologią imaginacji o wyraźnych metaliterackich konotacjach (wyobrażenia – poezja), ani nawet – jak w rozmowie z Borowcem podpowiada już sama poetka (JS 22) – erotykiem („Bo to może jest nie tylko rosiczka? To może jest fizyczne zbliżenie kobiety i mężczyzny”, JS 22) czy wierszem o percepcji („A może tylko zapis zmysłów, które łapią obraz”, JS 22). *Traktat* może być również tekstem kenotycznym: o powolnym schodzeniu, „spychanego coraz niżej” wcielonego Boga, który zgodzić się musi na „kielich połączony z ziemią” i na śmierć, „z której zaczyna się życie”? Dopiero jednak zestawiając wielką opowieść o kenozie z niewielkim przecież, a i tak jeszcze „zmniejszonym” wciągany przez kielich kwiatu owadem, rozpoczyna poetka najbardziej przewrotną „grę z rzeczami ostatecznymi” – i je osiąga. W swym zaś komentarzu do *Małego traktatu*, zanim odeśle nas do sporo większej i młodszej od niego książki *Życie nigdy się nie kończy* autorstwa benedyktyna i mistrza zen Willigisa Jägera, sama wyrazi mądrość swej małej biofilnej poezji najkrócej i najlepiej: „Coś, co się rodzi, jest jednocześnie czymś, co umiera i to jest w jednym” (JS 23).

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. „Dramatyczna agramatyczność”. W *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Zredagowane przez Jarosław Borowiec, 43–46. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Bieńkowski, Zbigniew. „Parti pris poezja Ponge’a”. W *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*, 443–454. Warszawa: Czytelnik, 1960.
- Bogalecki, Piotr. „Boga zastąpiłam światem. Wiara i świeckość w poezji Krystyny Miłobędzkiej”. W *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*, t. II: *Literatura polska po 1945 roku – kierunki, idiomy, paradygmaty*. Zredagowane przez Agnieszka Bielak i Łukasz Tischner, 321–350. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- . *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po 1968 roku w perspektywie postsekularnej*. Kraków: Universitas, 2016.
- Borowiec, Jarosław. *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław: Biuro Literackie, 2009.
- Calvino, Italo. *Po co czytać klasyków*. Przetłumaczone przez Anna Wasilewska. Warszawa: PIW, 2020.
- Derrida, Jacques. „Sygnowane Ponge”. Przetłumaczone przez Stanisław Cichowicz. *Literatura na Świecie*, nr 8-9 (1988): 301–318.
- Górniak-Prasnal, Karolina. „Rzeczy, które się do nas zbliżają – Anaglify Krystyny Miłobędzkiej”. *Wielogłos*, nr 2 (2017): 53–67.
- Gutorow, Jacek. „Glif”. W *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Zredagowane przez Jarosław Borowiec, 17–30. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Hoffmann, Krzysztof. „Mistrzynie Krystyna Miłobędzka. Alchemiczka poezji z nową publikacją *Spis z natury*”. *Gazeta Wyborcza. Poznań*, 6 sierpnia 2019, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,25063141,mistrzynie-milobedzka-alchemiczka.html>. (dostęp: 14.06.2021)
- Jarzyna, Anita. „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”. *Zamek Czyta*, 16 października 2020, <http://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/>. (dostęp: 14.06.2021)
- Kałuża, Anna. *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011.
- Klee, Paul. „Credo artystyczne”. Przetłumaczone przez Wacław Niepokólczycki. *Więź*, nr 4 (1961): 81–86.
- Kristeva, Julia. *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*. Przetłumaczone przez Anna Turczyn. Kraków: Universitas, 2010.
- Linzey, Andrew. *Animal Gospel*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2000.
- Markowski, Michał Paweł. „Teologia, dyskurs, zdarzenie”. W Maciej Bielawski, *Mikroteologie*, 215–226. Kraków: Homini, 2008.
- Miłobędzka, Krystyna. „Klee”. *Twórczość*, nr 12 (1962): 37.
- . „Małe mity”. *Siódmy Głos Tygodnia*, nr 33 (1965): 8.
- . „Małże”. *Twórczość*, nr 2 (1965): 30.
- . „Patrzące chwytliwe”. *Twórczość*, nr 11 (1966): 63–64.
- . „Piła”. „Widok z hotelu”. *Rocznik Nadnotecki*, t. I (1966): 212.
- . *Pokrewne*. Warszawa: Czytelnik 1970.
- . *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru*. Wrocław: A, 1995.
- . *Spis z natury. Anaglify, Małe mity, Jesteś samo śpiewa*. Opracowane i zredagowane przez Jarosław Borowiec. Lusowo: Wolno, 2019.
- . „W dziesiątą rocznicę. Gałczyński – Tuwim”. *Twórczość*, nr 12 (1963), 26.
- . „Widziane w ogniu”. *Twórczość*, nr 2 (1965): 30.

- . *Zbierane 1960–2005*. Wrocław: Biuro Literackie, 2006.
- Nawarecki, Aleksander. „Mikrologia, genologia, miniatura”. W *Miniatura i mikrologia literacka*, t. I. Zredagowane przez Aleksander Nawarecki, 9–29. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000.
- Orska, Joanna. *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Ponge, Francis. „Furia wyrażania”. Przetłumaczone przez Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak. *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 65.
- . „Motyl”. Przetłumaczone przez. Zbigniew Bieńkowski, *Twórczość*, nr 4 (1957): 146.
- . „My Creative Method”. Przetłumaczone przez Jan Maria Kłoczowski. *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 107–133.
- . „Rozkosze drzwi”. Przetłumaczone przez Anna Wasilewska. *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 6.
- Poprawa, Adam. „Na początku było inne. Anaglify”. W *Miłobędzka wielokrotnie*. Zredagowane przez Piotr Śliwiński, 95–104. Poznań: WBPiCAK, 2008.
- Scholem, Gershom. *O podstawowych pojęciach judaizmu*. Przetłumaczone przez Juliusz Zychowicz. Warszawa: Aletheia, 2015.
- Skurtys, Jakub. „Cały inwentarz pojęć”. *Odra*, nr 10 (2019): 103–105.
- . „Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce”. *Przestrzenie Teorii*, nr 28 (2017): 203–219.
- Stankiewicz, Edward. „Struktury dośrodkowe i odśrodkowe w poezji”. Przetłumaczone przez Paweł Wawrzyszko. W *Poetyka i sztuka słowa*, 103–134. Kraków: Universitas, 1996.
- Vattimo, Gianni. *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*. Przetłumaczone przez Katarzyna Kasia. Kraków: Universitas, 2011.
- „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak”. W *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Zredagowane przez Jarosław Borowiec, 599–612. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.

SŁOWA KLUCZOWE:

Małe mity

EKOPOEZJA

Krystyna Miłobędzka

Paul Klee

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę rekonstrukcji poetyki wczesnych tekstów Krystyny Miłobędzkiej. Głównym przedmiotem zamieszczonych w nim analiz jest tom *Spis z natury*, powstający w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku jako poetycki debiut, lecz wówczas nieopublikowany. Podejmując łączną lekturę dwóch składających się na niego cykli poetyckich – *Anaglifów* i *Małych mitów* – autor wskazuje na konieczność uzupełnienia nasuwającego się w lekturze tego pierwszego odczytania nieantropocentrycznego o implikowaną przez wielopoziomową strukturę tego drugiego interpretację postsekularną. Analizie poddano również cztery wiersze Miłobędzkiej – *Małże*, *Widziane w ogniu*, *Patrzące chwytliwe* oraz *Klee* – opublikowane w latach sześćdziesiątych w miesięczniku „Twórczość” i niewłączone w żaden jej tom. Pozwoliło to wskazać na możliwe związki wczesnej poezji autorki *Wykazu treści* z twórczością Francisa Ponge’a i Paula Klee.

Spis z natury

FRANCIS PONGE

NEOAWANGARDA

postsekularyzm

NOTA O AUTORZE:

Piotr Bogalecki – dr hab., prof. UŚ, historyk i teoretyk literatury, komparatysta, pracownik Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Jego naukowe zainteresowania obejmują myśl postsekularną, teorię literatury oraz polską poezję XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem nurtów awangardowych i eksperymentalnych. Autor książek: *„Niedorozumowy”*. *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2011), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016) oraz *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (2020). Współredagował m.in. antologię *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach* z 2012 roku (z Aliną Mitek-Dziembą) oraz opublikowaną w 2020 roku monografię *Marani literatury polskiej* (z Adamem Lipszycem).

Ekokrytyczne czytanie powieści Vladana Desnicy *Pronalazak Athanatika**

Goran Đurđević

ORCID: 0000-0002-9002-8132

* Dziękuję Dariji Đurđević i prof. dr. sc. Jožici Čeh Stergar za pomoc przy zbieraniu literatury, Vinkovi Tadiciovi za cenne rady, zwłaszcza przy literaturze historycznej oraz doc. dr sc. Suzani Marjanić i doc. dr sc. Mirandi Levant-Peričić za wyjątkową pomoc przy formułowaniu koncepcji, a także anonimowym recenzentom i redaktorom za konstruktywne i życzliwe rady oraz cierpliwość.

1. Wstęp

Lata siedemdziesiąte XX wieku otwierają nowe perspektywy oraz ogląd na świat człowieka i człowieczeństwo. Społeczno-polityczny kontekst tych przemian sięga wydarzeń z 1968 roku, demonstracji studenckich, narastającej dekolonizacji i wyzwolenia krajów Trzeciego Świata. Wiąże się też ze sprzeciwem wobec interwencji USA w Wietnamie oraz z obawami przed możliwym konfliktem nuklearnym między rywalami z czasów zimnej wojny, a także kryzysem naftowym (energetycznym). Wydarzenia te, w połączeniu z rozwojem technologicznym, opartym na postępie nauk przyrodniczych i technicznych, pojawieniem się licznych wynalazków ułatwiających życie codzienne oraz szybkim nastaniem społeczeństwa konsumpcyjnego, otwierają nowe pola do kreowania świata, podążają za ówczesnymi wyzwaniami i problemami. Pojawiły się i rozpoczęły swą działalność ruchy ekologiczne (zielonych), feministyczne (dotyczące płci i kobiet), pacyfistyczne (antywojenne) oraz inne. Grupy te postrzegają codzienność w odmienny sposób i otwierają pole na nowe tematy, wprowadzając do postmodernizmu. W ponowoczesności otwiera się droga m.in. na studia kulturowe, kulturę popularną, ekokrytykę/ekokrytycyzm¹, ekofeminizm, lingwistyczny zwrot, analizę dyskursu i na wiele innych subdyscyplin, kierunków badawczych oraz innowacji teoretyczno-metodologicznych².

¹ W pracy konsekwentnie posługuję się terminem ekokrytyka, który w swoich pracach wykorzystywała Suzana Marjanić, a nie ekokrytycyzm, jak proponował Domagoj Brozović. Por. Suzana Marjanić, „Književni svjetovi s etnološkom, ekološkom i animalističkom nišom”, *Narodna umjetnost*, 43, nr 2 (2006): 163–186; Suzana Marjanić, „Zoosfera Tita Andronika: ljudska, previše ljudska bestijalnost”, *Treća*, 10, nr 2 (2008): 59–82; Domagoj Brozović, „Čitati zeleno. Ekokriticizam – neprepoznata mogućnost suvremene hrvatske znanosti o književnosti”, *Književna smotra*, 44, nr 164–165 (2012): 29–35.

² W licznych tytułach o zmianach w różnych aspektach rzeczywistości społecznej lat siedemdziesiątych por. Thomas Borstelmann, *The 1970s. A New Global History from Civil Rights to Economic Inequality* (Princeton: Princeton University Press, 2015); *The Shock of the Global. The 1970s in Perspective*, red. Niall Ferguson i in. (Harvard: Harvard University Press, 2011).

Ekokrytyka, jako jeden z nowszych sposobów ujmowania nowoczesności, otworzyła różne perspektywy analizy kultury – zwłaszcza literatury i sztuk wizualnych – w kontekście środowiska. Pojęcie ekokrytyki zostało sformułowane przez Williama Rueckerta w jego artykule z 1978 roku *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*. Definiował ją jako połączenie koncepcji ekologicznych i literatury³. Pierwszą ideę połączenia przyrody i literatury, według Petera Berry'ego i Domagoja Brozovicia, wprowadził Karl Kroeber w pracy „*Home at Grasmere*”: *Ecological Holiness*, wydanej jeszcze w 1974 roku⁴.

Cheryll Glotfelty, redaktorka monografii *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, przedstawia następującą definicję:

Ekokrytyka to badanie związku między literaturą a środowiskiem fizycznym. Tak jak krytyka feministyczna bada język i literaturę z perspektywy świadomości płci, a krytyka marksistowska wprowadza świadomość o metodach produkcji oraz klas w wymiarze ekonomicznym do lektury swoich tekstów, tak ekokrytyka przyjmuje geocentryczne podejście do studiów literackich... Ekokrytyka podziela fundamentalne założenie, że kultura człowieka jest powiązana ze światem fizycznym, oddziałuje na niego, a on wpływa na nią. Ekokrytyka za swój temat przewodni obiera wzajemne powiązania przyrody i kultury, zwłaszcza kulturowych artefaktów języka i literatury...⁵.

Subdyscyplina rozwija się od końca lat osiemdziesiątych, a szczególnie intensywnie w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, kiedy formowano stowarzyszenia (ASLE⁶ i EASLCE⁷) oraz gdy powstawały czasopisma i monografie. Amerykańska ekokrytyka skupia się na dziewiętnastowiecznych autorach i ich opisach natury (interpretacjach dzikiej przyrody, krajobrazów, motywów i tematów), co oznacza powrót i celebrowanie natury jako takiej. Natomiast Brytyjczycy są bardziej zorientowani na związek kultury i przyrody poprzez pryzmat antropocentrycznych zagrożeń dla tej drugiej (lub środowiska). Ważnym wyzwaniem, zdaniem Domagoja Brozovicia, jest z pewnością brak bardziej reprezentatywnej literatury metodologicznej i terminologicznej⁸, praktyk i paradygmatów. Jedno z kluczowych pytań brzmi: kto lub co znajduje się w centrum ekokrytycznej lektury dzieł literackich: człowiek czy przyroda? Ekokrytycy interpretują naturę i kulturę jako fenomen, a nie jako językowe, sztuczne konstrukcje⁹.

³ William Rueckert, „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism”, w *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), 107.

⁴ Peter Barry, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester–New York: Manchester University Press, 2009), 240; Brozović, *Čitati zeleno*, 29. Por. też Karl Kroeber, „‘Home at Grasmere’: Ecological Holiness”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 89, nr 1 (1974): 132–141.

⁵ Cyt. wg Brozović, *Čitati zeleno*, 30. Por. też Cheryll Glotfelty, „Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis”, w *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), 107.

⁶ Dane organizacji *Association for the Study of Literature and Environment* są dostępne na stronie <https://www.asle.org>.

⁷ Dane organizacji *European Association for Study of Literature Culture and Environment* są dostępne na stronie <https://www.easlce.eu>.

⁸ W ostatnim czasie poczyniono znaczące zmiany na tym polu, co widoczne jest w pracach Dereka Gladwina i Simona C. Estoka. Por. Derek Gladwin, „Ecocriticism”, *Oxford Bibliographies* (<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0014.xml>); Simon C. Estok, „Teorija s ruba: životinje, ekokritika, Shakespeare”, *Kazalište*, 11, nr 35–36 (2008): 84–97 (zob. obszerną bibliografię).

⁹ Por. Brozović, *Čitati zeleno*, 29–35.

Relacja natury i kultury ukształtowana w ekokrytycznych czytaniach dzieł literackich jest przyczynkiem do analizy powieści Vladana Desnicy *Pronalazak Athanatika*. Pierwotny pomysł pisarza o lekarstwie na nieśmiertelność i przemianach, jakie zachodzą w świecie, jest dobrą podstawą do odczytania wzajemnych relacji kultury i przyrody oraz obserwacji tej drugiej jako podmiotu, a nie tylko jako zmarginalizowanego tematu.

Niniejsza praca jest pomyślana jako kolaż trzech części tematycznych: ekokrytycznego podejścia do życia – śmierci – nieśmiertelności przez porównanie i powiązanie niedokończonych powieści Desnicy z dziełem *Homo deus*. Następna część dotyczy ekokrytycznej analizy deszczu przez pryzmat koncepcji Susan Farrell; analizy powieści *Pronalazak Athanatika* w kontekście dystopijnych powieści ekologicznych/dotyczących środowiska we współczesnej literaturze chorwackiej: *Planet Friedman* Josipa Mlakicia i *Mjesečev meridijan* Edo Popovicia wraz z porównaniem ekokrytycznego czytania koncepcji antropocenu autorki Louise Squire.

2. Życie – śmierć – nieśmiertelność: powieść *Pronalazak Athanatika* w ujęciu ekokrytycznym

Już w czasach prehistorycznych ludzie stworzyli binarny system składający się z życia i śmierci. O ile pierwszy element tego systemu można było jasno rozpoznać przez narodziny człowieka i samo życie, o tyle drugi – śmierć – pozostał zagadką, mistyczną i nieokiełznaną. Z tych powodów w wielu mitach, religiach, sztuce i dziełach literackich pojawia się opowieść o nieśmiertelności i poszukiwaniu jej jako swoistego zwycięstwa nad śmiercią¹⁰. W niektórych mitologiach nieśmiertelność kojarzy się z określonymi roślinami, charakterem przyrody (górami, morzem, nieznanymi lądami) czy życiem bohaterów i bogów¹¹. Jednakże większość religii monoteistycznych postrzega śmierć jako kontynuację życia w innym świecie, w zależności od okoliczności i ziemskiego życia danej osoby¹². Współcześnie, w XXI wieku, koncepcja nieśmiertelności jest aktualizowana. Dzisiaj nieśmiertelności nie doświadcza się poprzez odnalezienie konkretnego kwiatu lub liścia wybranej rośliny, zjedzenie określonych pokarmów (owoców lub warzyw) lub przez podróż w góry lub nieznanne kraje – jak to wyobrażano sobie w przednowoczesnym świecie. Przedłużanie ludzkiego życia odbywa się poprzez wykorzystanie możliwości technologicznych, w tym powiązanie ze sztuczną inteligencją, wynalazkami, robotami i podobnymi nowinkami.

¹⁰Por. Jacques Choron, „Death and Immortality”, w *Dictionary of the History of Ideas*, red. Philip P. Wiener, t. 1 (New York: Charles Scribner's Sons, 1974), 635–646 (<https://web.archive.org/web/20070311081839/http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-76>).

¹¹Na przykład *Ep o Gilgamešu* lub *Putovanje na zapad* pokazują wyobrażenia o poszukiwaniu nieśmiertelności w mitologii sumerskiej, chińskiej. Problem zjawiska nieśmiertelności w mitologii greckiej uwypuklony jest w micie o Syzyfie i schwyтaniu boga Tanatosa, które zatrzymało umieranie ludzi, dopóki bóg nie został uwolniony. Por. Reginald Campbell Thompson, *The Epic of Gilgamesh: Complete Academic Translation*, translated from cuneiform tablets in the British Museum literally into English hexameters, London 2007; Wu Cheng'en, *A journey to the West* (Beijing: Foreign Languages Press, 1955); „Sisyphus”, *Encyclopaedia Britannica* (<https://www.britannica.com/topic/Sisyphus>).

¹²W chrześcijaństwie objawia się to w idei życia pozagrobowego i wizji raju, czyśćca (który uznają katolicy) i piekła, podczas gdy w islamie odnajdujemy podobną koncepcję dla raju (*dżennet*) i piekła (*dżehennem*), a w judaizmie raju (*shamayin*) i piekła (*gehenna*). Podobne koncepcje są w religiach wschodnich: buddyzmie i hinduizmie, np. z różnym rozumieniem piekła, spośród których najbardziej znana jest *naraka*. Szczegółowiej o życiu pozagrobowym zob. „Zagrobni život”, *Hrvatska enciklopedija* (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=66705>).

Drugi element w tej binarnej parze, nawiązujący do pierwszego, czyli dążenie człowieka do nieśmiertelności, jest fundamentalnym pytaniem ekokrytyki, stworzonym we (współ)relacji kultury i przyrody. Ich dychotomię najlepiej określa William Howarth, definiując ekokrytyka/ekokrytyczkę jako „osobę, która analizuje wady i zalety opisów ukazujących wpływ kultury na przyrodę z zamiarem gloryfikowania, krytykowania jej eksploatacji i naprawienia szkód wyrządzonych przez aktywność polityczną”¹³.

Pisarz Vladan Desnica w swoich dziełach wielokrotnie poruszał problematykę śmierci i nieśmiertelności, czyniąc z nich główny temat, a najbardziej wyraziście przedstawił je w niedokończonym powieści *Pronalazak Athanatika*. Ta krótka powieść ma strukturę dialogu między narratorem i Krezubogiem, znajomym narratora, przedstawiającym swoją nową koncepcję, a dokładniej fabułę nienapisanej powieści. Akcja rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przyszłości (autor używa określenia „kilka wieków naprzód”¹⁴), w nienazwanym i nieznanym kraju, w którym dochodzi do wynalezienia leku (szczepionki) przeciwko śmierci.

Należy podkreślić decyzje terminologiczne Desnicy, jak zauważa Krešimir Nemec, ponieważ pisarz konsekwentnie używa następujących terminów: lekarstwo, hormon lub *czynnik Iks* zamiast eliksir, by określić wynalazek *athanatik* (którego sama nazwa wskazuje, czego dotyczy: *athanatos* – przeciwko śmierci), oraz określeń *wieczna regeneracja* lub *nieskończony czas trwania* zamiast nieśmiertelność¹⁵. Dzięki temu akcentuje naukowe pochodzenie leku – zresztą wyraźnie stwierdza, że lek jest wynikiem badań naukowych – odcinając się w ten sposób od tradycyjnych podejść do nieśmiertelności i poszukiwań eliksirów.

W dalszej części akcji widoczne są konsekwencje społeczne i gospodarcze. Na samym początku wynalazek wywołał niespotykaną euforię, radość i celebrację, które wkrótce, wraz z wprowadzeniem nadzoru państwowego, zaczęły się zmieniać. Okazało się bowiem, że nie każde życie jest równie cenne. O nieśmiertelności decydował specjalny urząd Izuzeća od smrti (Zwolnienia od Śmierci), który dokonał segregacji grup społecznych (klas) w celu przydzielania *athanatiku*. Segregacja ma układ piramidalny i hierarchiczny, jest mocno powiązana z aktualną pozycją władzy, poczynawszy od prezydenta i premiera aż po niższe szczeble. Ta zasada została w powieści uzasadniona powszechnym problemem środowiska: brakiem wystarczającej ilości żywności. Wprowadzone środki prowadzą do nasilenia przemocy, kradzieży, oszustw, zabójstw, zamieszek i rewolucji. Rezultatem jest powstanie totalitarnego państwa dyktatora Maman-Mammona, które kontroluje życie i śmierć swoich obywateli. Wkrótce potem nastąpiły zabójstwa, konflikty i ponowne wykorzystanie komór gazowych oraz podział ludzi na dwie większe grupy: śmiertelnych i nieśmiertelnych. Chociaż lek udoskonalono na dwa podtypy – A (który działał na wszystkie rodzaje śmierci, w tym nagłe) i B (który działał tylko w przypadku śmierci naturalnej) – nie poprawiło to sytuacji, ponieważ brak pożywienia i konsekwencje przyjmowania specyfiku (zaburzenia) spowodowały dalsze problemy. Zakończenie skutkowało świadomym zniszczeniem medykamentu, czyli wybrania przez ludzkość śmiertelności zamiast nieśmiertelności.

¹³William Horwath, „Some Principles of Ecocriticism”, w *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), 69. Por. też Tjaša Trček, „Ekokritika – upodobitve narave v izbranih mladinskih delih”, diplomski rad, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, 2016, 3.

¹⁴Vladan Desnica, *Pronalazak Athanatika* (Zagreb: V.B.Z., 2006), 8.

¹⁵Krešimir Nemec, „Pronalazak Athanatika – između utopije i distopije”, w Desnica, *Pronalazak Athanatika*, 87.

O aktualności tego tematu na początku XXI wieku świadczy również pojawienie się światowego bestsellera słynnego izraelskiego historyka Yuvala Noaha Harariego i jego dzieła *Homo deus* o bardzo znaczącym podtytule *A brief history of tomorrow* [pol. wyd. *Krótką historią jutra*]. Jest to swego rodzaju kontynuacja jego poprzedniego sukcesu *Sapiens* z podtytułem *A brief history of humankind* [pol. wyd. *Od zwierząt do bogów. Krótka historia ludzkości*]. W *Sapiens* Harari przez pokazanie czterech rewolucji – poznawczej, rolniczej, unifikacyjnej i naukowej [w polskim wydaniu znajdują się trzy, bez unifikacyjnej – przyp. tłum.] – wyjaśnił, że w przeszłości człowiek osiągnął swój obecny poziom, natomiast w *Homo deus* zajął się problemami przyszłości¹⁶. W części wprowadzającej autor przedstawia krótki przegląd historii poprzez wizję zwycięstwa ludzi nad wojną (stwierdza, że samobójstwo jest bardziej prawdopodobne niż śmierć na wojnie), głodem (na świecie jest więcej otyłych niż głodnych) i chorobami (większość chorób zakaźnych i epidemii została zwalczona). W tej części książki, jak podkreśla Tizian Raspor, dominuje ton optymistyczny¹⁷. W pierwszym rozdziale Harari przedstawia przeszłość człowieka jako najpotężniejszej istoty na planecie, od początków *Homo sapiens* do współczesności. Podobnie jak w książce *Sapiens*, autor wyjaśnia to przez stworzenie kolektywnej wyobraźni zbiorowej, która przeradza się w mity, pozwalając na uformowanie wspólnoty złożonej z nieznanych sobie osób. Taka imaginacja umożliwiała kreowanie narodów, pieniędzy, religii, praw człowieka, przepisów i tym podobnych. Wśród swoich tez wyróżnia koncepcję algorytmu jako swego rodzaju źródła wniosków i podejmowania decyzji (zamiast posługiwania się intuicją). W drugiej części idzie o krok dalej, ukazując niemożliwą do pogodzenia różnicę między władzą a rozsądkiem, stwierdzając, że poprzez wybór władzy jednostka zbliża się do statusu bóstwa (w religiach tradycyjnych), ponieważ potrafi kontrolować i koordynować różne procesy. W ostatnim rozdziale wprowadza ideę dataizmu (religii danych) jako nowej „religii” hołdującej sile i znaczeniu informacji oraz projekcji przyszłości zgodnie z nowymi postępami technologicznymi, określając, jakie to będzie miało konsekwencje w ruchach społecznych, z możliwym dalszym wzrostem nierówności społecznych¹⁸.

Najważniejszy podrozdział dotyczący tego tematu nosi tytuł *The Last Days of Death*. Harari zarysowuje w nim swoją tezę o nieśmiertelności. Opisuje świętości ludzkiego życia widoczną w wielu aktach prawnych i legislacyjnych, a także w życiu codziennym. Jednak zauważa, że religie (chrześcijaństwo, hinduizm, judaizm) mają inne spojrzenie na śmierć, ponieważ bez niej cała koncepcja tych wspólnot – obejmująca niebo, piekło i reinkarnację – traci sens. Współczesny człowiek, według Harariego, umiera z powodu problemów technicznych – serce przestaje bić, dochodzi do zatoru tętnicy, komórki rakowe rozrastają się w organizmie, ponieważ serce nie otrzymuje powietrza albo z powodu genetycznej mutacji komórek.

Jego tezę o śmierci najlepiej streszcza następujące zdanie: „Jeśli tradycyjna śmierć była specjalnością księży i teologów, dziś sprawę przejęli inżynierowie”¹⁹. Uważa, że zawsze w tle

¹⁶Yuval Noah Harari, *Sapiens. Kratka povijest čovječanstva* (Zagreb: Fokus komunikacije, 2015). Por. też Goran Đurđević, „Yuval Noah Harari, Sapiens: kratka povijest čovječanstva, Fokus, Zagreb 2015, 479”, *Historijski zbornik*, 68, nr 1 (2015): 203–205.

¹⁷Tizian Raspor, Yuval Noah Harari, *Homo deus. Kratka povijest sutrašnjice, prevela s engleskog Marija Perišić*, Fokus komunikacije Zagreb 2017, 461, *Historiografija.hr*, <http://www.historiografija.hr/?p=5663>.

¹⁸Yuval Noah Harari, *Sapiens*. Por. też Đurđević, „Yuval Noah Harari, Sapiens. Kratka povijest čovječanstva”, 177–178.

¹⁹Harari, *Sapiens*, 28.

istnieje problem techniczny, nawet przy złych warunkach pogodowych, wypadkach samochodowych i innych nieszczęściach, które powodują śmierć. Przekonuje, że wyszukiwarka internetowa i jedna z najpotężniejszych korporacji, Google, zainwestowały znaczące środki na badania śmierci i walkę z nią, zatrudniając dwóch wybitnych naukowców i „promotorów” nieśmiertelności – Raya Kurzweila i Billa Marisa. Jednocześnie Google nie jest jedyną firmą z Doliny Krzemowej, która inwestuje w tego typu badania. Nieśmiertelność będzie generować różnorodne zmiany społeczne dotyczące wyborów zawodowych, przebiegu kariery, małżeństw i struktury rodziny, rodzicielstwa. Harari kończy rozdział ostrzeżeniami przed tym, co może się wydarzyć, gdy nauka stworzy warunki do nieśmiertelności. Rysuje wizje konfliktów, wojen i wzajemnej walki o nieśmiertelność, które rzuca cień na dotychczasowe konflikty. To w nich lęk przed śmiercią zostanie zastąpiony wojnami, czyli walką o nieśmiertelność²⁰.

Porównując tych dwóch autorów, Desnicę i Hararię, zauważamy, że niezależnie od czasu powstawania ich prac piszą o tym samym problemie, z podobnego punktu widzenia, choć z różnym skutkiem. Obaj piszą o nieśmiertelności jako fenomenie przyszłości opartym na nauce i technologii, przy czym już pierwsze różnice powstają na tym właśnie polu: Desnica dostrzega źródło nieśmiertelności w medycynie, według Hararię nieśmiertelność to postęp technologiczny (operacje transplantologiczne dzięki rozwojowi robotyki i przyrządów technologicznych dla zdrowia). Koncepcja lekarstwa na nieśmiertelność przypomina łączenie tradycyjnych wyobrażeń o zdobyciu nieśmiertelności (lecznicze zioła lub określona żywność) z osiągnięciami czasów współczesnych (wynalazkiem leków). Innymi słowy, Desnica traktuje problem nieśmiertelności i śmiertelności jako rodzaje chorób i wyobraża sobie, jakie zdarzenia i konsekwencje przyniosłoby wynalezienie prewencyjnego środka na zniknięcie śmiertelności, czyli zapobieganie umieraniu. Podejście Hararię jest podobne do podejścia współczesnych inżynierów. Postrzega ludzkie ciało jako mechanizm z częściami o określonym terminie przydatności, które podlegają wymianie, czyniąc ten mechanizm mniej lub bardziej trwałym. W postrzeganiu nieśmiertelności Desnica w ciekawy sposób powiązał tradycję (wyjątkowy preparat, który nazywa lekiem) i podejście naukowe (systematyczne badania, wynalazek). Tym samym stał się mostem łączącym tradycję i najnowsze podejście reprezentowane przez Hararię. W książce *Pronalazak Athanatika* widoczny jest kontrast między lekiem a wynalazkiem. Lek na nieśmiertelność zawsze jest produktem technologiczno-naukowej pracy, a tym samym w idei (i realizacji) jest daleki od tradycyjnego poszukiwania w przyrodzie (przez wybór konkretnej rośliny, podróż do odległych, egzotycznych i nieznanymi krajów). To odchylenie, mimo że częściowo oparte na tradycji (bo mowa jest o preparacie), pokazuje, jak bardzo człowiek, planując i realizując *athanatik*, oddalił się od przyrody jako całości zjawiska, w którym żyje i działa, a jak stał się hegemonem.

Wspólne dla obojga autorów jest to, że postrzegają śmiertelność jako problem naukowo-techniczny, który można rozwiązać wraz z rozwojem nauki i technologii. Podejście do śmierci jako choroby, defektu technicznego i przewidywanie, że rozwiązanie istnieje w takiej interpretacji zjawisk, sugeruje wykluczanie człowieka (którego cykl życia jest ograniczony przez narodziny, życie i śmierć) z przyrody przez stawianie go w pozycji dominującego, władcy, który znajduje sposób na przedłużenie życia i wykluczenie śmiertelności. Inne istoty żywe nie mają tej

²⁰Harari, 25–30.

możliwości, co dodatkowo izoluje człowieka i zaburza relacje z naturą, pokazując jego uprzywilejowanie i tworząc antagonizm między człowiekiem a innymi (mam tu na myśli wszystkie żywe i nieożywione istoty oraz przyrodę). Oczekiwania, jakie żywili ludzie u szczytu osiągnięć kulturowych i naukowych oraz nieśmiertelność, doprowadziły do niespodziewanego wyobcowania od natury (a tym samym człowieka), co w konsekwencji zakłóciło relację z nią (podobnie jak w społeczeństwie, które tworzy reżimy totalitarne).

Druga różnica, którą odnajdujemy, dotyczy samego rozumienia nieśmiertelności. U Desnicy wynalezienie dwóch typów *athanatika* (A i B) oznacza uwzględnienie różnych rodzajów śmierci – naturalnej i niespodziewanej (tj. nienaturalnej). Natomiast Harari zajmuje stanowisko wobec nienaturalnej śmierci, wierząc, że niektórzy ludzie zginą w wypadkach i konfliktach wojennych, dlatego posługuje się określeniem bezśmiertelny zamiast nieśmiertelny.

Trzecią część zamysłu autorów stanowi porównanie konsekwencji. Nieśmiertelność w powieści Desnicy ma charakter pesymistyczny, ponieważ zostaje zatracona równorzędność śmiertelności, co prowadzi do powstania wielkich różnic społecznych w strukturze władzy, a ostatecznie do wyłaniania się systemów totalitarnych, które przechodzą od kontroli życia do całkowitej kontroli życia i śmierci. Wymazuje to wszelką nadzieję na równoprawność (równość wobec śmierci i interpretowanie ziemskiego życia w odniesieniu do życia pozagrobowego dawało pocieszenie i nadzieję wielu religijnym mieszkańcom). Jednak w zakończeniu dzieła Desnica otwiera możliwość pozytywnego zakończenia, niezależnie od przywrócenia ludzkiej śmiertelności. Harari nieśmiertelność (jeden z fenomenów przyszłości) opisuje również w tonie pesymistycznym, ponieważ nie traktuje jej jako celu ostatecznego, lecz sposób na stworzenie *Homo deusa* z obecnego *Homo sapiens*. Nieśmiertelność wpisuje się w całość jako pierwsza część serii: nieśmiertelność, szczęście, boskość. Harari pokazuje, czym może być nieśmiertelność (i dla kogo): „Jeśli Kurzweil i de Gray mają rację, być może już niektórzy nieśmiertelni mogą chodzić obok nas na ulicy, zwłaszcza jeśli idziesz Wall Street lub Piątą Aleją²¹. Wzmocnia to rozwarstwienie społeczne wynikające z istnienia nieśmiertelności, ponieważ ci, którzy mają najwięcej pieniędzy, będą w stanie sobie ten przywilej zapewnić. Również jako historyk dostrzega dotychczasowe tarcia i konflikty wewnątrz społeczeństw i państw, a także między poszczególnymi państwami i zakłada, że w walce o nieśmiertelność będą miały miejsce konflikty i wojny światowe.

Takie katastroficzne przewidywania zbiegają się u Harariego i Desnicy. Obaj postrzegają nieśmiertelność jako źródło nowych, jeszcze silniejszych i groźniejszych wojen, które swoją zaciekłością i znaczeniem przewyższą wszystkie dotychczasowe konflikty. W związku z tym pojawią się dodatkowe dyferencje społeczne o różnych skutkach. Desnica pisze o powstaniu reżimów totalitarnych, a Harari zakłada wybuch wojny o trudnym do przewidzenia zakończeniu, ponieważ obok obecnej nierówności ekonomicznej pojawi się i biologiczna. W pesymizmie obu autorów można odczytać konsekwencję odejścia od natury. W stworzonej dychotomii kultury i przyrody, w obu analizowanych utworach kultura traktowana jest jako nadrzędna. Pierwotna idea człowieka jako nieśmiertelnego, stwórcy i władcy (w powieści *Homo deus*) jest w swej koncepcji nienaturalna. Wychodząc od samej idei niezgodnej z naturą, jej

²¹Harari, 27.

realizacja musi skończyć się również konsekwencjami przeciwko naturze, gdyż oba systemy (reżimy totalitarne, wydarzenia wojenne) implikują istnienie hegemonów (ludzi, czyli części elity politycznej, militarnej i ekonomicznej) nad innymi/Innymi (resztą rasy ludzkiej, ale też wszystkich innych stworzeń i samej przyrody).

Analiza porównawcza tych dwóch dzieł doprowadza nas do oceny finalnej części samych dzieł. Obaj autorzy pozostawiają możliwość pozytywnego zakończenia, czyli wybrania optymistycznej drogi dla przyszłości. Podzielają humanistyczny światopogląd, w który należy włączyć naukę i osiągnięcia naukowe. Harari widzi wybór właściwej ścieżki we wspólnym globalnym zarządzaniu zamiast w dotychczasowych, narodowych rządach. Desnica kładzie nacisk na rozsądek i racjonalne rozwiązanie połączone z empatią jako odpowiedni kierunek dla przyszłości. Wybór pozytywnego rozwiązania i drogi, która zapobiegnie pesymizmowi i pogrążeniu się w dekadencji ludzkiej wyższości nad przyrodą i samowystarczalności, wiąże się bezpośrednio z rezygnacją z nieśmiertelności jako kulminacji nienaturalnego działania, które zaprzecza powiązaniom i połączeniu z naturą jako całością, którą tworzy człowiek razem z istotami żywymi i światem nieożywionym.

Dotychczasowe porównanie Desnicy i Harariego zostało sprowadzone do podejścia antropocentrycznego, w którym podstawą analizy była bezpośrednia społeczna konsekwencja (potencjalnej) nieśmiertelności. Innymi słowy analizowano komponent kulturowy (cywilizacyjny), zaniedbano podejście do środowiska i przyrody. Zależność między kulturą (cywilizacją) a naturą (środowiskiem) różni się w samych definicjach poszczególnych ekokrytyków²². Niezależnie od tego, jak interpretujemy tę relację, niewątpliwie ona istnieje.

W obu utworach przyroda nie jest wyraźnie nakreślona jako główny wątek, autorzy zajmują się społecznymi konsekwencjami nieśmiertelności. Przyroda jednak jest nie tylko dodatkiem, ale także istotnym czynnikiem tej wzajemności. Możemy się więc zastanawiać, na ile człowiek zdecydował się wyjść z naturalnego cyklu (który czyni razem ze światem ożywionym, a częściowo i nieożywionym), udowadniając swoją wyższość (jak pisze eksplicytnie Harari, stając się bogiem) i manifestując dążenie do nieśmiertelności. W ten sposób człowiek (a także jego stosunek do chorób, głodu i pokonywania klęsk żywiołowych) porzuca relacje z innymi żywymi istotami, stając się nadrzędnym elementem zewnętrznym. Powodzenie zwycięstwa nad śmiercią jako nieodłączną częścią natury i cyklem życiowym, przez który przechodzą wszystkie żywe istoty, przynosi zwycięstwo człowieka nad mistycznym i nieznanym, ale jednocześnie przyczynia się do zerwania łączności z naturą. Takie porzucenie kontaktu z przyrodą, przy jednoczesnym wzroście postępu technologicznego (Harari i Desnica nieśmiertelność łączą z przemysłem farmaceutycznym, robotyką i technologią), skutkuje rozpadem dotychczasowych, zakorzenionych stosunków społecznych, ale także powstaniem niezgodnego z naturą (a tym samym antyludzkiego) przenikania, relacji i zmian społecznych. Ostatecznie podporządkowanie wszystkiego, co dostępne rozwojowi, postępowi technologicznemu i naukowemu, a także wzrost kapitału, prowadzi do konfliktu z naturą, którego człowiek nie może wygrać, a wszyscy stają się przegranymi.

²²Na przykład Greg Garrard uważa, że wyzwaniem ekokrytyki jest ciągle pamiętanie o tym, w jaki sposób natura jest kulturowo zbudowana, a z drugiej strony, że istnieje. Por. Greg Garrard, *Ecocriticism* (Abingdon: Routledge, 2004), 10.

Do problemów ekologicznych wymagających zbadania należy związek między żywnością a środowiskiem i chorobami, ale także postrzeganie zwierząt. Desnica podkreśla, że żywność była największym problemem po wynalezieniu specyfiku *athanatik*, ponieważ Ziemia stała się niewystarczająca dla rosnącej liczby ludzi²³. Tym samym nieśmiertelność stała się poważnym problemem ekologicznym. W ten sposób Desnica przeciwstawia podstawowe potrzeby i cechy istot żywych (odżywianie jako proces podtrzymujący życie i śmiertelność/nieśmiertelność), ukazując ich wzajemne powiązania i swoisty paradoks, ponieważ ludzie chcąc osiągnąć wymagowany ideał nieśmiertelności, ignorują wszystkie inne czynniki naturalnego cyklu, doprowadzając do braku pożywienia, jednej z podstawowych potrzeb życiowych jako warunku podstawowego do dalszego rozwoju. To droga do dystopii, w której próba panowania przez człowieka nad życiem i śmiercią (w postaci nieśmiertelności) nieuchronnie prowadzi do zniszczenia przyrody, destrukcji środowiska i dehumanizacji.

W powieści Desnicy zwierzęta są wymienione tylko dwa razy. Jako pierwszy, na samym początku powieści, wspomniany jest wilk jako jeden z wyznaczników życia w przeszłości:

Ludzkie słowa i lęki przychodzą i wychodzą z mody. Jaką rolę w dawnych czasach w myślach i uczuciach człowieka pełniło słowo wilk! Prawie całe życie upływało „pod znakiem wilka”! Kto dziś jeszcze myśli o wilku? Kto w dzisiejszych czasach myśli o likantropii? Dziś człowiek nie boi się już śmierci...²⁴.

Kolejna wzmianka to porównanie przemiany ludzi w czasach *athanatiku* w drapieżcę:

Powiedzieliśmy: ludzie stali się drapieżcami. A to znaczy, że przestały dla nich istnieć wszystkie prawa i obowiązki, wszelkie moralne i inne zasady, rozsądek, refleksja, uprzedzenia czy jakkolwiek to chcecie nazwać. Przyszli drapieżcy nie wiedzieli już, czym jest ocena sytuacji, kompromis, taktyka i ostrożność, jak oszczędzać siły i mądrze chronić siebie. Wpadli bezmyślnie w przepaść, ginęli jak muchy – ale ginęli.²⁵

Odniesienie do wilka w tym przypadku wskazuje na średniowieczne wyobrażenia o wilkołakach, przerażających i wywołujących strach w przeszłości, który jednak zniknął wraz z wynalezieniem preparatu *athanatik*²⁶. Porównanie ludzkiego zachowania do drapieżcy, użycie samego słowa drapieżca (w pierwotnym znaczeniu rzędu ssaków lądowych) jako metafory dla niezorganizowanej, dzikiej wspólnoty lub grupy osobników funkcjonujących w dystopii wynalazku i działania *athanatiku*, jest sprzeczne z normami społecznymi i zasadami postępowania. Wybierając to słowo, które ma silny symboliczny przekaz czegoś obcego ludziom, Desnica pokazuje konsekwencję niekontrolowanego rozwoju technologicznego w obrazie pesymizmu, łamania norm społecznych i beznadziei. Właśnie ze względu na zakłócenie naturalnej równowagi między ludźmi i innymi istotami (ponieważ ludzie zyskują nieśmiertelność, a tym samym stają się dosłownie i symbolicznie lepsi) odpowiedzią jest pesymistyczna dystopia, dla której pisarz pozostawia możliwość optymistycznego końca.

²³Desnica, *Pronalazak Athanatika*, 21.

²⁴Desnica, 8.

²⁵Desnica, 62.

²⁶O wilkołakach, likantropii w kulturze popularnej w Chorwacji por. Ingrid Kirša, „Likantropija u popularnoj kulturi”, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji, Odsjek za kroatologiju, 2017.

Vladan Desnica obrazuje wybrane stosunki społeczne jako choroby, które podlegają pewnym zasadom:

Tylko by przypadkiem pacjentowi się nie przytrafiło, by zamiast na raka umarł z powodu infekcji! Ponieważ między chorobami panuje dżentelmeńska umowa. Nie ma przechwycenia ani wychodzenia przed szereg. Wyjątkowo może się zdarzyć, by jakaś nowa choroba, która nie zna jeszcze panujących reguł, przekracza granicę. Ale natychmiast klepną ją po ramieniu, ponieważ tu panuje idealny szacunek dla rezerwacji. Na przykład, jeśli ktoś ma umrzeć na raka, to niemożliwe, by np. przeszedł udar. Może się całować w usta z zadżumionymi (*empestés*), może szesnaście razy dziennie spocony skakać na główkę do zimnej wody, nie rozchoruje się na dżumę, nie dostanie zapalenia płuc!²⁷.

Koncepcję przedstawiania korelacji między chorobami dla odzwierciedlenia uwarunkowań społecznych można odczytywać jako sieciowanie i łączenie zjawisk naturalnych (jakimi są choroby), żywych istot (od człowieka po różne drobnoustroje, wirusy i bakterie) oraz relacji społecznych. W ten sposób mamy powiązanie przyrody i społeczeństwa, ponieważ indywidualna wiedza społeczna i relacje mogą być wykorzystane w zastosowaniu do przyrody i odwrotnie, a to wskazuje na jedność istot żywych i materii nieożywionej jako całości, która tworzy przyrodę na Ziemi.

U Harariego siła, którą mają ludzie, jest źródłem zagrożenia dla całej planety, więc trzeba się zastanawiać, na ile zapobieganie głodowi, wojnom i chorobom, wraz z towarzyszącym im wzrostem gospodarczym, było zgodne z potrzebami Ziemi. Z tego powodu autor uważa, że należy wybrać stabilność ekologiczną, by uniknąć katastrofy²⁸. Nieśmiertelność jako niepożądana konsekwencja niesie za sobą pewne problemy ekologiczne dla ludzkości, innych istot żywych i całej planety.

3. Deszcz jako zjawisko ekokrytyczne

Przyroda (w najszerszym tego słowa znaczeniu) wraz ze wszystkimi różnorodnymi zjawiskami jest stosunkowo powszechna w twórczości literackiej. Wielu pisarzy wykorzystywało zjawiska naturalne takie jak deszcz, słońce, śnieg, wiatr do tworzenia atmosfery, poprzez symbolikę wyrażali stany, uczucia i wydarzenia albo w określony sposób włączali je do akcji w swoich dziełach. Ekokrytyka z definicji łączy naturę z literaturą, więc zjawiska przyrodnicze są interpretowane inaczej niż zwykła analiza symboli czy tła wydarzeń.

Oprócz śmierci, będącej podstawowym wątkiem powieści *Pronalazak Athanatika*, dla ekokrytycznej lektury ważne jest zjawisko naturalne – deszcz. Jedną z podstawowych zasad ekokrytyki może być powiązanie przyrody – w tym wszelkich zjawisk – z literaturą. W powieści kilkakrotnie pojawia się deszcz – zaczyna się od wzmianki o deszczowym popołudniu, podczas którego narrator siedzi z Krezubim w kawiarni. Desnica przez narratora opisuje deszcz, który pada równomiernie przez kilka dni. Myśli o deszczu jak o wodzie – skąd pochodzi, czy tworzy cykl, czy jest to nowa woda:

²⁷Desnica, *Pronalazak Athanatika*, 15.

²⁸Yuval Noah Harari, *Homo deus. Kratka povijest sutrašnjice*, tłum. Marija Perišić (Zagreb: Fokus komunikacije, 2017), 23–24.

Czy to możliwe, że to zawsze nowa, nieużywana woda – ale skąd jej tak dużo! – lub czy to te same zapasy, raz już wykorzystane, płynące w zamkniętym kręgu, kanałami i wlotami, spływają do niektórych podziemnych punktów zbiorczych, gdzie są szybko filtrowane i oczyszczane, ponownie pompowane ku górze, a następnie oddolnie znów przelewane, odsączane, przeciekają... Jeśli tak właśnie jest, wtedy naprawdę, przy jakiejś nieprzewidzianej awarii maszyn, nie ma ratunku!...²⁹

Powieść kończy się deszczem i jego miarowym opadem, „jakby od zawsze padało i jak gdyby padać miało wiecznie”³⁰.

Desnica postrzega deszcz na kilku poziomach: a) symbolicznym, porównując go do upływu czasu jako *constans*, w którym wydarzenia się rozwijają lub nic się nie dzieje, niezależnie od tego (zarówno deszcz, jak i czas) płynie; b) na poziomie przyrodniczym lub technicznym, rozważając, jak powstaje i jak przebiega naturalny cykl obiegu wody w przyrodzie, postrzegając ten proces jako ciąg rozwiązań technicznych (punkty poboru, pompy, filtry); c) jako relacje między narratorem a deszczem, która jest „typowo barowa” i pokazuje związek między początkiem a końcem powieści, ponieważ deszcz pada przez cały czas trwania powieści.

Istotne wydaje się przyjrzenie się poziomowi technicznemu, czyli postrzeganiu deszczu jako systemu rozwiązań technicznych, służących do obiegu wody w przyrodzie. Takie podejście jest stopniowym wprowadzeniem do powieści, w której zostanie pokazany szczyt cywilizacji technologicznej, która stworzy *athanatik*. Ponadto przedstawienie deszczu jako rozwiązania technicznego, a nie zwykłego naturalnego cyklu pokazuje, że człowiek przyszłości z czasów *athanatika* nie postrzega zjawisk wokół siebie jako fenomenu przyrodniczego, co wskazuje na negację natury.

Zjawiska naturalne, takie jak deszcz, są stosunkowo powszechne w literaturze i niosą za sobą różną symbolikę. Wychodząc od koncepcji Susan Farrell, która na przykładzie lektury dzieła *Pożegnanie z bronią* amerykańskiego pisarza Ernesta Hemingwaya deszcz interpretuje w kontekście śmierci, deszcz u Desnicy nabiera nowego znaczenia nie tylko jako tło akcji powieści, ale także jako tło dla całej osi życia, śmierci i nieśmiertelności. Według Susan Farrell w powieści *Pożegnanie z bronią* powiązanie deszczu ze śmiercią można dostrzec na przykładach lęku przed deszczem i związanej z nim śmierci³¹. Najbardziej widoczne jest to w cytacie: „Boję się deszczu, ponieważ czasami widzę w nim siebie martwą – powiedziała mu – a czasami widzę ciebie martwego w nim”³².

Jeśli przyjmiemy ten model dla powieści *Pronalazak Athanatika*, pojawienie się deszczu na początku i na końcu utworu wskazuje na śmierć, a dokładniej na śmiertelność stojącą w tle powieści dialogowej i rozmów o nieśmiertelności między Krezubogiem a narratorem. Co więcej, słowa Desnicy o deszczu jako wartości stałej („jakby od zawsze padało i jak gdyby padać

²⁹Desnica, *Pronalazak Athanatika*, 7.

³⁰Desnica, 80.

³¹Susan Farrell, *Rainy Day Blues: the Role of Weather in "A Farewell to Arms"*, College of Charleston Blogs, <http://blogs.cofc.edu/hons110/les/2011/10/Rain-in-Hemingway.pdf>. Por. Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (New York: Charles Scribner's Sons, 1929).

³²Hemingway, *A Farewell to Arms*, 135. Tłum. G.Đ.

miało wiecznie”) dodatkowo ukonstytuują śmiertelność jako naturalną odpowiedź na ludzkie poszukiwanie nieśmiertelności. Jednocześnie Desnica wskazuje na problem „zepsucia i wyzwolenia” od deszczu, czym przypomina, że przyroda wraz ze swoim zjawiskiem, jakim jest deszcz, jest nie tylko kulisami, tłem fabuły książki oraz ludzkiego życia, ale aktywnym elementem, równym człowiekowi i stałą wartością w jego życiu, kształtując go jako część przyrody w kontakcie ze zjawiskami naturalnymi (tak deszczem, jak i śmiercią). W tym kontekście można by zinterpretować początek i koniec powieści, kiedy opisywany jest deszcz.

4. *Pronalazak Athanatika* jako zapowiedź powieści dystopijnej dotyczącej środowiska/ekologii

Współczesna literatura chorwacka nie obfituje w powieści związane z dystopijną³³ przyszłością, którą determinują czynniki dotyczące środowiska/ekologii. Najbardziej reprezentatywnymi przykładami są powieści *Planet Friedman* Josipa Mlakicia i *Mjesečev meridijan* Edo Popovicia.

Akcja powieści *Planet Friedman* toczy się na zanieczyszczonej planecie, którą stała się Ziemia po zwyciężeniu doktryny ekonomicznej [Miltona – przyp. tłum.] Friedmana. Ludzie zostali podzieleni na kilka kategorii, a dokładnie grupy oraz strefy: A – uprzywilejowani, B – osoby, które mogą stać się uprzywilejowane, C – osoby odrzucone. Wspomniane strefy są ściśle wydzielone. Główną postacią jest Gerhard Schmidt. Choć należy do elity, dzięki swojej pacjentce Pauli Bolt – osobie z niepełnosprawnościami, odnoszącej sukcesy sportowe – ma okazję zobaczyć pozostałe, ubogie grupy społeczne. W świecie bez emocji i książek, zdominowanym przez kapitalizm, korporacje (Vijeće dvadeset i pet korporacija [Rada Dwudziestu Pięciu Korporacji], firmy takie jak Rosche i Natto) i *reality show* jako wyznacznik wartości, gdzie najważniejsze jest odniesienie sukcesu, Schmidt dzięki książkom Szekspira i Yeatsa (niedostępnym w strefie A, ponieważ nie przetrwały), które otrzymał od Pauli, odkrywa swój ludzki wymiar. Ważnym wątkiem jest związek Gerharda z jego ojcem Andreasem, który okazał człowieczeństwo na planecie Friedman, przekazując leki i szczepionki chorym oraz potrzebującym z niższej grupy (B), w czasie wielkiej grypy. Został ukarany i zabity za zbrodnię współczucia. Schmidt i Paula spotykają przywódcę rebeliantów Blacktootha, który drukuje i dystrybuuje książki, ale sam po zwycięstwie buntowników również ogranicza dostęp do nich i zostaje dyktatorem. Gerhard mówi o historii jako o polu magnetycznym z dwoma biegunami: rewolucji i kontrrewolucji. *Planet Friedman* kończy się wyjazdem Gerharda i Bruce’a, syna jego i Pauli, do bezpiecznego miejsca *Ždralove izvore*³⁴.

Wiele odniesień w powieści dotyczy współczesnego świata i jego postaci. Na przykład najpotężniejszy człowiek nazywa się Steven Yobs. W ten sposób dystopijna przyszłość jest przeplatana z teraźniejszością. Powieść pokazuje globalny obraz, w którym się znajdujemy i my sami³⁵.

³³O samych definicjach i rozbieżnościach Miranda Levanat-Peričić „Čitanje distopija iz aspekta različitih teorija žanra: Pavličić, Suvinić, Frow”, w *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Vrsta ili žanr. Zbornik radova s XIX. međunarodnoga skupa održanog od 29. do 30. rujna 2016. godine u Splitu*, red. Vinka Glunčić-Bužančić, Kristina Grgić (Split–Zagreb: Književni krug, 2017), 249–258.

³⁴Josip Mlakić, *Planet Friedman* (Zagreb: Fraktura, 2012).

³⁵Strahimir Primorac, „Imamo li komu slati poruke u boci?”, *Vijenac*, 21, nr 495 (2013), <http://www.matica.hr/vije-nac/495/imamo-li-komu-slati-poruke-u-boci-21432/>.

Powieść Edo Popovicia *Mjesečev meridijan* rozpoczyna się od opisu Mirko Grafa, członka komuny Korov, która zajmuje się ekologiczną uprawą produktów rolnych. Graf podróżuje do Zagrzebia, przedstawionego jako dystopijne miasto pełne grup społecznego marginesu – bezdomnych, bezrobotnych, żebraków. Spotyka znajomego Josipa Pavlovicia, bezrobotnego, byłego pracownika SalarLab. W powieści ludzie dzielą się na dwie grupy, w zależności od podejścia do środowiska: *Otrovani* (Zatruci) – którzy zniszczyli środowisko – oraz *Zaboravljeni* (Zapomniani) – którzy mieszkają w Europie Środkowej, w swego rodzaju oazie nieskażonego środowiska, piją wodę ze strumienia, żywią się dzikimi zwierzętami i plonami. Głównymi bohaterami są dziewczyna Mila Salar – córka właściciela SalarLab, bogatego Zorana Salara, prowadząca projekt o Zapomnianych, czyli grupie wybranych kobiet i mężczyzn, którzy mają zamieszkać w odosobnionym miejscu jak prehistoryczni myśliwi i zbieracze – oraz młody mężczyzna Kaj, jeden z Zapomnianych, którego ojciec Jakub był odpowiedzialny za tworzenie opowieści o historii i życiu Zapomnianych. Powieść kończy się opowieścią Mirka o Dolinie Japod (Japodska dolina), gdzie żyje komuna, a w niej mieszkają Mila, Josip, Kaj i inni³⁶. Utwór Popovicia ma również liczne odniesienia do współczesności, ponieważ zdarzenia wyimaginowane lub wyobrażone przeplatane są ze zdarzeniami, które nas dotknęły lub o których słyszeliśmy³⁷.

Powieści *Mjesečev meridijan* i *Planet Friedman* oraz znacznie starszą *Pronalazak Athanatika* można porównywać na kilku płaszczyznach. Podobieństwa dostrzega się w samej przyczynie zmian, poczynawszy od ekologii, ochrony środowiska, a w zasadzie braku troski o nie (zanieczyszczenie, zniszczone środowisko, śmierć – nieśmiertelność). Autorzy tworzą ciąg przyczynowo-skutkowy, ponieważ zmiany ekologiczne, jako przyczyna, prowadzą do znaczących następstw w postaci zmian społecznych, przejawiających się w ściśle podzielonym na dwie (Desnica, Popović) lub trzy grupy (Mlakić) społeczeństwie. Ostateczną konsekwencją jest stworzenie totalitarnego świata, czy to w formie dyktatury zbliżonej do faszystowsko-nazistowskiej (prawica) albo pozbawionego skrupułów świata korporacyjno-kapitalistycznego (Mlakić, Popović). Projekcja ekologicznie zanieczyszczonej przyszłości i ludzkości, zmierzających ku upadkowi, jest uwarunkowana przez wrogów ówczesnych czasów (współczesności), dlatego obawy Vladana Desnicy skupiają się na możliwym powrocie nazizmu i faszyzmu, wówczas jeszcze dobrze pamiętanych. Natomiast Popović i Mlakić, współcześni pisarze, skupili się na negatywach bardzo aktualnego świata korporacyjnego i kapitalistycznego. Zestawiając, społeczeństwo według Mlakicia jest łącznikiem między społeczeństwem Desnicy i Popovicia, ponieważ w powieści oprócz korporacyjnego kapitalizmu wprowadza też dyktaturę, w której kontrolowana jest wiedza, emocje i życie jako całość zaprojektowane przez Stwórcę – Friedmana³⁸. W ten sposób Mlakić pokazuje kulminację korporacyjnego kapitalizmu, który z konieczności przechodzi w dyktaturę, czyli totalitaryzm jako swój cel podstawowy.

³⁶Edo Popović, *Mjesečev meridijan* (Zagreb: OceanMore, 2015).

³⁷Strahimir Primorac, „Potraga za svijetom slobode”, *Vijenac*, 23, nr 561–562 (2015), <http://www.matica.hr/vijenac/561%20-%20562/Potruga%20za%20svijetom%20slobode/>.

³⁸Tea Šitum, *Planet Friedman*, Citajme.com (<http://citajme.com/planet-friedman/>).

Wszyscy trzej autorzy wskazują na niemożność wyizolowania człowieka od przyrody oraz konsekwencje takiego podziału. Brak związku z naturą i oddalenie się od niej, stawianie za nadrzędne tworzenie kultury, cywilizacji i rozwoju prowadzą do problemów ekologicznych, które muszą wpływać na problemy społeczne. Można z tego wyciągnąć bardzo pesymistyczną wizję przyszłości, która jest dystopijna – zniszczona, odczłowieczona, nienaturalna i skierowana przeciwko przyrodzie. Zachowaniem ukierunkowanym przeciwko przyrodzie ludzie niewczą swoją własną przyszłość.

W drugiej warstwie możemy przeanalizować czas i miejsce akcji. Desnica i Mlakić tworzą znacznie bardziej niejasny świat, nie podają dokładnego roku ani szczegółowego opisu przestrzeni czy też obszaru, gdzie dzieje się akcja. Terytoria i przestrzenie są w rzeczywistości globalne i mogą być powiązane z różnymi krajami. Popović jest znacznie dokładniejszy w opisie miejsc (Zagrzeb, Dolina Japod), Chorwacja, Europa Środkowa), natomiast czas u niego jest nieokreślony, choć wiadomo, że dotyczy bliskiej przyszłości.

Cykl tematyczny nieśmiertelność: śmierć – życie jest punktem wspólnym dla wszystkich trzech autorów. Desnica zbudował całą swoją powieść wokół tematu nieśmiertelności i wynalezionej *athanatiki*. Popović również porusza temat nieśmiertelności, ale marginalnie, najbardziej transparentnym u niego wątkiem jest powiązanie nieśmiertelności z pieniędzmi (kapitałem), a dokładniej z przeszczepem organów. Takie postrzeganie nieśmiertelności przybliża Popovicia do Harariego. U Mlakicia śmierć przedstawiona jest bez jakichkolwiek emocji i empatii. Wszystko postrzega przez pryzmat sukcesu, korzyści i chciwego nastawienia na własny zysk. U Popovicia i Mlakicia możemy mówić o śmiertelności, czyli o śmierci Ziemi z powodu długotrwałego zanieczyszczenia i problemów ekologicznych. Desnica przewiduje problem ekologiczny, biorąc pod uwagę niedobór żywności po wynalezieniu *athanatiku*. Wszyscy trzej autorzy poruszają wątek relacji nieśmiertelności jednostki wobec unicestwiania przyrody, co w dłuższej perspektywie prowadzi do wymarcia rodzaju ludzkiego.

Utwory możemy też analizować, opierając się na binarnych pojęciach wolności – dominacji. Wspólne dla wszystkich autorów jest stworzenie świata hegemonii i władzy, w którym uprzywilejowani (jeśli wyobrażamy sobie ich jako jedną grupę) dominują nad wszystkimi innymi, przy czym człowieczeństwo jako wartość całkowicie zanika w przyszłości budowanej – choć może lepszym określeniem jest burzonej – na problemach ekologicznych. Dlatego wolność jest najważniejszym pojęciem, z którym można definiować analizowane dzieła Desnicy, Mlakicia i Popovicia. Matko Vladanović pisze o powieści Popovicia: „U moru lažnih informacija, nametnutih i iskonstruiranih identiteta, manipulacija i propagande odgovor na pitanje slobode različit je za svakog pojedinca” [„W morzu fałszywych informacji, narzuconych i dekonstruowanych tożsamości, manipulacji i propagandy, odpowiedź na pytanie o wolność jest inna dla każdej jednostki”]³⁹. Te słowa doskonale opisują pojęcie wolności w wymienionych utworach, niezależnie od indywidualnego zbioru cech poszczególnych postaci. Kwestia dominacji i wyższości w odniesieniu do binarnej kwestii wolności jest nierozdzielnie związana z naturą i zniszczonym środowiskiem. We wszystkich trzech

³⁹Matko Vladanović, „Edo Popović: Mjesečev meridijan”, *Moderna vremena*, <http://www.mvinfo.hr/clanak/edo-po-povic-mjesecev-meridijan>.

dziełach dominacja człowieka (jako korporacyjnego, racjonalnego bytu technologicznego) stoi w sprzeczności z wolnością innych żywych podmiotów, ale także z wolnością człowieka (jednostki, która ma i tę drugą stronę: emocji i empatii, stanowiącą część naturalnej równowagi i cyklu życia).

W ślad za analizowaną wolnością i dominacją pojawia się pytanie o projekcje autorów dotyczące przyszłości i samego zakończenia każdej z powieści. Pod koniec swoich utworów Desnica i Mlakić przemawiają głosem optymistycznym: Desnica pisze o ostatecznym zniszczeniu *athanatiku*, a Mlakić tworzy nieskorumpowany świat (*Ždralove izvore*), miejsce nowego początku – choć nie bez dozy sceptycyzmu (otwarta kwestia wiadomości w butelce)⁴⁰. Zakończenie Popovicia niesie optymistyczne przesłanki, ponieważ pozostawia miejsce na różne koncepcje wolności, definiowane zgodnie z potrzebami konkretnych postaci (podróże Kaji i Josipa, refleksje Mirko nad przyszłością i miejscami, do których możemy się udać i gdzie możemy się zatrzymać)⁴¹. Wspólną cechą każdego zakończenia tych powieści jest to, że optymizm tkwi w swoistym powrocie do natury – u Desnicy w zniszczeniu nienaturalnego *athanatiku*, który narusza naturalny porządek, u Mlakicia w przeniesieniu się do obszaru chronionego, czyli miejsca, w którym przyroda nie została zdegradowana, podobnie jak u Popovicia, w poszukiwaniu wolności i miejsc, gdzie natura pozostała nietknięta.

W pracy *Death and the Anthropocene: Cormac McCarthy's World of Unliving* Louise Squire opiera swój paradygmat metodologiczny na koncepcji Paula Crutzena o antropocenie, okresie geologicznym, w którym człowiek znacząco wpływa na geologiczne i zmiany środowiskowe, a także na postrzeganiu śmierci przez Jacques'a Derridę. Przedstawione idee (antropocen i śmierć) stawia w kontekście teorii literatury i analizy dzieła literackiego. Autorka bada literackie dzieło Cormaca McCarthy'ego, wykorzystując doświadczenie śmierci według Jacques'a Derridy, i rozważa: „Nauczyć się żyć, oznacza nauczyć się umierać, nauczyć się stawiać wszystko na jedną kartę, to znaczy akceptować absolutną śmiertelność (bez zbawienia, zmartwychwstania i odkupienia siebie oraz innych) [...] filozofować, to znaczy nauczyć się umierać”⁴². Dalej Squire zastanawia się, w jaki sposób koncepcje Derridy o śmierci i archiwum mają zastosowanie do dzieł literackich: „a) niemożność odkrywania granic śmierci jako takiej i b) refleksja na temat krajów, w których dekonstrukcja staje się odpowiedzialna za przyszłość poza doświadczeniem, przy czym antropocen może być czasem, w którym boimy się skazić archiwum wydarzeniami fizycznymi, dlatego dekonstruujemy (choć staramy się zrekonstruować) to, kim jesteśmy”⁴³. Zadaje pytanie, czy koncepcję śmierci i antropocenu można połączyć oraz czy koncepcję archiwów Derridy jako matrycy można odczytać w wybranych utworach literackich (co sama czyni w pracach Cormaca McCarthy'ego). Łączenie ekokrytyki i dekonstrukcji jest otwartym zagadnieniem współczesnej metodologii ekokrytyki i tworzenia korelacji z postmodernizmem. Niezależnie od wspólnych korzeni w analizach poststrukturalistycznych, postmodernizm i ekokrytyka różnią się w części dotyczącej dekonstrukcji. Domagoj Brozović pisze o tym problemie w następujący sposób:

⁴⁰Mlakić, *Planet Friedman*, 253.

⁴¹Popović, *Mjesečev meridijan*, 171.

⁴²Cyt. za Louise Squire, „Death and the Anthropocene: Cormac McCarthy's World of Unliving”, *The Oxford Literary Review* 34, nr 12 (2012): 215. Tłum. za G.Đ.

⁴³Squire, 218. Tłum. G.Đ.

Tym, co odróżnia ekokrytykę od głównego nurtu poststrukturalizmu, jest rozwijanie świadomego sprzeciwu wobec postmodernistycznej inklinacji nieokiełznanej gry symbolicznej, językowej i kulturowej, przy czym zaleca się rekonstrukcyjne podejście do języka z wyraźnym osadzeniem w kontekście przyrody. Za pozornie głównym ekokrytycznym problemem związku środowiska z dyskursem wyłania się aksjomat o charakterze pozatekstowym i pozadyskursywnym, który otwarcie problematyzuje dekonstruktywne wymazanie relacji z rzeczywistymi referentami, co może skutkować poważnymi epistemologicznymi konsekwencjami dla współczesnej teorii literatury i kultury, a także motywować do rekonstrukcji pojęcia reprezentacji poetyckiej, którą postmodernizm traktuje *a priori* jako nieadekwatną. Ekokrytycznym wyzwaniem dla postmodernizmu i kluczowym pytaniem staje się, jak ponownie połączyć dyskursywność i materialność⁴⁴.

Opinia Domagoja Brozovicia oraz autorów, na których się powołuje, jest jedną z możliwych interpretacji związku postmodernizmu z ekokrytyką⁴⁵. Cytując Timothy'ego Morgana, który uważa, że dekonstrukcja jest cichym przyjacielem ekokrytyki⁴⁶, uważam, że można stworzyć powiązanie ekokrytyki z postmodernizmem.

Idee Louise Squire dotyczące połączenia śmierci i koncepcji archiwów Derridy można zastosować do ekokrytycznej lektury wybranych dzieł Desnicy, Mlakicia i Popovicia. Katastrofa ekologiczna jest nieuniknioną konsekwencją działań człowieka w antropocenie, a zachowania w teraźniejszości i przyszłości będą tę sytuację potęgować. Czy warto żyć w światach opisanych w utworach *Pronalazak Athanatika*, *Planet Friedman* i *Mjesečev meridijan*? W światach różnego rodzaju terroru, kontroli i śledzenia, w których segregacje ludzi są wyjątkowo wyraźne i oczywiste? Ideę archiwum Derridy można odnaleźć w tych powieściach, zwłaszcza u Mlakicia i Popovicia, gdzie większość postaci nie jest w żaden sposób powiązana z przeszłością. Wyjątkiem są postacie anarchistów i ich przywódców, dalej Schmidta i Paula u Mlakicia, Zapomnianych oraz Mila i Mirko u Popovicia, pozwalają oni na wyjście z zanieczyszczonego świata i planety poprzez odwołanie do przeszłości i zachowanie określonych wartości z przeszłości takich jak książki, czytanie, emocje u Mlakicia lub życie w zgodzie z naturą jak u Popovicia. U Desnicy najbliżsi temu są „obserwatorzy”, jako zbiorowa nazwa ludzi, „którzy przeżywają historię i śledzą jej pogrzeb”⁴⁷, oraz członkowie herezji, którzy chcieli poznać prawdę. Właśnie nawiązania do przeszłości otwierały w utworach drogę do zmian i optymizmu. Uważam, że zerwanie powiązania z przyrodą nieuchronnie doprowadziło do zerwania z przeszłością i tradycją, co można odczytać w pesymizmie, który czeka nas w dystopijnej przyszłości. Źródłem optymizmu jest ponowne połączenie z naturą i odnowienie relacji z przeszłością. Ludzkie emocje, empatia, indywidualna odwaga, nadzieja i racjonalne podejście stworzyły przesłanki do lepszego życia w przyszłości.

⁴⁴Brozović, *Čitati zeleno*, s. 31.

⁴⁵O różnych teoriach postmodernizmu wobec ekokrytyki por. Serpil Oppermann, „Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 13, nr 2, (2006), 103–128.

⁴⁶Timothy Morton, „Deconstruction and / as Ecology”, w *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, red. Greg Garrard (Oxford: Oxford University Press, 2014), 291–304.

⁴⁷Desnica, *Pronalazak Athanatika*, 64.

5. Uwagi końcowe

Ekokrytyczna lektura powieści *Pronalazak Athanatika* ukazuje dwa zjawiska naturalne, które przewijają się w powieści. Pierwsza to idea śmierci i nieśmiertelności, która jest kluczowym motywem powieści i centralną osią fabuły. Porównując i łącząc⁴⁸ dzieła Vladana Desnicy i Yuvala Noaha Harariego, można zaobserwować, że obaj, analizując zakres nieśmiertelności, widzą wiele problemów, których ona dotyka, poczynając od środowiskowych, poprzez społeczne i ekonomiczne, do zmian politycznych. Niezależnie od różnic w osiąganiu nieśmiertelności – wynalazek medycyny u Desnicy i rozwiązania techniczne Harariego – obaj dochodzą do podobnych wniosków, przy czym uwarunkowana badaniami naukowymi nieśmiertelność ma szerokie konsekwencje w postaci zmian społecznych, które prowadzą do trwałych i niebezpiecznych konfliktów. Konflikty te mają swoje źródło w próbach człowieka stawiania się ponad przyrodą i innymi istotami żywymi, opartych wyłącznie na wymiarze technologicznym i tzw. rozwoju i postępie. Przyroda staje się obiektem drogi człowieka do supremacji, czego dowodem są próby osiągnięcia nieśmiertelności i znajdowania dla niej rozwiązań jako zwieńczenia sukcesu technologiczno-naukowego. Wynikająca z tego samowystarczalność człowieka nieuchronnie prowadzi do egzystencjalnego, a następnie społecznego kryzysu, w którym ten sam człowiek staje się przegranym, próbując przejąć kontrolę nad przyrodą, jednocześnie się jej sprzeniewierzając.

Kolejnym zjawiskiem analizowanym z punktu widzenia ekokrytyki jest naturalne występowanie deszczu. Myślę, że Desnica, ukazując deszcz na początku i na końcu powieści, pokazał kontrast dla rozmowy narratora i Krezuboga – dyskutując o nieśmiertelności – ponieważ deszcz, interpretowany zgodnie z tekstami Hemingwaya, oznacza śmierć, czyli w tym przypadku ludzką śmiertelność. Deszcz jest również pokazany jako problem techniczny, a nie zjawisko naturalne, odrzucając w ten sposób człowieka z czasów *athanatiku*, interpretuje zjawiska przyrodnicze i otaczający go świat wyłącznie za pomocą procesów technologicznych. Dodatkowo zaakcentowane zostało odcinanie się od człowieka i przyrody. Umiejscawiając deszcz na początku i końcu powieści, niezależnie od akcji, pisarz pośrednio ostrzega przed ciągłą śmiercią człowieka, ale ukazuje także przyrodę jako aktywny czynnik, a nie tylko kulisy w tle ludzkich działań.

Otwarte pozostaje pytanie, na ile *Pronalazak Athanatika* wpisuje się w gatunkową charakterystykę fikcji spekulatywnej według analizy Mirandy Levanat-Peričić, która stwierdza:

Świat alternatywny tych powieści jest dwukrotnie bardziej odległy od empirycznej rzeczywistości autora – przez czas w przyszłości i niezdefiniowanej narodowo przestrzeni kulturowej. Stąd metagatunkowość dystopii w literaturze chorwackiej widoczna jest też w tym, że powieść chorwacka przenosi historię przyszłości do innej tradycji literackiej, najczęściej tej, do której dystopia pierwotnie należy⁴⁹.

⁴⁸O możliwości porównania i połączenia w naukach historycznych zob. Diego Olstein, *Thinking History Globally* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 59–98.

⁴⁹Miranda Levanat-Peričić, „Metažanrovska obilježnost spekulativne fikcije u hrvatskoj književnosti: od Šufflaya do Mlakića”, w *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Fantastika: problem zbilje. Zbornik radova sa XVIII. Međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 24. do 25. rujna 2015. godine u Splitu*, red. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz (Split–Zagreb: Književni krug – Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, 2016), 316.

Uważam, że *Pronalazak Athanatika* jest gatunkowo bliski akcji spekulacyjnej. O niezniszczalności przestrzeni zdarzeń i samego czasu świadczą wyznaczniki tej teorii. Powieść tę można zestawić z wieloma podobnymi, takimi jak *Planet Friedman* i *Mjesečev meridijan*. Oprócz wspólnej przyczyny wynikającej z problemów ze środowiskiem, istnieje widoczny podział społeczny na uprzywilejowanych – niezależnie od tego, czy są to nieśmiertelni, czy ci, którzy mają władzę społeczną bądź ekonomiczną – oraz wszystkich pozostałych. Ekologiczna przyczyna problemu niesie w konsekwencji zmiany społeczne i coraz większe i wyraźniejsze zróżnicowanie społeczne, kończące się systemami totalitarnymi – faszyzmem, nazizmem i kapitalizmem korporacyjnym w swoich odmianach.

Ciekawa jest koncepcja Desnicy o nieśmiertelności ludzi w odniesieniu do śmierci Ziemi jako planety – pokazanej u Popovicia i Mlakicia. Czy te dwie koncepcje można powiązać? Jaka jest maksymalna liczba ludzi, którzy mogą jednocześnie żyć na Ziemi?⁵⁰ Jakie będą tego ekologiczne konsekwencje?⁵¹ W jakim stopniu ludzkie działanie i dążenie do władzy, w tym nieśmiertelności, przyczynią się do zagłady Ziemi jako planety? Jakie będą społeczne konsekwencje zmian środowiskowych, których jesteśmy świadkami (globalne ocieplenie, topnienie lodowców, pustynnienie, niszczycielskie burze, wojny o energię i wodę, zanieczyszczenie powietrza, wody i gleby, eksploatacja zasobów naturalnych itp.)? Te pytania są jedynie bodźcem do refleksji i dalszej pracy, zwłaszcza w kontekście sztucznej inteligencji, bioinżynierii i potencjalnej nieśmiertelności lub bezśmiertelności w przyszłości.

Znaczenie niedokończonych powieści *Pronalazak Athanatika* można dostrzec, jeśli zestawimy ją z bardzo aktualnymi tematami życia i śmierci (w rozumieniu dążenia do przezwyciężenia śmierci przez nieśmiertelność), a następnie ze sposobem myślenia o tej ostatniej. To z kolei jest bardzo ważne przy porównaniu z koncepcją Harariego, ale też z współczesnymi wyzwaniem śmierci i unikania jej. Desnicę można uznać za prekursora, który koreluje z aktualnymi rozważaniami naukowymi (Harari) i dziełami literackimi (Mlakić, Popović), ostrzegającymi, że czynniki dotyczące ekologii i środowiska (nieśmiertelność i wzrost populacji, niedobory żywności) mogą mieć poważny wpływ na zmiany społeczne, dystrybucję władzy i kształtowanie przyszłości. W ten sposób z dzieła literackiego, zdefiniowanego jako fikcja spekulatywna, powieść *Pronalazak Athanatika* stała się drogowskazem dla dającej się przewidzieć przyszłości i wyzwań, jakie niesie. Refleksje nad wyborami i podejście humanistyczne są zwrotem w kierunku lepszej i piękniejszej przyszłości całej ludzkości, świata istot żywych i Ziemi jako planety. Po przeanalizowaniu przywołanych w artykule dzieł można to uznać za wspólną refleksję Vladana Desnicy, Yuvala Harariego, Josipa Mlakicia i Edo Popovicia.

Tłumaczyła Joanna Dobosiewicz

⁵⁰Według badania ONZ oczekiwany jest znaczący wzrost do 11,2 miliardów ludzi do 2100 roku. Por. *World Population Prospects, The 2015 Revision. Key findings and Advanced Tables*, New York 2015, 2, https://esa.un.org/unpd/wpp/publications/files/key_findings_wpp_2015.pdf.

⁵¹Por. Dražen Šimleša, *Ekološki otisak. Kako je razvoj zgazio održivost* (Zagreb: TIM Press, 2010).

Bibliografija

- Barry, Peter. *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester–New York: Manchester University Press, 2009.
- Borstelmann, Thomas. *The 1970s. A New Global History from Civil Rights to Economic Inequality*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Brozović, Domagoj. „Čitati zeleno. Ekokriticizam – neprepoznata mogućnost suvremene hrvatske znanosti o književnosti”. *Književna smotra*, 44, nr 164–165 (2012): 29–35.
- Campbell Thompson, Reginald. *The Epic of Gilgamesh: Complete Academic Translation*, translated from cuneiform tablets in the British Museum literally into English hexameters, London 2007.
- Cheng'en, Wu. *A journey to the West*. Beijing: Foreign Languages Press, 1955.
- Desnica, Vladan. *Pronalazak Athanatika*. Zagreb: V.B.Z., 2006.
- Đurđević, Goran. „Yuval Noah Harari, Sapiens: kratka povijest čovječanstva, Fokus, Zagreb 2015, 479”, *Historijski zbornik*, 68, nr 1 (2015): 203–205.
- Estok, Simon C. „Teorija s ruba: životinje, ekokritika, Shakespeare”. *Kazalište*, 11, nr 35–36 (2008): 84–97. Choron, Jacques. „Death and Immortality”. W *Dictionary of the History of Ideas*. Zredagowane przez Philip P. Wiener, t. 1, 635–646. New York: Charles Scribner's Sons, 1974, <https://web.archive.org/web/20070311081839/http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-76>.
- Farrell, Susan. *Rainy Day Blues: we Role of Weather in „A Farewell to Arms”*. College of Charleston Blogs, <http://blogs.cofc.edu/hons110/les/2011/10/Rain-in-Hemingway.pdf>.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. Abingdon: Routledge, 2004.
- Gladwin, Derek. „Ecocriticism”. W *Oxford Bibliographies* (<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0014.xml>).
- Glottfelty, Cheryll. „Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis”. W *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Zredagowane przez Cheryll Glottfelty, Harold Fromm. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996.
- Harari, Yuval Noah. *Homo deus. Kratka povijest sutrašnjice*. Przetłumaczone przez Marija Perišić. Zagreb: Fokus komunikacije, 2017, 23–24.
- Harari, Yuval Noah. *Sapiens. Kratka povijest čovječanstva*. Zagreb: Fokus komunikacije, 2015.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms* (New York: Charles Scribner's Sons, 1929).
- Horwath, William. „Some Principles of Ecocriticism”. W *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Zredagowane przez Cheryll Glottfelty, Harold Fromm. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996.
- Kirša, Ingrid. „Likantropija u popularnoj kultury”. Diplomski rad. Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji, Odsjek za kroatologiju, 2017.
- Kreober, Karl. „‘Home at Grasmere’: Ecological Holiness”. *Publications of the Modern Language Association of America*, 89, nr 1 (1974): 132–141.
- Levanat-Peričić, Miranda. „Čitanje distopija iz aspekta različitih teorija žanra: Pavličić, Suvin, Frow”. W *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Vrsta ili žanr. Zbornik radova s XIX. međunarodnoga skupa održanog od 29. do 30. rujna 2016. godine u Splitu*. Zredagowane przez Vinka Glunčić-Bužančić, Kristina Grgić, 249–258. Split–Zagreb: Književni krug, 2017.
- Levanat-Peričić, Miranda. „Metažanrovska obilježnost spekulativne fikcije u hrvatskoj književnosti: od Šufflaya do Mlakića”. W *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Fantastika: problem zbilje. Zbornik radova sa XVIII. Međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 24. do 25. rujna 2015. godine u Splitu*. Zredagowane przez Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz. Split–Zagreb: Književni krug – Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, 2016.

- Marjanić, Suzana. „Književni svjetovi s etnološkom, ekološkom i animalističkom nišom”. *Narodna umjetnost*, 43, nr 2 (2006): 163–186.
- Marjanić, Suzana. „Zoosfera Tita Andronika: ljudska, previše ljudska bestijalnost”. *Treća*, 10, nr 2 (2008): 59–82.
- Mlakić, Josip. *Planet Friedman*. Zagreb: Fraktura, 2012.
- Morton, Timothy. „Deconstruction and/as Ecology”. W *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Zredagowane przez Greg Garrard, 291–304. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Nemec, Krešimir. „Pronalazak Athanatika – između utopije i distopije”. W Vladan Desnica, *Pronalazak Athanatika*. Zagreb: V.B.Z., 2006.
- Olstein, Diego. *Thinking History Globally*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Oppermann, Serpil. „Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 13, nr 2, (2006): 103–128.
- Popović, Edo. *Mjesečev meridijan*. Zagreb: OceanMore, 2015.
- Primorac, Strahimir. „Imamo li komu slati poruke u boci?”. *Vijenac*, 21, nr 495 (2013), <http://www.matica.hr/vije-nac/495/imamo-li-komu-slati-poruke-u-boci-21432/>.
- Primorac, Strahimir. „Potraga za svijetom slobode”. *Vijenac*, 23, nr 561–562 (2015), <http://www.matica.hr/vije-nac/561%20-%20562/Potraga%20za%20svijetom%20slobode/>.
- Raspor, Tizian. *Yuval Noah Harari, Homo deus. Kratka povijest sutrašnjice, prevela s engleskog Marija Perišić, Fokus komunikacije Zagreb 2017*, 461. Historiografija.hr, <http://www.historiografija.hr/?p=5663>.
- Rueckert, William. „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism”. W *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Zredagowane przez Cheryll Glotfelty, Harold Fromm. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996.
- Šimleša, Dražen. *Ekološki otisak. Kako je razvoj zgazio održivost*. Zagreb: TIM Press, 2010.
- Squire, Louise. „Death and the Anthropocene: Cormac McCarthy’s World of Unliving”. *The Oxford Literary Review*, 34, nr 12 (2012): 215.
- The Shock of the Global. The 1970s in Perspective*. Zredagowane przez Niall Ferguson i in. Harvard: Harvard University Press, 2011.
- Trček, Tjaša. „Ekokritika – upodobitve narave v izbranih mladinskih delih”. Diplomski rad. Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, 2016.
- Vladanović, Matko. „Edo Popović: Mjesečev meridijan”. *Moderna vremena*, <http://www.mvinfo.hr/clanak/edo-po-povic-mjesecev-meridijan>.
- World Population Prospects, The 2015 Revision. Key findings and Advanced Tables*. New York 2015, https://esa.un.org/unpd/wpp/publications/files/key_findings_wpp_2015.pdf.

SŁOWA KLUCZOWE:

Vladan Desnica

ekokrytyka

POWIEŚCI CHORWACKIE

ABSTRAKT:

Autor podejmuje się lektury krótkiej niedokończonej powieści Vladana Desnicy *Pronalazak Athanatika* z niszowej perspektywy ekokrytycznej. Artykuł składa się z trzech części tematycznych: ekokrytycznego ujęcia cyklu tematycznego: życie – śmierć – nieśmiertelność w porównaniu i nawiązaniu do dzieła *Homo deus* Yuvala Noaha Harariego. Następnie autor ekokrytycznie analizuje deszcz poprzez pryzmat koncepcji Susan Farrell. W ostatniej części analizuje utwór *Pronalazak Athanatika* w kontekście dystopijnych współczesnych chorwackich powieści ekologicznych/dotyczących środowiska: powieści *Planet Friedman* Josipa Mlakicia oraz książki *Mjesečev meridijan* Edo Popovicia, w odniesieniu do ekokrytycznych tekstów Louise Squire. Autor konkluduje, że Desnica w swoim dziele *Pronalazak Athanatika* – które zalicza do fikcji spekulatywnej – odwoływał się do aktualnych rozważań naukowych (Harari) i dzieł literackich (Mlakić, Popović). Ostrzegał, że ekologia i czynniki ekologiczne – nieśmiertelność i wzrost populacji, brak żywności, a w ostateczności niszczenie planety – mogą mieć destrukcyjny wpływ na zmiany społeczne, dystrybucję władzy i kształtowanie przyszłości. Desnica stał się dzięki temu prekursorem powieści ekologicznych.

dystopia

HUMANISTYKA ŚRODOWISKOWA

NOTA O AUTORZE:

Goran Đurđević – chorwacki archeolog, historyk starożytności i środowiska zatrudniony jako profesor na Pekińskim Uniwersytecie Studiów Międzynarodowych. Odbił studia w Chorwacji (Zadar), Indiach (Uniwersytet w Bombaju), Chinach (Stołeczny Zwyczajny Uniwersytet w Pekinie) i w Stanach Zjednoczonych (UCLA) z archeologii, historii i mitologii porównawczej. Otrzymał tytuł doktora na Stołecznym Zwyczajnym Uniwersytecie w Pekinie w 2021 r. (rozprawa *Refleksja w sztuce okresu Qin - Han i w sztuce rzymskiej – studium porównawcze na temat starożytnych luster*). Prowadzi badania w trzech obszarach: światowa starożytna archeologia porównawcza, humanistyka cyfrowa, humanistyka środowiskowa.

Welebit i perypatetyczny transgatunek

– od Petara Zoranicia do Edo Popovicia*

* Niniejszy artykuł dofinansowała Hrvatska zaklada za znanost (projekt IP-2019-04-5621 „Kulturna animalistika: interdisciplinarna polazišta i tradicijske prakse – ANIMAL”). Tekst został napisany do tomu wydanego po konferencji i opublikowany w: *Zadarski filološki dani 8, 2019*, red. Sanja Knežević, Adrijana Vidić (Sveučilište u Zadru: Zadar, 2019).

Suzana Marjanić

ORCID: 0000-0002-6158-3006

*Pticama je svejedno hoće li oblak, snijeg, kiša ili neće:
one uvijek pjevaju. Jednom su me čitavim putem od
Gromovače do Zavižana pratili kiša i pjev ptica¹.*

Nie jest moim zamiarem wprowadzanie zamieszania gatunkowego, kiedy definiuję jedną z form tekstów podróżniczych o tematyce górskiej, fikcyjnych i ekspozycyjnych jako literaturę perypatetyczną, oczywiście za szkołą perypatetyków Arystotelesa, którą ją założył Likejon (przy sanktuarium Apollina Likejosa). Trylogię Edo Popovicia można określić jako literaturę perypatetyczną o Welebiecie, ze wskazaniem, że są to teksty podróżnicze, literatura górską zaangażowana wobec problemów współczesności – w rozumieniu, jakim literaturę zaangażo-

¹ Edo Popović, *Priručnik za hodače* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2009), 121.

waną zdefiniował Sartre albo jak w swoim *Dijalektikom antibarbarusu* (1939) [„Dialektyczny antybarbarus”] uzasadnił [Miroslav] Krleža: „pisz tendencyjnie, ale bez tendencyjnych fraz”. Przy tym trylogia górską Edo Popovića, którą tworzą: *Priručnik za hodače* [„Podręcznik dla wędrowców”] (2009), *U Velebitu* [„W Welebicie”] (2013) i *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit* [„Człowiek i góry. Krótkie wprowadzenie do północnej części Welebitu”] (2018) – nawiązuje do poprzedników tego gatunku, np. podczas jednej ze swoich wypraw Edo Popović odtwarza dziennik podróży Miroslava Hirtza, co odzwierciedla w drugim tomie *U Velebitu*. Jeśli chodzi o teorię literatury górskiej, to o tym gatunku pisał Željko Poljak, podkreślając, że pod względem cech gatunkowych najbliższa jest ona literaturze podróżniczej. „Możemy ją określić jako zbiór utworów literackich inspirowanych górami, ich pięknem i siłą, wpływem na życie człowieka i historię narodów”². Zauważa przy tym, że chociaż „wielu chorwackich pisarzy, zwłaszcza poetów, inspirowało się górami, trudno zrozumieć, dlaczego nasi profesjonalni, «oficjalni» krytycy literaccy i historycy zaniedbują literaturę górską. [...] Krytyka literacka bardzo rzadko dostrzega wkład literatury górskiej, a nawet jeśli, najczęściej zaliczana jest do prozy podróżniczej”³.

W tym rozumieniu, aby uprościć, np. teksty Miroslava Hirtza opisujące Welebit określiłabym jako rodzaj literatury górskiej, zgodnie z tym, jak teorię tego gatunku usystematyzował u nas Željko Poljak – nasz jedyny teoretyk badający tę dziedzinę⁴. Natomiast trylogię Edo Popovića, dzięki modelowi zaangażowania oraz formie literackiego dziennika podróży, określiłabym jako literaturę perypatetyczną.

W odróżnieniu od wyimaginowanej podróży Zoranicia, wykoncypowanej jako alegoryczna podróż poznawcza na welebickich szlakach (napisanej w 1536 roku w Ninie, wydanej w 1569 w Wenecji), Edo Popović w transgatunkowej książce *Priručnik za hodače* (2009) – ze swoimi wędrowkami zen po Welebicie oraz z życiową zasadą „dobrowolnego ubóstwa” – zgodnie z modelem ekologicznym zaproponowanym przez Henry’ego Davida Thoreau, 440 lat po powieści Zoranicia (by wprowadzić nieco symboliki) w równym stopniu ujawnia socjogramy nie tylko „rozproszonego dziedzictwa”, ale także globalnego porządku świata.

Erling Kagge w książce *Idź krok po kroku* stwierdza, że dwunożność lub chodzenie na dwóch nogach jest podstawą wszystkiego, czym się staliśmy: „Najpierw zaczęliśmy chodzić, potem nauczyliśmy się używać ognia i przygotowywać jedzenie, a następnie rozwinęliśmy język”⁵. W tym sensie, kontynuuje Kagge, język stworzony przez ludzi podtrzymuje twierdzenie, że życie jest długą wędrówką. W sanskrycie przeszłość nazywa się *gata*, co oznaczałoby „to, przez co przeszliśmy”, przyszłość nazywa się *anàgata*, „tam, gdzie jeszcze nie dotarliśmy”, a teraźniejszość, naturalnie określa się jako *partyutpanna* „to, co jest tuż przed nami”⁶.

² Željko Poljak, *Hrvatska planinarska književnost* (Zagreb: Hrvatski planinarski savez, 1994), 13.

³ Poljak.

⁴ O ile Dean Duda w rodzimej teorii naukowej uznawany jest za teoretyka utworów podróżniczych, o tyle Ivan Pederin i Željko Poljak postrzegani są jako historycy poetyki podróżniczej.

⁵ Erling Kagge, *Hodati korak po korak* (Zagreb: Profil, 2020), 16.

⁶ Kagge, 17.

Podczas gdy teoretyków literatury zainteresuje fakt, że Zoranić w swoim dziele *Planine ke zdrže u sebi pisni pete o pastirih, pripovisti i pritvorit junakov i deklic i mnoge ostale stvari* czerpał bezpośrednią inspirację z *Arcadii* [Jacopo] Sannazara (1504), arcydzieła literatury bukolicznej, które „w XVI wieku doczekało się około sześćdziesięciu wydań i cieszyło się wielkim rozgłosem w całej Europie”⁷, dla teoretyków literatury górskiej – którą w tym sensie można uznać za część ekokrytyki (ang. *ecocriticism*)⁸ – istotna będzie trasa podróży. W tym ostatnim kontekście analizują ją m.in. Ante Rukavina czy Željko Poljak. W pierwszej (pasterskiej) powieści Zoranić przechodzi przez fragment kanionu Velika Paklenica na najwyższe szczyty Welebitu, po drodze spotyka pasterzy, pasterki, którzy opisują smutny los rozproszonego dziedzictwa powstałego na skutek podbojów tureckich⁹.

Autor wyruszył ze Starigradu u podnóża Welebitu przez kanion Velika Paklenica, dalej przemierzył południowy Welebit i Dinarę aż do Szybenika i Ninu¹⁰. Teoretyk literatury górskiej Željko Poljak wskazuje, że *Planine* Zoranicia dowodzą, że „tradycja naszej literatury górskiej jest jedną z najstarszych na świecie”¹¹ i że Zoranić napisał *Planine* dziewiętnaście lat przed *Descriptio montis Fractii iuxta Luzernam Tiguri* Konrada Gessnera z Zurychu, w której zawarto opis wspinaczki na górę Pilatus (1555) i która uważana jest za pierwszą pracę poruszającą tematykę górska¹². Ivan Krajač¹³ (*Hrvatski planinar*, 1924, 132) nadaje Zoranicowi tytuł pierwszego pisarza zajmującego się problematyką górska w naszym kręgu kulturowym (Rukavina 1979: 63).

Pierwszy przeglądowy artykuł o Welebicie jako o toposie literackim *Velebit u našoj književnosti* (*Naše planine*, 7–8, 1976; *Planinar*, 4–5, 1978) przygotował pisarz, weterynarz i alpinista Ante Rukavina (1928–1994). Tekst został później opublikowany w książce autora *Velebitskim*

⁷ Krešimir Nemec, *Povijest hrvatskog romana: od početaka do kraja 19. stoljeća* (Zagreb: Znanje 1999), 35.

⁸ Ekokrytyka jako osobny kierunek krytyki literackiej powstała w latach dziewięćdziesiątych (w 1996 w monografii redagowanej przez Cheryll Glotfelty i Harolda Fromma). Jej przedstawiciele założyli swoją organizację ASLE (Association for the Study of Literature and Environment), a także fachowe czasopismo *ISLE* („Interdisciplinary Studies in Literature and Environment”). Jelica Tošić, „Ecocriticism – Interdisciplinary Study of Literature and Environment”, *Facta Universitatis. Series: Working and Living Environmental Protection*, 3, nr 1 (2006): 43; Suzana Marjanić, „Književni svjetovi s etnološkom, ekološkom i animalističkom nišom”, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 43, nr 2 (2006): 163–186. Termin ekokrytyka został po raz pierwszy użyty w eseju Williama Rueckerta „Literatura and Ecology: An Experiment in Ecocriticism” (*Iowa Review* 1978, 9/1). Gabriel Egan, *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism* (New York: Routledge, 2006), 33–34). Tym samym ekokrytyka jako teoretyczny kierunek badania konstrukcji kulturowych przyrody w kontekście społecznym i politycznym wniosła bardzo ważny wkład w zrozumienie dzieł Szekspira. Egan, *Green Shakespeare*. W książce podróżniczej *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit* Edo Popović opisuje ekologię głęboką jako „głębsze i bardziej duchowe podejście do natury” i cytuje jej założyciela Arne Næsa: „Im mniejsi czujemy się w porównaniu z górą, tym bardziej będziemy uczestniczyć w jej wielkości”. Edo Popović, *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit* (Zagreb: Libricon: 2018), 16.

⁹ Ante Rukavina, *Velebitskim stazama: putopisi i eseji* (Zagreb: Planinarski savez Hrvatske, 1979), 121.

¹⁰ Rukavina, 63.

¹¹ Poljak, *Hrvatska planinarska književnost*, 13.

¹² Poljak.

¹³ Ivan Krajač (Senj, 1877–Maribor?, 1945) był chorwackim adwokatem, pisarzem z zakresu ekonomii i finansów, prawnikiem, politykiem i alpinistą z Senja. Dane pobrane z Wikipedii.

stazama: putopisi i eseji [„Na szlakach Welebitu: relacje z podróży i eseje”] w 1979 roku¹⁴. Na początku artykułu pisarz zaznacza ze zdziwieniem, że Welebit nie występuje w literaturze ustnej, ponieważ etnotradycja uważała go za integralną część codzienności. Mimo że nie pojawia się w pieśniach literatury ustnej, Welebit definiują przekazy ustne. Autor stwierdza, że szczególne miejsce w welebickiej tematyce zajmują nimfy (*vile*) – nimfy Welebitu – i dlatego niektóre toponimy noszą ich nazwy. Na przykład *Vilinska vrata*¹⁵ – zgodnie z tradycją – to brama, którą nimfy przechodzą na spotkania. Z kolei Dušice są określone w mitycznych podaniach jako przestrzeń dla celebracji, a *Vilenski* i *Vilinski vrh* to miejsca, w których nimfy tańczą i świętują¹⁶.

Rukavina twierdzi, że alpiści chcieli uhonorować Zorancica za jego dzieło *Planine*, dlatego 20 maja 1973 roku, uwzględniając inicjatywę towarzystwa alpinistów z Gospicia, nazwali jego imieniem dotychczas bezimienny 1712-metrowy szczyt w południowym Welebie. W ten sposób nazwisko Zorancica zostało utrwalone również jako autora książki o tematyce górskiej¹⁷.

Inicjatorem tego przedsięwzięcia był Ante Rukavina. To jeden z rzadkich sposobów wyróżnienia pisarzy¹⁸. Książkę *Velebitskim stazama: putopisi i eseji* [„Na welebickich szlakach: relacje z podróży i eseje”] Ante Rukaviny można uznać za chęć okazania szacunku Petarowi Zoranciciowi, a także wszystkim pisarzom i badaczom, alpinistom z Welebitu. To także próba ustalenia bardziej przejrzystej topografii tego pasma górskiego. Podobnie jak utwór *U Velebitu* (2013) Edo Popovicia drugi welebicki tom to rekonstrukcja wyprawy (swego rodzaju podróżniczy *re-enactment*) Miroslava Hirtza, której podjął się w 1926 roku.

Podobnie jak wcześniej Ante Rukavina w jednym ze swoich artykułów podążył drogą Ilija Smiljanicia (por. *Naše planine*, 11–12, 1975)¹⁹. Odwołanie do Ante Rukaviny pojawia się również na końcu utworu *Priručnik za hodače* (2009), gdzie Edo Popović przedstawia „Literaturę dla wędrowców” – „lżejsze książki do plecaka”, cytując m.in. *Velebitskim stazama* Rukaviny²⁰.

¹⁴Ante Pelivan twierdzi, że Ante Rukavina opisał nie tylko naturalne piękno Welebitu, ale także przedstawił usną opowieść o życiu na Welebie. Często cytowany jest jego esej „Djevojčica i runolist” [„Dziewczyna i szarotka alpejska”] (*Planinarski list*, 1977, 1), w którym nakreśla relację dziewczynki i szarotki, rośliny z Welebitu, symbolicznie pokazując zrozumienie dzieci wobec przyrody. Ante Pelivan, *Po putovima i stazama Velebita* [„Na szlakach i ścieżkach Welebitu”] (Donja Lomnica: Ekološki glasnik, 1999), 188.

¹⁵Zgodnie z tym toponimem wspólnie z Josipem Zankim i Tomem Vinščakiem spotkanie naukowe nazwaliśmy *Vilinska vrata*. Odbędzie się ono 5 i 6 października 2012 roku w Lovinac i Starigradzie, zorganizowane zostało przez Katedrę Etnologii i Antropologii Kulturowej Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu w Zagrzebiu oraz Wydział Kształcenia Nauczycieli i Wychowawców Uniwersytetu w Zadarze we współpracy z Archiwum Państwowym w Gospiciu i Uniwersytetem w Rijeci (komitet organizacyjny: Robert Bacalja, Josip Zanki, Tibor Komar, Tomo Vinščak). Na podstawie powyższego toponimu Radoslav Katičić określił także tytuł swojej książki *Vilinska vrata. I dalje tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine* (2014) [„Vilinska vrata oraz śladami świętych pieśni naszego wczesnochrześcijańskiego dziedzictwa”].

¹⁶Rukavina, *Velebitskim stazama*, 128.

¹⁷Rukavina, 123.

¹⁸Rukavina, 63.

¹⁹Rukavina, 160.

²⁰Edo Popović, „Ante me naučio da planini pristupim opušteno, da u nju uđem bez nelagode, hodam i izvan označenih putova znajući da se ne mogu izgubiti”. Rozmawiała Karmela Devčić, *Jutarnji list*, 2019: 161, <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/edo-popovic-ante-me-naucio-da-planini-pristupim-opusteno-da-u-nju-udem-bez-nelagode-hodam-i-izvan-oznacениh-putova-znajući-da-se-ne-mogu-izgubiti/8228846/> (dostęp: 5.08.2020). W piątek 1 lipca 2011 roku w Centrum Informacji Kulturalnej Gospić organizacja „Park prirode Velebit” przygotowała promocję powtórnego wydania książki Ante Rukaviny. Podczas wydarzenia przemawiał również Edo Popović.

Dziś znane są też liczne blogi o górach – bloger „Belibeli” stwierdza, że Vilinske kukove to według niego najbardziej wyjątkowa część Velebitu, do której zawsze wraca:

Nawiasem mówiąc, sam obszar nie jest w żaden sposób oznaczony, więc z tego powodu jest niedostępny dla dużej grupy alpinistów. Znajduje się na odcinku od punktu Sveti Brdo do Čelavac (lub odwrotnie), na wysokości od około 800 metrów do około 1100 metrów nad poziomem morza²¹.

Natomiast anonimowa blogerka zauważyła w 2005 roku, że eksploracja grzebienia Tulove grede przeraża, ponieważ duża część tego obszaru jest nadal zaminowana.

Pomimo tego, że była wiosna i wszystko kwitło, panował tam rodzaj tajemniczego spokoju, przerażającego spokoju. Nie doświadczyłam wojny, ale tam w tych momentach wyraźnie słyszałam, jak ziemia drży od granatów. Wszystko było tak opustoszałe, tylko czarne kruki zerwały się ze szczytów pasma Tulove grede i krążyły wokół jak niespokojne dusze. Nawet teraz drzę, kiedy o tym myślę²².

Widać, że blogerzy chętniej jednak posługują się obrazem niż słowem. Jak wspomina przywołana blogerka: „Posłużę się znanym powiedzeniem, zdjęcia mówią więcej niż tysiąc słów, więc spróbuję wyczarować choć część magii, która unosi się na tych terenach. Więc zapraszam...”.

Etnologiczne i ekohistoryczne dzienniki podróży

Jako kolejny przykład relacji z podróży po Welebicie, czyli literatury perypatetycznej, przytaczam książkę Šimego Balena *Velebit se nadvio nad morem: putopisni zapisi s planine* [„Welebit rozciąga się nad morzem: relacje z podróży po górach”] (1985 – wydanie pierwsze). To jeden z przykładów transgatunku podróżniczego, który zainspirował Edo Popovicia do stworzenia jego welebićkiej trylogii²³.

Książka Balena kończy się nekrologiem Dana Vukušicia, legendy Podgorja (1905–1995), którego Šime Balen, dziennikarz, publicysta, pisarz-podróżnik i tłumacz²⁴, określa mianem jednego z legendarnych mistrzów Podgorja – skalistego pasa na zboczach Welebitu. Mowa o krainie, jak dalej konstatuje, w której zamieszkali Bunjevci, uciekający przed Turkami; przesiedlili się z Bośni i Hercegowiny oraz Dalmacji. Šime Balen w odróżnieniu od Vjenceslava Novaka, który

²¹Por. <http://belibeli.blogger.hr/post/vilinski-kukovi/307014.aspx> (dostęp: 2.06.2018).

²²Por. <http://planine.mojblog.hr/arhiva-11-2005.html> (dostęp: 2.06.2018). Nawiasem mówiąc, Tulove grede są miejscem, w którym nakręcono najbardziej dramatyczne sceny filmowe – śmierć ojca i siostry Winnetou oraz śmierć samego Winnetou I (1963, producent: Horst Wendlandt).

²³Popović, *Priručnik za hodače*, 88.

²⁴Z bibliografii jego prac chciałabym podkreślić przekłady z języka angielskiego – dzieła Williama Faulknera, Ernesta Hemingwaya, Erskine’a Caldwell, Franka Norrisa, Francisa Scotta Fitzgeralda, Benjamina Franklina itp.

socjologicznie i ekohistorycznie skupił się na antropologii żebractwa²⁵, zauważa, że Podgorje zachowało do dziś wiele osobliwości – „mentalność gorszacką, dialekt sztokawsko-ikawski i niektóre ze zwyczajów, którymi Podgorci-Bunjevci różnią się od rdzennych Primorców-czakawców i Bodulów, nazywających ich kpiąco Wołochami”²⁶.

Opisuje, że Podgorci zachowali umiejętność zwaną *ljudikanje* – prowadzenia dysput przy ognisku lub na pastwisku, gdzie opowiada się historie „o ratowaniu portugalskich marynarzy w porcie Jablanaca i budowie starożytnego kościółka św. Mikołaja na Cimiterze albo o bitwie z Psoglavcami i skarbie króla Beli, który uciekając przed najeźdźcami, zakopał skarb gdzieś na Orlovači, a niestrudzeni mieszkańcy Podgoricy wytrwale go szukają od wieków”²⁷. Przytacza, jak opowiadane są historie z niedawnej przeszłości, takie jak ta o słynnym oddziale Alan z Podgorja. To właśnie w tych ostatnich narracjach jako ważny aktant welebitcki pojawił się Dane Vukušić, „nieustraszony bojownik przeciwko dyktaturze Wielkiej Serbii, ale także przeciw okrucieństwu ustaszy oraz przemocy i niesprawiedliwości w ogóle”²⁸. Wiosną 1943 roku, po zwolnieniu z ustaszowskiego więzienia, założył oddział partyzancki Alan i był to prawdopodobnie jedyny przypadek w czasie wojny o wyzwolenie narodowe, kiedy członek partii HSS (Hrvatska seljačka stranka) został komisarzem politycznym oddziału partyzanckiego²⁹. Dane Vukušić opisał swoje wędrówki po Welebicie w licznych artykułach publikowanych w ówczesnym czasopiśmie Chorwackiego Związku Alpinizmu [Hrvatski planinarski savez] – „Naše planine”; często zabierał alpinistów na wycieczki, a naukowców – zoologów, botaników i speleologów na badania naukowe. Znał Josipa i Željka Poljaka³⁰, Ante Premužicia (budowniczego słynnego szlaku, na którym pracował również Dane Vukušić), Frana Kušlana, archeologa Ante Glavičicia i wielu miłośników i miłośniczek Welebitu. W uznaniu za pomoc, jakiej udzielał potrzebującym alpinistom, Hrvatski planinarski savez przyznał mu nagrodę i dyplom – jedyne wyróżnienie, jakie otrzymał w życiu.

²⁵ W przedmowie do wydania *Podgorske lutrijašice* z 1945 roku pod redakcją Ferdo Pucka (podobnie jak w pierwszym wydaniu z 1889 roku) Novak stwierdza, że z czasów dzieciństwa dobrze pamięta podgorskich żebraków i opisuje ich ciała z punktu widzenia antropologicznego: „Malo je koji dan minuo da nisam viđevao te bogalje odrpana odiela, snuždena lica, a nakažene tielom, kako su samo mogli smišljati” [„Niemal nie było dnia, bym nie widział tych kalek w poszarpanych łachmanach, o ponurych twarzach i oszpeconych ciałach”]. Wspomina, że mieszkańcy Senja dawali im chleb i monety i że w swojej dziecięcej fantazji wyobrażał sobie Podgorje „jako rodzaj żebraczego imperium, które żyje z cudzej łaski pod ziemią, jak mrówki żyjące w mrowisku”. Dalej opisuje, że jako osoba dorosła spędzał miesiąc lub dwa w gminach Podgorja i pieszko przemierzał to żebracze imperium „mrówek”, co dało mu wgląd w ich życie. Z powyższej perspektywy dokumentuje dwa rodzaje żebraków – tych, którzy żebrali z „kłopotów życiowych” oraz tych, którzy na „żebractwie” dorobili się majątków. Bez względu na tę drugą grupę niewielu z nich opuściło Podgorje, gdy zaproponowano im przeprowadzkę do żyznej Sławonii – „al malo se tko odvrgao od mora: zavolio je divlje prodole, grdne gudure, ljutu buru i bijesno more” [„ale niewielu wyrzekło się morza: pokochali dzikie doliny, okazałe wąwozy, wściekłą burzę i szalejące morze”. Vjenceslav Novak, *Podgorska lutrijašica*, red. Fedor Pucek (Zagreb: Galebovi, 1945), 6.

²⁶ Šime Balen, *Welebit se nadvio nad more...: putopisni zapisi s planine* (Zagreb: Planinarsko ekološko društvo Duga, 1999), 198.

²⁷ Balen, 199.

²⁸ Balen.

²⁹ Balen, 192, 202.

³⁰ Edo Popović wspomina Josipa i Željka Poljaka w trzecim tomie trylogii (2018).

Dziennik podróży z Welebitu Šime Balena można określić mianem opisu etnologicznego, ponieważ dostarcza on również ważnych danych etnograficznych, takich jak przypowieści, w rozdziale *Za Vilinskom vodicom na Rožanski vrh*, gdzie opisuje historię o pewnym myśliwym z Podgorja, który napotkał trzy nimfy. Nie były one przyodziane „w te ciężkie lniane koszule, zapięte po samą szyję, ani w twarde, grube, plecione worki, które opinałyby ich piersi jak nieprzenikniona zbroja”, lecz miały na sobie biały zwiewny jak welon przezroczysty jedwab, odsłaniający ich ciała³¹. Prawdą jest, że wizję tę można interpretować jako ewentualny stan upojenia alkoholowego wspomnianego myśliwego, co również jest częstym sygnałem poza-kontekstowym w takich mitologicznych, demonologicznych przypowieściach³².

Balen rozpatruje przy tym etymologię licznych toponimów Welebitu, na przykład dla toponimu Rožano³³, rozległej łąki wypełnionej pagórkami i dolinami. Zwraca uwagę, że niektórzy znawcy Welebitu wywodzą nazwę od słowa „róg” (chorw. *rog*) w znaczeniu róg pasterski, ponieważ Rožano, jako największe pastwisko w tej części Welebitu, pełne było pasterzy i ich rogów. Niektórzy wiążą nazwę z folklorystycznymi opowieściami o nimfach rodzaniacach (*rođenice*), a kolejni z nadmorskim instrumentem *rožanice*. Jednak starsi ludzie z Podgorja uważają, że Rožano wywodzi swoją nazwę od słowa „roža”, którym mieszkańcy Welebitu (i ci z regionu Liki) nazywają wszystkie kwiaty³⁴.

W tej kulturowej encyklopedii regionu Welebitu autor wspomina również Vjenceslava Novaka, który w jednej ze swoich opowieści zatytułowanych *Podgorske pripovijesti* udokumentował, że Towarzystwo Wiedeńskie na początku drugiej połowy XIX wieku rozpoczęło intensywniejszą wycinkę lasów welebitkich: „wzniesiono tartak w Štirovači, zbudowano w tej części Welebitu drogę, by eksportować drewno nad morze”³⁵.

Eksploatacja była też kontynuowana później, Balen przytacza niedawny przykład patocentrycznego spotkania z miejscowymi, którzy wycinają lasy i przy tym bezwzględnie wykorzystują konie pociągowe. Warto zwrócić uwagę na te sentymentalne, realistyczne opisy „biednego zwierzęcia, które rozpaczliwie jęczało pod ciosami bicia, usiłującego wstać na przednich nogach, a gdy w końcu mu się to udało, zatrzymało się na chwilę w zamarcu, przypominało ranne konie ze starych obrazów wojennych”³⁶.

³¹Balen, *Velebit se nadvio nad more*, 182; Suzana Marjanić, „Životinjsko u vilinskom”, w *Između roda i naroda etnološke i folklorističke studije*, red. Renata Jambrešić Kirin i Tea Škokić (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Centar za ženske studije, 2004), 231–256.

³²Mirjam Mencej, *Styrian Witches in European Perspective. Ethnographic Fieldwork* (London: Palgrave Macmillan, 2017).

³³Rožanski vrh (1638 m) jest najwyższym szczytem Rožan i dominuje nad tą częścią Welebitu. Tym, czym Veliki Kozjak jest dla wschodniej strony Welebitu, Rožanski vrh jest dla jego zachodniej strony. Balen, *Velebit se nadvio nad more*, 191. Edo Popović pisze, że Ante Premužić, inżynier, alpinista i osoba wytyczająca szlaki, w rezerwacie Rožanski kukovi przebywał w 1929 roku, co opisał w czasopiśmie „Hrvatski planinar” w 1930 roku. Popović, *Priručnik za hodače*, 124.

³⁴Balen, *Velebit se nadvio nad more*, 86.

³⁵Balen, 15.

³⁶Balen, 174.

Opisując faunę Welebitu, Šime Balen wspomina na przykład chorwacko-słoweńskiego biologa Narcisa Mršicia, który napisał doktorat na temat welebickiej żmii nosoroga (*poskok*) i mimo że był doskonałym zoologiem, nie mógł znaleźć pracy w Chorwacji i zatrudnił się w Lublanie³⁷.

W kontekst wspomnianej już eksploatacji lasów Welebitu wpisuje się performance, inicjatywa Ivana Meseka, przedstawiony na otwarciu Biennale w Wenecji w 2013 roku, wykonany wraz z nowojorskim artystą Zefreym Throwellem. Mowa o postdadaistycznym wydarzeniu, w którym starali się o „przywrócenie” drewna i kamieni należących do Chorwacji. Warto przywołać tutaj słowa Meseka:

Uwielbiam pracować z Zefreym. Uzupełniamy się w naszym podejściu do sztuki, w którym humor jest również niezwykle ważnym komponentem. Dziś, jeśli nie jesteś śmiertelnie poważny i nie decydujesz o losach świata, ale zajmujesz się żartami, postrzegany jesteś jako ktoś „płytki” lub żartowniś... Czy istnieje wspanialsza cecha człowieka niż poczucie humoru?

Dlatego we dwójkę w Wenecji odszukaliśmy i wykryliśmy kawałki drewna i kamieni, które źli Wenecjanie dawno temu wykradli i odebrali Welebitowi, po czym spakowaliśmy je do torby i zwróciliśmy Chorwacji.

W czasie, gdy rozpoczyna się Biennale, trudno kogoś wytrącić z równowagi, zważywszy, że przywykli tam do najróżniejszych „szalonych artystów”. Wyrwaliśmy nawet kłodę, do której przycumowana była łódź karabinierów, co sami zainteresowani obserwowali ze stoickim spokojem. Ogólnie dobrze się bawiliśmy, a ubrani w chorwackie koszulki z pewnością odbiegaliśmy od outfitu „artystyczno-krytycznej śmietanki”, która wówczas dominowała w mieście³⁸.

Edo Popović: welebicka trylogia

Edo Popović tworzy swój perypatetyczny transgatunkowy *Priručnik za hodače* na doświadczeniu podwójnego szoku – poznania własnego chorego ciała (dwie choroby przewlekłe). Punktem wyjścia jest m.in. *Walden, czyli życie w lesie* (1854) Henry’ego Davida Thoreau, który jako jeden z pierwszych zaproponował koncepcję obywatelskiego nieposłuszeństwa i jest uważany za pioniera amerykańskiego indywidualistycznego anarchizmu. Twierdzi, że Thoreau wyszydzał wspaniałe kamienne budowle (np. Teby, egipskie piramidy, ołtarz pergamoński) pozostawione przez starożytnych. Zwrócił uwagę, że woli widzieć kamienie tam, gdzie jest ich miejsce, na łonie natury: „Bardziej uzasadniony jest kamienny mur, który otacza pole uczciwego człowieka niż Teby z setką bram, które oddaliły się od prawdziwego celu życia”³⁹.

³⁷Balen, 45.

³⁸Ivan Mesek, „Zazivajući vremena kad nećemo posmrtno slaviti umjetnike”. Rozmawiała Suzana Marjanić, *Zarez*, nr 373–374 (2013): 40–41.

³⁹Thoreau, według Popović, *Priručnik za hodače*, 126.

Popović przywołuje dla porównania Japygów, którzy kiedyś mieszkali na obszarze ograniczonym przez rzekę Unę, Kupę i pasmo Welebit i potrafili wznosić monumentalne budowle⁴⁰. Niestety znaleźli się na drodze rzymskich hord, zmierzających do Panonii i Europy Środkowej, które dostrzegły bogactwo ich kopalń. Rzymianie zniszczyli japyjską stolicę Metulum, w głównym budynku miasta uwięzili kobiety i dzieci, a następnie podpalili go.

Popović ironicznie dodaje, że zwyczaj okrutnego traktowania ludności cywilnej przetrwał do dziś w Algierii, Wietnamie, Srebrenicy, Czeczenii i Gazie. Japygowie nie pozostawili wiele po sobie, ponieważ prawdopodobnie, tak jak starożytni Chińczycy, wiedzieli, że jedyną wartościową rzeczą w życiu jest ono samo. Popović twierdzi, że dzięki temu dobremu zwyczajowi Japigów, by skały pozostawiać w spokoju, również Słowianie, późniejsi mieszkańcy tego obszaru, nie wykazywali nadmiernego zainteresowania kamieniarstwem, dzięki czemu skały Welebitu zachowały się do dziś.

W tej transgatunkowej książce o podróży po Welebicie inspiracją byli następujący pisarze literatury górskiej: Sergej Forenbacher, Miroslav Hirtz, Ivan Krajač, Božo Modrić, Josip Poljak, Ante Premužić, Ante Rukavina, Radivoj Simonović, Dane Vukušić, a przede wszystkim utwór *Velebit se nadvio nad more...: putopisni zapisi s planine* Šime Balena⁴¹.

Dean Duda, teoretyk literatury podróżniczej, zwraca uwagę, że w podróży, wśród rytuałów wyjazdu i powrotu, toczy się „pewne alternatywne życie literatury”⁴². W ten sposób Popović tworzy swój drugi tom podróżniczy zatytułowany *U Velebitu*, wspominając dawnych pisarzy podróżników, takich jak Petrarka i jego wejście na Mont Ventoux, aż po dzisiejsze dzienniki podróży, w których autorzy próbują „wyczarować uczucie, które cię przenika, gdy spotykasz się z nietkniętą, a przynajmniej częściowo nietkniętą przyrodą. Najczęściej mowa jest o respekcie, strachu, ekscytacji, ekstazie, podziwie, uwielbieniu...”⁴³. W tym sensie swoje podróże po Welebicie określa jako „naturę Proteusza, która nie pozwala człowiekowi zatracić się w rolach społecznych”⁴⁴, co odzwierciedlają pozycje zaproponowane w literaturze do plecaka w *Priručniku za hodače*.

Drugi tom pod tytułem *U Velebitu* Popović dedykuje Radivojowi Simonoviciowi, Miroslawowi Hirtzowi, Josipowi Poljakowi i Iliji Šariniciowi, badaczom wspomnianego pasma górskiego. Ideą książki jest odtworzenie podróży, której podjął się Miroslav Hirtz. Uczestniczymy więc w podwójnej ekspedycji: Miroslawa Hirtza, cytowanego i fragmentarycznie⁴⁵ przywołowanego oraz Edo Popovicia, który relacjonuje swoją wyprawę i przemierza welebskie szlaki Hirtza. Towarzyszą temu fotografie Radivoja Simonovicia wykonane na szkło, a następ-

⁴⁰Popović, 127.

⁴¹Por. Popović, 88.

⁴²Dean Duda, *Kultura putovanja. Uvod u književnu iterologiju* (Zagreb: Disput, 2012), 49.

⁴³Edo Popović, *U Velebitu* (Zagreb: Libricon, 2013), 141. To kluczowa data w historii alpinizmu. Por. „Planinarstvo”, <https://hr.wikipedia.org/wiki/Planinarstvo> (dostęp: 2.06.2018).

⁴⁴Popović, *U Velebitu*, 141.

⁴⁵Chodzi o relację Hirtza z jego podróży z Gračacu do Prosenjaka opublikowaną w 1936 roku w czasopiśmie „Hrvatski planinar”.

nie odtworzone za pomocą aparatu cyfrowego⁴⁶. Pokazując relację człowieka z górami, pyta o kierunek, w jakim zmierza dzisiejsze społeczeństwo.

Z pierwszego rozdziału „Žetelice, nespomenice i ekstremni skakač. Korita – Duboke Jasle – Razvršje – Draga – Prosenjak” dowiadujemy się, że Popović wyruszył w podróż ze swoim przyjacielem Željkiem Žarakiem, odtwarzając trasę, którą Hirtz rozpoczął w 1926 roku ze swoimi przyjaciółmi, współtowarzyszami – lekarzem i fotografem Radivojem Simonoviciem, geologiem i autorem przewodnika *Vodič po Velebitu* w 1929 roku, Josipem Poljakiem, nauczycielem i długoletnim kompanem Simonovicia po Welebicie, Ilijem Šariniciem oraz przewodnikami prowadzącymi konie – Milem Samardžijem i Ilijem Čankoviciem.

Autor dokumentuje, że każdy uczestnik podróży specjalizuje się w wykonywaniu określonej czynności i działania te, a także relacje między mężczyznami tworzą aktualną strukturę opowieści oraz podróży⁴⁷. Wędrując po „dziczy” Welebitu (nietkniętej przyrodzie), zwracają uwagę, że pasmo to pozostało niezagarnięte, znikomo rozparcelowane. Jako kontrpunkt w tym kontekście przywołuje doświadczenie z Flandrii, w Vollezele, gdzie nie było mowy o wędrownie, ponieważ cały krajobraz jest poprzecinany płotami prywatnych posesji: „mogłem przechodzić zaledwie wąskim asfaltowym korytarzem, jedyną wolną przestrzenią w tej części Belgii”⁴⁸. W książce *Priručnik za hodače*, w rozdziale zatytułowanym „Parceliranje svijeta”, Popović krytycznie przygląda się idei cywilizacji opartej na parcelacji, negując antropocentryzm, a co za tym idzie szowinizm gatunkowy:

Sama idea tego ssaka, zgodnie z którą nie jest on częścią, ale właścicielem Ziemi i wszechświata, i że ma prawo robić z nimi, co mu się żywnie podoba, jest dość chora⁴⁹.

W trzeciej części wspomnianej trylogii Edo Popović poświęca osobne rozdziały welebskim zwierzętom: niedźwiedziowi, wilkowi, żmii nosoroga i owadom. W rozdziale o żmii odnotowuje, że Ante Vukušić, który pełni funkcję informatora, opowiadał, że „nie pamięta, aby ktokolwiek w północnym Welebicie ucierpiał z powodu ukąszenia żmii czy ataku niedźwiedzia i wilka”⁵⁰, dodając, że znacznie więcej osób zginęło od grzybów trujących, które rosną na tym obszarze. W utworze *Priručnik za hodače* autor jeden rozdział poświęca koniom i czarnym motylom („Konji i leptiri”), a także opisuje związek między końmi a meteorologią, czego nauczył się od Ante Vukušicia:

Do wczesnego popołudnia konie pasły się spokojnie w kotlinie Zavižan, a potem zeszły w kierunku Babrovačy i morza. Wieczorem zaczął padać śnieg. [...] Od tego czasu, ilekroć znajduję się w Zavižanie, pytam o konie, gdzie są, czy pasą się tam, gdzie są Jezera, czy też zeszły w kierunku morza⁵¹.

⁴⁶Takie wzajemne wsparcie jest widoczne u wszystkich pisarzy alpinistów: Željko Poljak wspomina, że Danijel Vukušić (1905–1995) i Šime Balen (1912–2004) pomogli mu, kiedy w 1958 pisał książkę o Welebicie i wytyczał *Velebitski planinarski put*. Željko Poljak, *Liječničke svaštice: starine, uspomene, putopisi, anegdote* (Zagreb: Medicinska naklada, 2017), 219.

⁴⁷Por. Duda, *Kultura putovanja*, 74.

⁴⁸Popović, *U Velebitu*, 16.

⁴⁹Popović, *Priručnik za hodače*, 23.

⁵⁰Popović, *Čovjek i planina*, 71.

⁵¹Popović, „Ante me naučio da planini pristupim opušteno...”, 115.

W książce *U Velebitu* wspomina również, że Hirtz interesował się żmijami: podczas wycieczki z Gračaca do Prosenjaka zapisał, co powiedział mu o nich hodowca koni Ilija Čanković. Opisał to w tekście *O kultu zmija* [„O kulcie węży”], opublikowanym w 1938 roku w czasopiśmie „Priroda”, w którym przytoczył wiele opowieści i wierzeń o żmijach z regionu Welebitu⁵². Dokumentuje również zamiłowanie Hirtza do polowania. Pisze o tym, że czasem dla czystej zabawy, „po prostu dlatego, że miał strzelbę”, zabijał ptaki⁵³.

Można zauważyć, że Edo Popović nie wprowadza patocentrycznej postawy wobec tych zabitych ptaków, ale interesuje się tym, jakie ptaki upolował Hirtz, wierząc, że nie zabił orzechówki, wbrew temu, co stwierdził w swoim dzienniku podróży. Po czym rzeczowo, zoologicznie, bez patosu kontynuuje:

W książce *Kompandij velebitske faune* Forenbachera i w innej literaturze orzechówka (*lješkarica*) nazywana jest orzechówką zwyczajną (*kreja lješkarica*) lub sójką zwyczajną (*šojka lješkarica*), ptak z rodziny krukowatych, sadzący drzewa (przez ukrywanie nasion w ziemi, jak sójki czy wiewiórki, w rzeczywistości zalesia góry)⁵⁴.

Poprzez szczegółowe wyliczenie opisów zoologicznych autor dochodzi do wniosku, że Hirtz najwyraźniej nie zabił orzechówki (*lješkarica*), ale jarząbka zwyczajnego (*lještarka*), ptaka z rodziny kurowatych.

W trzecim dzienniku podróży o Welebicie z 2018 roku *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit* Edo Popović załącza zdjęcia Ante Vukušicia, legendy Welebitu – opiekuna schroniska Zavižan i kierownika stacji meteorologicznej o tej samej nazwie, najwyższej w całej Chorwacji, mającej 1594 m n.p.m. We „Wstępie” stwierdza, że pomysł na tę książkę pojawił się około „dwa, trzy lata po tym, jak w 2006 roku poznał Ante Vukušića”⁵⁵.

Ponownie, jako klamrę swoich tekstów, przytacza prace zoologów, poetów i pisarzy podróżników – Miroslava Hirtza i Josipa Poljaka (*Planinarski vodič po Velebitu* [„Górski przewodnik po Welebicie”], 1929), „chcąc w ten sposób ocalić od zapomnienia dwóch bohaterów Welebitu i im współczesnych”⁵⁶. W ostatnim rozdziale wspomnianej książki, zatytułowanym „Babrovača”, który dotyczy nieruchomości należących do rodziny Ante Vukušicia, Popović stwierdza, że Miroslav Hirtz poświęcił sporą część swojego rękopisu opublikowanego w 1923 roku w czasopiśmie „Hrvatski planinar” właśnie Babrovači i jej mieszkańcom: po czym następuje fragment jego relacji z podróży⁵⁷. Krótko mówiąc, ostatni tom fragmentarycznie realizuje się w opisach Hirtza i Poljaka o Welebicie, a także wizualnie za pomocą aparatu Ante Vukušicia.

⁵²Popović, *U Velebitu*, 17.

⁵³Popović, 130.

⁵⁴Popović.

⁵⁵Popović, *Čovjek i planina*, 7.

⁵⁶Popović, 9.

⁵⁷Popović, 149.

Formułując wnioski o perypatetycznym transgatunku

Jak dowodzi trylogia Edo Popovicia, *Welebit* nadal należy do obszaru *dzikiego* (nietkniętej przyrody)⁵⁸, ponieważ na tym terenie nie został jeszcze narzucony dogmat „parcelacji świata” – o czym świadczy pandemiczny bliźniaczy obraz świata w latach 2020–2021. Popović swoją książkę *U Velebitu* (2013) kończy, przywołując refleksję z publikacji *Wieviel Globalisierung verändert der Mensch?* niemieckiego filozofa Rüdigera Safranskiego, który pokazuje, jak globalizacja jako koncepcja niedefiniowalnej przestrzeni stała się więzieniem i miejscem histerii oraz nie-
możności działania⁵⁹.

Dziennik podróży Edo Popovicia wywodzi się z jego społecznego zaangażowania, walki z ograniczeniami mentalnymi. Autor postrzega *Welebit* jako przestrzeń otwartą, flagi państwowe uznaje za akt równoznaczny ze zwierzęcym oznaczeniem przestrzeni moczem i krytycznie zauważa, że w ostatnich dekadach wraca moda na wznoszenie murów, niczym w Chinach: „[...] między poszczególnymi krajami wyrastają wysokie słupy żelbetowe o długości setek kilometrów, wyposażone w wyrafinowane urządzenia rejestrujące nawet przelot motyla na drugą stronę”⁶⁰.

Welebit otwiera się jako przestrzeń swobodnego poruszania się, swobodna do wędrowania – „na tyle duża, że można chodzić po niej całymi dniami, a nawet tygodniami, nie napotykając ogrodzenia na łonie natury ani innego człowieka”⁶¹. Podobnie jak Zoranić Edo Popović także przez topos *Welebitu* ocenia globalny porządek na świecie (Zoranić czynił to w odniesieniu do Wenecjan i podbojów tureckich). W trzecim tomie z 2018 roku opisuje, jak wieki XVII i XVIII były naznaczone masowymi przesiedleniami z Podgorja i Zagory. Jednak w XX i XXI wieku ten trend się zmienia, „ludność z tych obszarów masowo migruje, [...] pustoszeją też osady na wybrzeżu”⁶². Ma to odzwierciedlenie w sytuacji globalnej: „Jesteśmy świadkami paradoksu – im więcej jest mieszkańców na Ziemi, tym bardziej opustoszałe są obszary wiejskie. Każdy chce jechać do miasta, każdy chce zurbanizowanego i uprzemysłowionego życia”⁶³. Zgodnie z pogłębioną ekologią i afektywną ekokrytyką (ang. *affective ecocriticism*)⁶⁴ autor przyznaje, że mieszkańcy Ziemi obecnie konsumują zasoby trzech planet równych Ziemi

⁵⁸W kontekście słowa *dziki* (*divlji*) powołuję się na etymologię Nodila, która zbliża je do łacińskiego słowa *divinus*: „Chociaż słowo *div* jest obce (Miklošić, *Christ. Termin.*, 35), przejęte z perskiego, dzięki Turkom dotarło do naszego regionu, z pewnością słowo *divljan* jest praszłowiańskie, jego morfem główny *div* jest indoeuropejski. Co dziś określamy jako *divlji* (niegdyś *diviji*) *ferus, silvester*, to pierwotnie znaczyło *divinus*. *Divo, divъ* u Słowian oznacza dziwną rzecz”. Natko Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata (Religija Srbâ i Hrvatâ, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog)* (Split: Logos, 1981 [1885–1890]), 26.

⁵⁹Za Popović, *U Velebitu*, 28, 139, 213. Por. opis o ostatnich hodowcach w górach w latach siedemdziesiątych XX wieku.

⁶⁰Popović, *Priručnik za hodače*, 24, 28.

⁶¹Popović, 28.

⁶²Popović, *Čovjek i planina*, 133.

⁶³Popović.

⁶⁴Afektywna ekokrytyka bada związek między afektami a naturą, znajdując afekty w kategoriach przestrzennych, a także identyfikując nowe afekty, które można lepiej zrozumieć za pomocą niszy teorii ekokrytycznej (Bładow, Ladino, 2018: 6).

Fot. Jarząbek zwyczajny z książki Sergeja Forenbachera, *Kompendij velebitske faune. I–II.*, Veterinarski fakultet, Zagreb 2002.



Sl. 38 Lještarka (*Tetrastes bonasia*)

„i jest tylko kwestią czasu, jak Ziemia zbankrutuje”⁶⁵. Trylogię Edo Popovicia można określić jako literaturę perypatetyczną o Welebicie, ze wskazaniem, że jest to literatura podróżnicza, literatura górską o zaangażowanym podejściu do rzeczywistości.

Tłumaczyła Joanna Dobosiewicz

⁶⁵Popović, *Čovjek i planina*, 134. Welebit jako topos sztuki stał się także miejscem wydarzenia kulturalnego nazywanym interwencją *land art* w wykonaniu Zvezdany Jembrih. Powstał też program oparty na książce Zoranicia *Planine* prowadzony przez artystę multimedialnego i profesora uniwersyteckiego Josipa Zankę (por. konferencję naukowo-artystyczną *Land Art, Earth Art, Earthworks: z/Zemlja i antropocen. Knjižica sažetaka*. Zagreb: Akademija likovne umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2019.

Bibliografija

- Balen, Šime. *Velebit se nadvio nad more...: putopisni zapisi s planine*. Zagreb: Planinarsko ekološko društvo Duga, 1999.
- Bladow, Kyle i Jennifer Ladino. „Toward and Affective Ecocriticism: Placing Feeling in the Anthropocene”. W *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. Zredagowane przez Kyle Bladow, Jennifer Ladino, 1–22. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018.
- Duda, Dean. *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopisi kao pripovjedni žanr*. Zagreb: Matica hrvatska, 1998.
- Duda, Dean. *Kultura putovanja. Uvod u književnu iterologiju*. Zagreb: Disput, 2012.
- Egan, Gabriel. *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism*. New York: Routledge, 2006.
- Forenbacher, Sergej. *Kompendij velebitske faune. I–II*. Zagreb: Veterinarski fakultet, 2002.
- Hirtz, Miroslav. *Rječnik narodnih zoologičkih naziva. Knjiga Prva. Dvoživci (amphibia) i gmazovi (reptilia)*. Zagreb: JAZU, Nadbiskupska tiskara, 1928.
- Kagge, Erling. *Hodati korak po korak*. Zagreb: Profil, 2020.
- Marjanić, Suzana. „Književni svjetovi s etnološkom, ekološkom i animalističkom nišom”. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 43, nr 2 (2006): 163–186.
- Marjanić, Suzana. „Životinjsko u vilinskom”. W *Između roda i naroda etnološke i folklorističke studije*. Zredagowane przez Renata Jambrešić Kirin i Tea Škokić, 231–256. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Centar za ženske studije, 2004.
- Mencej, Mirjam. *Styrian Witches in European Perspective. Ethnographic Fieldwork*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Mesek, Ivan. „Zazivajući vremena kad nećemo posmrtno slaviti umjetnike”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, nr 373–374 (2013): 40–41.
- Nemec, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana: od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Znanje, 1999.
- Nodilo, Natko. *Stara vjera Srba i Hrvata (Religija Srba i Hrvata, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog)*. Split: Logos, 1981 (1885–1890).
- Novak, Vjenceslav. *Podgorske pripovijetke*. Zagreb: Matica hrvatska, 1889.
- Novak, Vjenceslav. *Podgorska lutrijašica*. Zredagowane przez Fedor Pucek. Zagreb: Galebovi, 1945.
- Pederin, Ivo. *Povijesna poetika putopisa*. Omiš: Tiskara „Franjo Kluz”. Split: Ivan Pederin, 2009.
- Pelivan, Ante. *Po putovima i stazama Velebita*. Donja Lomnica: Ekološki glasnik, 1999.
- Poljak, Željko. *Hrvatska planinarska književnost*. Zagreb: Hrvatski planinarski savez, 1994.
- Poljak, Željko. *Liječničke svaštice: starine, uspomene, putopisi, anegdote*. Zagreb: Medicinska naklada, 2017.
- Popović, Edo. *Priručnik za hodače*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2009.
- Popović, Edo. *U Velebitu*. Zagreb: Libricon, 2013.
- Popović, Edo. *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit*. Snimio Ante Vukušić. Zagreb: Libricon, 2018.
- Popović, Edo. „Ante me naučio da planini pristupim opuštено, da u nju uđem bez nelagode, hodam i izvan označenih putova znajući da se ne mogu izgubiti”. Razgovarala Karmela Devčić. *Jutarnji list* (2019), <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/edo-popovic-ante-me-naucio-da-planini-pristupim-opusteno-da-u-nju-udem-bez-nelagode-hodam-i-izvan-oznacениh-putova-znajući-da-se-ne-mogu-izgubiti/8228846/> (dostup: 5.08.2020.)
- Rukavina, Ante. *Velebitskim stazama: putopisi i eseji*. Zagreb: Planinarski savez Hrvatske, 1979.
- Safranski, Rüdiger. *Koliko globalizacije čovjek može podnijeti?* Zagreb: Naklada Ljevak, 2008.
- Tošić, Jelica. „Ecocriticism – Interdisciplinary Study of Literature and Environment”. *Facta Universitatis. Series: Working and Living Environmental Protection*, 3, nr 1 (2006): 43–50.

SŁOWA KLUCZOWE:

Šime Balen

EDO POPOVIĆ

EKO KRYTYKA

literatura zaangażowana

ABSTRAKT:

W artykule pasmo górskie Welebit interpretowane jest jako przestrzeń literatury perypatetycznej. Autorka na początku skupia się na powieści pasterskiej Petara Zoranicia *Planine* (napisanej w 1536 roku, wydanej w 1569), w której autor oprócz osobistych opisów o konwencjonalnej miłosnej „bólączce” problematyzuje też ogólną sytuację o „rozproszonym dziedzictwie” (niebezpieczeństwo ze strony Turków i Wenecjan). W odróżnieniu od wyimaginowanej podróży Zoranicia, wykoncypowanej jako alegoryczna podróż poznawcza na welebickich szlakach, Edo Popović w transgatunkowym utworze *Priručnik za hodače* (2009) – swoimi wędrówkami zen po Welebicie oraz z życiową zasadą „dobrowolnego ubóstwa” – w ślad za matrycą ekologiczną zaproponowaną przez Henry’ego Davida Thoreau, 440 lat po powieści Zoranicia (by wprowadzić nieco symboliki) ujawnia socjogramy nie tylko „rozproszonego dziedzictwa”, ale także globalnego porządku świata. Trylogię relacji z podróży, literaturę górską Edo Popovicia można określić jako *literaturę perypatetyczną* o Welebicie, ze wskazaniem, że jest to opis podróży, literatura górską o zaangażowanym stosunku do rzeczywistości.

ANTE RUKAVINA

P e t a r Z o r a n i ć

perypatetyczny gatunek

L I T E R A T U R A G Ó R S K A

NOTA O AUTORCE:

Suzana Marjanić – (ur. 1969) jest zatrudniona w Instytucie Etnologii i Badań Folklorystycznych na Uniwersytecie Zagrzebskim, gdzie rozwija badania z zakresu teorii rytuału i mitu, *animal studies* oraz studiów performatywnych. Opublikowała monografie: *Voices of “Bygone Days”: Transgressions of Worlds in Krleža’s Notes 1914-1921/22* (2005), *Chronotope of Croatian Performance Art: From Traveler until Today* (2014) oraz *The Topoi of Performance Art: A Local Perspective* (2017). Współredagowała książki zbiorowe *Cultural Bestiary* (2007) oraz jej kontynuację *Literary Animal: Cultural Bestiary 2* (2012) wraz z A. Zaradiją Kiš, *The Folklore Studies Reader* (2010) z M. Hameršak, *Mythical Anthology* (2010) z I. Prica, *Krleža’s EU/rope furiosum* (2016) z B. Koštic oraz *Ecofeminism: between Women’s and Green Studies* (2020) z G. Đurđevićem.

Ekokrytyczne studium nad adaptacją filmową powieści *Znachor* w reżyserii Michała Waszyńskiego (1937)

Marek Kaźmierczak

ORCID: 0000-0002-4913-2149

Wprowadzenie

Stworzono dwie filmowe adaptacje¹ powieści *Znachor* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza. Pierwsza z nich powstała w 1937 roku, reżyserem był Michał Waszyński, autorem scenariusza zaś Anatol Stern. Druga ukończona została w 1981 roku, jej reżyserem był Jerzy Hoffmann, który współtworzył scenariusz wraz z Jackiem Fuksiewiczem. Powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza została dobrze przyjęta przez czytelników, podobnie było z odbiorem obydwu filmowych adaptacji przez widzów.

W 1938 roku pisarz opublikował kontynuację losów prof. Rafała Wilczura zatytułowaną *Profesor Wilczur*. W tymże roku Michał Waszyński na podstawie powieści wyreżyserował pod tym

¹ Używam pojęcia „adaptacji” zamiast „ekranizacji”, mając na uwadze niebezpieczeństwo deterministycznego redukcjonizmu, który to drugie pojęcie mógłby konotować. Nie jestem tak niechętny wobec pojęcia „ekranizacji” jak na przykład Werner Faulstich i Ricarda Strobel, lecz traktuję każdą z filmowych adaptacji powieści *Znachor* jako do pewnego stopnia hipertekstualne (por. Genette) powiązanie z powieściowym źródłem, nie zaś pierwowzorem. Nie chcę bowiem „sprawdzać” adekwatności filmowych interpretacji. Traktuję filmowe adaptacje powieści Dołęgi-Mostowicza jako integralne, fabularnie, stylistycznie i komunikacyjnie względnie autonomiczne dzieła, które nie są oparte na jakimś medialnym transferze, tylko na konkretnej wizji artystycznej wpisanej w określony kontekst społeczno-kulturowy i konkretne medium. Napisałem „względnie”, gdyż są elementy wspólne powieści i jej filmowych adaptacji, co pozwala szukać zależności i podobieństw, lecz ich zakres i status nie warunkują i nie ograniczają estetycznie oraz poznawczo filmów jako znaczących całości. Por. Werner Faulstich, Ricarda Strobel, „*Uksiążkowienie* jako problem estetyczno-medialny. *Obcy – ósmy pasażer Nostromo – studium przypadku*”, tłum. Marek Kasprzyk, tłum. przejrzał Krzysztof Kozłowski, *Przestrzenie Teorii*, nr 21 (2014): 232.

samym tytułem film, do którego Anatol Stern napisał scenariusz. W 1939 roku został jeszcze nakręcony film w reżyserii Leopolda Buczkowskiego oparty na scenariuszu napisanym przez Tadeusza Dołęgę-Mostowicza, którego tytuł brzmi *Testament profesora Wilczura*. Dzieło miało premierę w 1942 roku.

W badaniach dotyczących recepcji twórczości Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, budzącej wątpliwości nie tylko o charakterze estetycznym, ale również obyczajowym jeszcze za życia pisarza², uwzględnia się różne dyskursy, m.in. społeczne oraz kulturowe, wciąż jednak powraca się do powieści *Znachor*, w której znajduje się potencjał znaczeniowy umożliwiający diachroniczną lekturę. Dzieło Dołęgi-Mostowicza może być badane przy wykorzystaniu rozwijanych obecnie dyskursów, w tym maładycznego i jego popularnych odmian³, a także krytycznych⁴. Propozycja wykorzystania refleksji ekokrytycznej, która w recepcji dzieł pisarza nie była uwzględniana, wynika z zawartego w adaptacjach filmowych, szczególnie zaś w dziele z 1937 roku, potencjału znaczeniowego pokazującego bogatsze, niż tylko estetyczne, funkcje przedstawień przyrody i jej relacji z człowiekiem. Obrazowanie dynamiki i zmienności natury nie tylko potwierdzało oparte na zmysłach doświadczenia pozafilmowe widza, ale również eksponowało powiązania człowieka z przyrodą.

Celem niniejszego artykułu jest omówienie wybranego fragmentu filmu z 1937 roku w perspektywie ekokrytycznej. Pokażę na tym przykładzie, że już na wczesnym etapie rozwoju kina pojawiały się oryginalne poznawczo, niesztampowe przedstawienia relacji człowiek – natura, które można rozpatrywać jako znaki inkluzywne wprowadzające przyrodę jako współistotny dramatycznie element świata przedstawionego, w pewnym przynajmniej zakresie relatywizujący antropocentryczny schemat. Tak pojmowane znaki inkluzywne wynikały z określonej tradycji kulturowej, w przypadku powieści *Znachor* i jej adaptacji w reżyserii Waszyńskiego – bez wątpienia jednym ze źródeł były wyobrażenia społeczne modelowane przez myśl młodopolską. Ważne jest również to, że znak inkluzywny funkcjonował w obszarze kultury popularnej.

Kino jako maszyna

Roland Barthes opisywał kulturę popularną i jej mitotwórczy potencjał, zwracając uwagę na te wymiary, które są istotne w odniesieniu do wartości poznawczych i estetycznych⁵.

² Czesław Lechicki w *Przewodniku po beletrystyce* wydanym w 1935 r. krytycznie odnosi się do twórczości T. Dołęgi-Mostowicza, widząc w jego dziełach problematyczne obyczajowo i moralnie treści. Więcej na ten temat można przeczytać z artykułu Anna Tramer, „Popularność literatury czy literatura popularna. Kilka uwag na marginesie *Przewodnika po beletrystyce* Czesława Lechickiego”, w *Literatura popularna*, t. 1: *Dyskursy wielorakie*, red. Ewa Bartos, Marta Tomczok (Katowice: Uniwersytet Śląski, 2013), 31–39.

³ Powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza przedstawia m.in. sytuację człowieka cierpiącego, chorego (Wasył, Marysia Wilczurówna, Leszek Czyński). Zaproponowana problematyka mogła oczywiście intrygować odbiorcę, a jednocześnie uczyć go specjalistycznej terminologii, wpływając tym samym na popularny obieg wiedzy medycznej. Por. Mateusz Szubert, „Dyskurs maładyczny – perspektywy badawcze”, w *Fragmenty dyskursu maładycznego*, red. Maciej Ganczar, Ireneusz Gielata i Monika Ładoń (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019), 23, 25.

⁴ Dotychczas nie badano ani powieści *Znachor*, ani jej filmowych adaptacji w kontekście ekokrytycznym. W niniejszym artykule omówione zostaną wybrane fragmenty dzieł, przy czym autor skoncentruje się na filmie z 1937 roku. Pojawiają się natomiast publikacje, w których omawia się twórczość tego tragicznie zmarłego pisarza np. w kontekście współczesnych dyskursów dotyczących płci: Sabina Kwak, „Problem płci w literaturze popularnej okresu międzywojennego: samiec i impotent w prozie Tadeusza Dołęgi-Mostowicza”, *Pamiętnik Literacki*, z. 4 (2012): 69–81.

⁵ Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, wstęp Krzysztof Kłosiński (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 239.

Francuski semiolog pisał, że mit jest mową, nawet nie tyle przedmiotem jej komunikatu, ile przede wszystkim sposobem jego wypowiedzania. Kluczowe w kontekście niniejszych rozważań jest założenie o tym, że istnieją formalne granice mitu, ale nie ma substancjalnych granic⁶. Popularne media mowy, do których zaliczam powieść i film, służą zatem kreacji mitu, a jednocześnie przekaz audiowizualny, jak i słowo pisane stają się substancją mitu o człowieku nowoczesnym, człowieku wiedzy, który szanuje tradycję, szanuje prostotę życia, jest częścią natury, ale jednocześnie może więcej niż inni ludzie, bo ma wiedzę i kompetencje wolne od przesądów. Tym, co na poziomie mitologicznym jest wspólne powieści *Znachor* i jej filmowym adaptacjom, okazuje się właśnie kreacja mitu człowieka nowoczesnego, a szerzej nowoczesności, która „leczy”, „naprawia”, „upodmiotawiając” postęp. W kreacji tak pojmowanego mitu obecna jest przyroda, która nie zostaje zredukowana do melodramatycznej „dekoracji” w świecie przedstawionym, pokażę to w interpretacji filmu z 1937 roku. To widz ma dostrzegać związki przyrody i człowieka, szczególnie, gdy myśli się o doświadczeniu cierpienia. Zakładam, że taka perspektywa jest echem myśli Schopenhauera, która poprzez młodopolskie „peregrynacje” przedostała się do wyobrażeń społecznych twórców z okresu dwudziestolecia międzywojennego⁷.

Powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, wydawana wcześniej w odcinkach w „Wieczorze Warszawskim”⁸, stała się popularna w dużej mierze po jej filmowej adaptacji z 1937 roku. Pisarz znał gusty czytelników czasopisma, stąd zapewne wprowadził do dzieła tematykę medyczną, która wzbudzała zainteresowanie czytelników, zresztą jego twórczość niczym pajęczyna rejestrowała niemal każde społeczne, obyczajowe, polityczne i gospodarcze drgnięcie epoki⁹. Na łamach „Wieczoru Warszawskiego” i innych tytułów wciąż ogłaszali się lekarze będący specjalistami. Prasa w pewnym sensie uczyła, nawet poprzez ogłoszenia reklamowe

⁶ Barthes.

⁷ Powyższa hipoteza wymaga wieloaspektowych analiz, w tym miejscu traktuję ją jako wyznacznik prawdopodobnego oddziaływania określonej tradycji myślenia na tekst.

⁸ Powieść drukowana w odcinkach jako przykład tzw. powieści gazetowej wyróżniała się na tle innych utworów realizacją pewnych ambicji literackich autora przejawiających się w podejmowaniu tematu bieżącego, wpisanego w konwencje melodramatyczne ułatwiające „translację” wiedzy medycznej czy psychologicznej na język umożliwiający łatwe rozumienie fabuły i motywacji bohaterów, gier stylistycznych (inaczej mówi prof. Wilczur, a inaczej Antoni Kosiba, Samuel Obiedziński, który naciągnął głównego bohatera na wódkę i kolację, mówi językiem odzwierciedlającym mowę ludzi z półświatka, a Wasyl Prokop posługuje się językiem prostego chłopca), niespodziewanych zwrotów akcji, narastającego napięcia dramaturgicznego, konstrukcji złożoności postaci (szczególnie Rafała Wilczura jako Antoniego Kosiby czy Wasyla, który z ofiary zaniedbań medycznych, myślącego o śmierci samobójczej, po uzdrowieniu staje się ucieleśnieniem afirmacji życia – w powieści przechadza się pośród chłopów zwożących zboże do młyna, w filmie z 1937 roku dumny przychodzi do kina). W tych samych numerach czasopisma, w których drukowane były kolejne odcinki powieści, powracał dyskurs maladyczny (mówiąc językiem współczesnym), pisano o chorobach, a także reklamowano różne i liczne usługi lekarskie. W tym kontekście powieść stawiała się „szczeliną”, przez którą można było podglądać ciekawy, tajemniczy i na pewno niezwykły świat medyków oraz spraw, którymi się zajmowali. Bez wątpienia powieść przybliżała przeciętnemu odbiorcy złożoność wiedzy naukowej, w tym przypadku medycznej, pokazując, że wiedza ta umożliwia skuteczne działania w sytuacjach, w których wcześniej ludzie mogli liczyć tylko na cud. Jednocześnie Dołęga-Mostowicz jako autor artykułów prasowych znał potrzeby masowego czytelnika, który z zaciekawieniem śledził losy lekarzy, pacjentów i zapoznawał się z opisami chorób, dlatego zapewne zaproponował popularną, niczym współcześnie serial *Dr House*, „lekcję” na temat medycyny. Pisarze tworzący powieści popularne, drukujący je m.in. w gazetach, sami interesowali się naukowymi nowinami, ciekawostkami, sensacjami, o których była mowa w czytanych przez nich pismach, a zarazem tworzyli alternatywne i rozbudowane wersje doniesień prasowych. Por. Marek Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniskówna, Strug). Od rytuału do sensacji* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2015), 34.

⁹ Por. Piotr Śliwiński, *Tadeusz Dołęga-Mostowicz* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1996); Izabela Poniatowska, „Płcią opętani, głębią spętani”: tabu w powieści popularnej na przykładzie powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza („Bracia Dalczy i S-ka”) i Witolda Gombrowicza („Opętani”), „Napis”, nr 18 (2012): 191–205.

będące ofertami usług medycznych, specjalistycznej terminologii¹⁰. Choroby jako tematy artykułów powracały w różnych kontekstach w tym czasopiśmie i innych. Proponuję zatem, aby powieść *Znachor* potraktować jako medium służące kreacji wyobrażeń społecznych oraz transmisji wiedzy medycznej „tłumaczonej” w sposób zrozumiały dla niemal każdego czytelnika, a na skutek adaptacji filmowej również widza, którzy mogli się dowiedzieć, że nowoczesna wiedza jest skuteczna w tych sytuacjach, w których wcześniej ludzie mogli liczyć tylko na cud. Literatura popularna w tym kontekście to bez wątpienia medium nowoczesności, a nawet jej „promotorem”. Niezwykła była sława pisarza Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, podobnie nadzwyczajna – popularność reżysera Michała Waszyńskiego¹¹. Powieść, która dobrze się sprzedawała, podobnie jak jej adaptacja z 1937 roku, dała zapewne asumpt zarówno pisarzowi, jak i reżyserowi do kreacji kolejnych części, wszak w tej perspektywie mechanizmy funkcjonowania kultury popularnej ówczesne, podobnie jak dzisiejsze zmieniały się nieznacznie: sukces miał implikować kolejny sukces, minimalizując przy tym ryzyko finansowe związane z inwestycją w zupełnie nowy projekt, którego odbiór byłby trudny do przewidzenia.

Między literackim źródłem a jego filmowymi adaptacjami jest oczywiście wiele podobieństw i różnic, przy czym w przypadku ekranizacji z 1981 roku znajdujemy nawiązania do powieści oraz do adaptacji z 1937 roku. Scenariusz filmu przedwojennego jest ściślej powiązany z powieściowym hipotekstem niż późniejsza o czterdzieści cztery lata adaptacja. W tych trzech dziełach pojawia się podobny schemat fabularny: sukces medyczny prof. dr. Rafała Wilczura – utrata pamięci – włóczęga głównego bohatera i praca na wsi – ważne operacje – proces sądowy i odzyskanie tożsamości. W filmie w reżyserii Michała Waszyńskiego pojawiają się wątki, których nie ma w powieści, na przykład przedstawione zostały losy żony głównego bohatera, Beaty i jej córki Mariolki (czyli Marysi Jolanty) mieszkających na prowincji – kochanek Beaty, Janek, ginie w filmie przygnieciony drzewem (powróć do tego wątku filmowego), w powieści umiera na gruźlicę. W ekranizacji dzieła literackiego z 1981 roku losy Beaty, jej partnera i dzieciństwa Marysi zostają pominięte w fabule, a wydarzenia sprzed utraty pamięci przez głównego bohatera zostały zredukowane do metonimicznie sfunkcjonalizowanych obrazów, na podstawie których widz nieznający powieści ani adaptacji z 1937 roku może się domyśleć przyczyn tragicznej sytuacji, w której znalazł się główny bohater. W dziele Dołęgi-Mostowicza oraz w filmie w reżyserii Jerzego Hoffmana podobnie jest przedstawiony wątek „fałszywej” tożsamości prof. Rafała Wilczura, który za włóczęgostwo wielokrotnie trafia do aresztu, gdyż nie jest w stanie nigdzie podać danych personalnych. Główny bohater powieści, jak i filmu z 1981 roku kradnie dokumenty wypisane na Antoniego Kosibę leżące na biurku policjanta. W adaptacji z 1937 roku główny bohater zostaje Antonim Kosibą po tym, jak otrzymuje dokument od swojego znajomego, który jest również włóczęgą. Szkopkowa w powieści

¹⁰Na łamach „Wieczoru Warszawskiego” reklamowane były lecznice reumatyków i artretyków, swoje usługi oferowali specjaliści od „chorób wenerycznych i płciowych”, chorób żołądka i kiszek, reklamowały się specjalistyczne gabinety ortopedyczne leczące „uszkodzenia sportowe, schorzenia, zniekształcenia i złamania kości”. Oferowano jednocześnie protezy i aparaty ortopedyczne, leczono przy wykorzystaniu rentgena, leczono oczywiście serce, płuca, wątrobę, skórę, a nawet włosy. Powyższy wykaz pochodzi z lektury ogłoszeń reklamowych zamieszczonych w numerze 1. „Wieczoru Warszawskiego” z 1 stycznia 1936 roku, na którego łamach publikowano wtedy w odcinkach powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza *Dr. Murek zredukowany*, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/102741/display/Default> (dostęp: 23.01.2021).

¹¹Michał Waszyński wyreżyserował 40 filmów w latach 1929–1939. Potencjał twórcy reżysera był jednak ogromny. Por. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=118265> (dostęp: 4.06.2021). Sylwetkę Waszyńskiego w sposób wartościowy poznawczo przybliżył film dokumentalny *Księżę i dybuk* w reż. Elwiry Niewiery, Piotra Rosołowskiego, 2017.

jest właścicielką sklepu, w którym pracuje Marysia Wilczurówna i jej opiekunką, w ekranizacji przedwojennej jest ona właścicielką kina, w którym przygrywa na pianinie do filmów właśnie Marysia Wilczurówna. W ekranizacji z 1981 roku Marysia pracuje w sklepie. Podczas procesu sądowego zarówno w powieści, jak i w jej ekranizacji z 1937 roku doktor Dobraniecki, były uczeń prof. Rafała Wilczura, który został zaproszony do sądu w roli eksperta oceniającego przeprowadzone przez znachora operacje, nie zdradza rozpoznanej, prawdziwej tożsamości podsądnego, tę wyjawia dopiero na cmentarzu w Radoliszkach. W adaptacji z 1981 roku prof. Dobraniecki wyjawia prawdę o tożsamości podsądnego właśnie podczas rozprawy sądowej. Wskazując podstawowe (nie zaś wszystkie) podobieństwa i różnice fabularne między tymi dziełami, aby pokazać, że na poziomie dramaturgicznym są one częściowo tożsame, jednak każda z adaptacji filmowych jako hipertekst wobec literackiego źródła koncentruje się na różnych elementach fabuły i na jej społecznych odniesieniach. Wszelkie różnice między literackim hipotekstem a jego filmowymi hiper(trans)tekstami (ze względu na inne medium) pokazują odniesienia ważne dla reżyserów oraz dla publiczności w określonym momencie społeczno-kulturowym i historycznym. Jednakże adaptacja powieści z 1937 roku wprost, przy wykorzystaniu odpowiedniego montażu i materiału audiowizualnego (np. nakręcone w plenerze ujęcia przedstawiające m.in. drzewa czy szumiące trawy) pokazuje oparte na wzajemnym powiązaniu relacje człowieka z przyrodą.

Adrian J. Ivakhiv, oryginalny badacz łączący refleksję filmoznawczą z ekokrytyczną, wykorzystując pojęcie „antropologicznej maszyny” zaproponowane przez Giorgia Agambena, wprowadza koncepcję kina jako maszyny antropomorficznej, geomorficznej oraz biomorficznej¹². Uczony wskazuje trzy przenikające się warstwy, które przybliżają obraz filmowy do rzeczywistego świata, podkreśla jednak, że ruchomy¹³ obraz kreuje (ang. *produce*) światy przedstawiające ludzi, obiekty i rzeczy oraz wytwarza obrazy pokazujące zależności między nimi, dotyczy to również relacji człowieka i natury. Kino jako maszyna antropomorficzna wytwarza filmowe wersje (ang. *version*) człowieka lub formy do niego podobne, generując w ten sposób świat podmiotowy (ang. *subject-world*) lub pozornie społeczny; jako maszyna geomorficzna – w procesie kreacji przestrzennie zorganizowanego lub materialnie zmapowanego świata przedmiotu (ang. *object-world*) buduje „geografię” opartą na opozycjach tutaj (ang. *hereness*) i tam (ang. *thereness*), a także na relacjach i odległościach między elementami świata przedstawionego; kino jako maszyna biomorficzna (albo animamorficzna) w trakcie kreacji pozornie ożywia i umożliwia postrzeganie form, które są przedstawiane jako te, które patrzą i są widziane, słyszą i są słyszane, podobnie jak my – odbiorcy, widzimy je i słyszymy, uczymy się w ten sposób, jak postrzegać to, co „żyje”¹⁴. W tym kontekście kino odsłania świat podmiotów, przedmiotów oraz łączących je rzeczy. Świat antropomorficzny znachora Antoniego Kosiby oraz operowanego przez niego syna młynarza Wasyla wpisany jest w przestrzeń wiejską, z jej urokami (życie wspólne, praca) i wadami (bieda, zabobon, brak dostępu do lekarzy specjalistów). Na tę relację nakłada się między innymi perspektywa biomorficzna, pokazująca, jak

¹²Adrian J. Ivakhiv, „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema”, *Film-Philosophy* 15.1 (2011): 118.

¹³A.J. Ivakhiv w badaniach podkreśla, że ruch jest kluczową kategorią ontologiczną w kinie, w perspektywie której należy badać relacje między filmem a rzeczywistością, a także – między człowiekiem i naturą. Ivakhiv często powtarza, że otaczające nas obrazy poruszają nas, a my się poruszamy wraz z nimi. Zaczynamy rozumieć, że świat wypełniony ruchomymi obrazami przekształca się w świat ruchomych obrazów. Por. Adrian J. Ivakhiv, *Ecologies of The Moving Image: Cinema, Affect, Nature* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press 2013), VII–X.

¹⁴Koncepcja Ivakhiva jest złożona. Podałem tylko wstępne jej ramy. Ivakhiv, „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema”, 118–119.

w przypadku sceny operacji z filmu z 1937 roku, którą będę analizował poniżej, że odległość między tym, co „tutaj” się dzieje (w izbie, pośród ludzi, w trakcie operacji), a tym, co się dzieje „tam” (na zewnątrz, za oknem, w przyrodzie), nie jest wielka i że nie jest to odległość skracana konwencjonalnymi, melodramatycznie umotywowanymi działaniami estetycznymi, w których wykorzystuje się gwałtowność zjawisk przyrodniczych wyłącznie do zobrazowania cierpienia, jakiego Wasyl doświadczał w trakcie operacji. Biomorficzna perspektywa uruchamia kontekst – człowiek postrzega naturę i widzi zarazem jej potęgę, gwałtowność i dynamikę, uczy się, że jest jej integralną częścią.

Natura jest ponad tym, co ludzkie

Oczywiście, w perspektywie gatunkowej powieść i jej dwie adaptacje wpisują się w konwencję melodramatyczną, która staje się osobliwym medium przemian społeczno-kulturowych mających wpływ na odbiór każdego z dzieł. Melodramat umożliwiał odbiorcy utożsamienie się z losami bohaterów, a tym samym ułatwiał przyswojenie wiedzy na przykład medycznej czy przyrodniczej, z którą przeciętny widz mógł mieć po raz pierwszy kontakt, wszak film z 1937 roku, podobnie jak powieść Dołęgi-Mostowicza, to medium wiedzy nowoczesnej skonfrontowanej z wiedzą ludową. Abstrahuję przy tym od rozważań na temat wartości artystycznej zarówno tekstu literackiego, jak i dzieła filmowego.

W tych przekazach zajmuje mnie istotny, jak sądzę, z perspektywy ekokrytycznej związek człowieka z przyrodą, która w powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza jest przedstawiana jako tło ludzkiego losu, jej opisy budują nastrój emocjonalny, pomagają w usytuowaniu zdarzeń i postaci, jak chociażby opis przyrody w dniu operacji Wasyla: „Tymczasem słońce wydostało się już z mgieł wiszących nad horyzontem i zalało świat ciepłą jasnością. W przybudówce zrobiło się zupełnie widno. Krzątający się już od dawna Antoni mruczał coś pod nosem. Wasyl wodził za nim wzrokiem i nie odzywał się”¹⁵. Podobnie rzecz się przedstawia w ekranizacji z 1981 roku, w której przyroda służy wyeksponowaniu dramatu ludzkiego. Z poszczególnych kadrów filmu domyślamy się jedynie, że w dniu operacji Wasylki była ładna pogoda, lecz samo zdarzenie przedstawione jest wyłącznie w izbie Kosiby, aby podkreślić cierpienie omdlałego z bólu syna młynarza i zobrazować niezwykle umiejętności znachora, a jednocześnie eksponować antropomorficzną perspektywę. Wasylko i Kosiba przedstawiani są w zbliżeniach, które w dynamicznym montażu konotują silne emocje i zmaganie się człowieka z niebezpieczeństwem.

Natomiast w adaptacji powieści z 1937 roku mamy do czynienia z podejściem „wyprzedzającym epokę”, wartościowym poznawczo, a nie tylko estetycznie. Film przestaje być wyłącznie, parafrazując Ivakhiva, maszyną antropomorficzną, staje się przynajmniej w jednym, lecz znaczącym fragmencie, maszyną geomorficzną i biomorficzną uruchamiającą na poziomie figur metonimiczną przyległość tego, co ludzkie, żywe i cierpiące, do tego, co jest przyrodą żywą i współistotną. To właśnie życie przedstawione w filmie w horyzoncie relacji człowiek – przyroda odsłania ich wspólną ontologię. Zdaję sobie sprawę z ryzyka interpretacyjnego, gdyż w pierwszej reakcji widz zakłada, że obraz przyrody służy, o tyle więc jest silnie sfunkcjonalizowany, zobrazowaniu cierpienia operowanego chłopaka, dlatego na poziomie stylistycznym wydaje się raczej zabiegiem

¹⁵Tadeusz Dołęga-Mostowicz, *Znachor*, Wolne Lektury, s. 38. Utwór w wersji elektronicznej został opracowany przez Fundację Nowoczesna Polska na podstawie wydania powieści z 1990 roku w Warszawie przez Wydawnictwo Labos.

konwencjonalnym. I zapewne tak jest z perspektywy tamtego czasu, lecz współcześnie, korzystając z wiedzy ekokrytycznej, można zaproponować komplementarną interpretację.

Należy wyraźnie podkreślić, że natura w powieści Dołęgi-Mostowicza urealnia uniwersalne, ponad-jednostkowe prawa, jest ich zasadą, która niczym wola życia w filozofii Schopenhauera w kolejnych przedstawieniach przejawia swoją potęgę. Pisarz pokazuje, że natura jest silniejsza niż człowiek. Antoni Kosiba odwiedza przecież sklep w miasteczku, w którym pracuje Marysia. Znachor jakoś szczególnie upodobał sobie właśnie tę sierotę, a ona upodobała sobie jego. Oboje jeszcze nie wiedzą, z czego wynika ich silna więź, zaufanie, wreszcie poświęcenie i ofiara, wszak Kosiba operując ją, naraża się lokalnemu lekarzowi, okrada go z narzędzi chirurgicznych, to z powodu walki o jej życie trafia do więzienia. Dołęga-Mostowicz pokazuje, że więź ojca i córki jest rodzajem relacji, która odzwierciedla jakiś potężny porządek natury, a poszczególne postaci są zaledwie mediami takiego porządku. Antoni Kosiba to prof. Wilczur, który utracił pamięć, Marysia to córka, która swojego ojca nie widziała od kilkunastu lat, a jednak – oboje poczuli ze sobą naturalną więź od pierwszej chwili, współczując sobie, odnaleźli się: ona w nim, a on w niej, doświadczyli miłości jako *caritas*, za której sprawą stali się metafizycznie identyczni¹⁶, a okazało się to możliwe właśnie dlatego, że relacje ojca i córki przynależą w tym kontekście do porządku natury. Prawa łączące ojca i córkę są więc prawami natury, dlatego to, co społeczne i kulturowe – żona prof. Wilczura, tj. Beata, która porzucając męża, zabiera ze sobą córkę, wyjeżdżając daleko od Warszawy – nie jest w stanie zniszczyć tego, co naturalne, a więc więzi córki z ojcem. Natura jest na tym poziomie podstawą ontologiczną oraz etyczną¹⁷ zawiłych relacji międzyludzkich. W filmowych adaptacjach ten przekaz jest wzmocniony podwójnością ról, w które wcielają się aktorki grające córkę i matkę: Elżbieta Barszczewska (jako Beata Wilczur oraz Marysia Wilczurówna [1937]) oraz Anna Dymna (jako Beata Wilczur, matka, a także jako Maria Jolanta Wilczur, córka [1981]). Proponuję w niniejszych dociekaniach jednak refleksję ekokrytyczną¹⁸, przy wykorzystaniu której omówię obrazy przyrody, koncertując się na ekranizacji powieści z 1937 roku, aby pokazać, że przypisane są jej cechy, umożliwiające człowiekowi postrzeganie siebie jako części złożonej, żywej i współodczuwającej całości.

Na największym poziomie ogólności można bowiem powiedzieć, że powieść oraz dwie jej adaptacje pokazują – na przykładzie losów głównego bohatera – istotne przewartościowanie wynikające z przejścia od Polski przednowoczesnej do Polski nowoczesnej. Powieść i filmowe adaptacje zaczynają się od scen przedstawiających prof. Wilczura operującego poważnie chorego pacjenta. Profesor Rafał Wilczur i świat, w którym on funkcjonuje, to synekdocha Polski nowoczesnej – opartej na wiedzy i na wykształceniu wyższym, na wymianie myśli naukowej, na świecie pełnym udowodnień – np. w filmowej adaptacji powieści z 1937 roku główny bohater jeździ autem, ma telefon w domu i w pracy, żyje w świecie wolnym od przesądów. Antoni Kosiba to synekdocha człowieka premodernistycznego – funkcjonuje pośród ludzi zabobonnych, dla których myślenie religijne jest traktowane albo jako nadrzędne wobec myślenia opartego na wiedzy naukowej, albo przynajmniej na równi (co widoczne jest

¹⁶Opisana relacja ma inny charakter niż relacja między hrabią Leszkiem Czyńskim i Marysią (lub jej zalotnikami w miasteczku, np. z Wojdyłłą) czy relacja, do której Antoniego Kosibę zachęca Zonia, wdowa mieszkająca w domu młynarz Prokopa, a mianowicie relacja oparta na miłości płciowej. Rodowód tych dwóch typów miłości jest w powieści Dołęgi-Mostowicza zapewne młodopolski, a poprzez tę ścieżkę znajduje podobieństwo do myśli Arthura Schopenhauera. Por. Maria Podraza-Kwiatkowska, „Schopenhauer i chuć”, *Teksty* 2(14) (1974): 26.

¹⁷Por. Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść*, 47.

¹⁸William Howarth, „Some Principles of Ecocriticism”, w *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (Athens: University Of Georgia Press, 1996), 69.

w szacunku wobec autorytetu lekarza Pawlickiego, skoro on powiedział, że syn młynarza nie będzie chodził, to i modlitwy się nie zdadzą na wiele), mieszkańcy wsi pełni są przesądów, żyją skromnie, do znachora i do miasta przyjeżdżają na wozach (furmankach). Można więc założyć, że główny bohater, tracąc swą nowoczesną tożsamość, zbliża się do świata, który przemija, czyli do świata przednowoczesnego, a jednocześnie – umożliwia konfrontację tych dwóch, równoległych rzeczywistości społeczno-kulturowych. Polski Wilczura i Kosiby spotykają się w tej samej osobie, ostatecznie zwycięża nowoczesność, wszak lekarz jako znachor leczy właśnie dlatego, że choć podaje zioła chorym, to jednak korzysta z wiedzy medycznej, która mu się stopniowo przypomina. Proces sądowy jest również pochwałą Polski nowoczesnej, zarówno w powieści, jak i w jej obydwu adaptacjach, gdyż wygrywa państwo nowoczesne, sprawiedliwe, ferujące wyroki na podstawie szacunku do wiedzy (medycznej) i autorytetu naukowego. Antoni Kosiba nie został ostatecznie ukarany. Powieść Dołęgi-Mostowicza i jej adaptacja z 1937 roku to, mówiąc w dużym uproszczeniu, odpowiednio literacki i filmowy „reportaż” opisujący zmiany społeczno-kulturowe, które wpisują się w codzienność Polaków okresu przedwojennego. Ekranizacja z 1981 roku jest już swoistym „podsumowaniem” tych przemian, które nie są jednak z oczywistych powodów prostą syntezą powieści i jej pierwszej adaptacji.

Ekokrytycznie

Współcześnie w wielu sytuacjach refleksja ekokrytyczna może wzbudzać nieufność wśród badaczy. Dzieje się tak z kilku powodów. Prefiks „eko-” jest nadużywany w świecie reklamy, działania rynkowe promujące na przykład żywność lub odzież jako tzw. ekologiczne (znaczeń w tym kontekście jest wiele) mogą powodować niechęć do użycia tego prefiksu i wyrażen z nim powiązanych w obszarze badań humanistycznych czy społecznych. Wielu sceptykom wydaje się, że ekokrytyka jest zaledwie modą intelektualną, która na sprawdzone w nauce wzorce analityczne i interpretacyjne nakłada jedynie nową siatkę pojęciową, nie wnosząc przy tym żadnej wartości poznawczej¹⁹. Tak oczywiście nie jest, wystarczy przecież zapoznać się z literaturą naukową na ten temat i prezentowanymi w niej wynikami badań²⁰.

W dyskursie naukowym istnieje dystynkcja natura – przyroda²¹, natomiast w myśleniu potocznym czy w dyskursach artystycznych znaczenia i odniesienia tych pojęć często się nakładają, używane są zamiennie i intuicyjnie. Pojęcia „natury” i „przyrody” traktował będę synonimicznie, co zresztą ma miejsce we wcześniejszych partiach tekstu, aby nie odbiegać od postaw poznawczych towarzyszących autorowi powieści *Znachor* i twórcom filmowych adaptacji dzieła. Wielu badaczy zwraca przy tym uwagę, że utknęliśmy w opozycji natura – kultura²², jakbyśmy

¹⁹Wielu uczonych, myśląc o badaniach ekokrytycznych, nie potrafi uwolnić się od uruchomienia kontekstów światopoglądowych i politycznych, prowokując i utrwalając wiele uproszczeń i stereotypów, jak np. ten: badacze o poglądach lewicowych mają się kojarzyć z refleksją skoncentrowaną na relacji człowiek – natura, natomiast uczeni o poglądach konserwatywnych, jeśli nawet akceptują uwzględnienie tej dychotomii, to jednak uwzględniają nadrzędność człowieka wobec wszystkiego, co nie jest ludzkie. Niniejszy artykuł prezentuje zaledwie wycinek badań prowadzonych przez autora, dla którego najważniejsza jest refleksja naukowa traktowana jako coś bezwzględnie prymarnego wobec politycznych czy rynkowych oczekiwań.

²⁰Bogata literatura naukowa w tym zakresie odzwierciedla różnorodność podejmowanych tematów. Por. Ivakhiv, „The Anthropiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema”, 119.

²¹O semantycznych powiązaniach między pojęciami „natura” i „przyroda” można przeczytać m.in. w: Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2016).

²²Howarth, „Some Principles of Ecocriticism”, 69.

zamierzali wciąż myśleć i działać dychotomicznie, jakbyśmy nie umieli spojrzeć na żyjącą, przemijającą i umierającą bioróżnorodność jako na całość, której człowiek jest jedynie elementem.

W badaniach literaturoznawczych udało się jednak uruchomić refleksję ekokrytyczną, aby nie tylko opisywać to, co współcześnie odnosi się do środowiska naturalnego, ale także – aby badać wcześniejsze przejawy świadomości, którą w największym uproszczeniu można nazwać ekologiczną. Przyrost literatury naukowej w tym zakresie jest ogromny, ale również po prostu istotny. Dotyczy to badań zagranicznych, poczynając od w pewnym sensie kanonicznej już zbiorowej pracy pod redakcją Cheryl Glotfelty oraz Harolda Fromma zatytułowanej *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, a także prac polskojęzycznych, jak chociażby książki Julii Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*²³ czy Anny Barcz *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Jeśli o „dojrzwaniu” dyscypliny naukowej świadczy liczba prac naukowych i obawa uczonego, że w swoich dociekaniach pominie jakąś ważną autorkę lub ważnego autora, to z całą pewnością można powiedzieć, że teorie ekokrytyczne zdążyły się zestarzeć, zanim na dobre się zadomowiły w dyskursach humanistycznym i społecznym²⁴. Ekokrytycyzm w badaniach filmoznawczych ma krótką historię: wpisuje się w tradycję sięgającą prac naukowych na temat relacji człowiek – natura w kinie poszczególnych krajów, tzn. kina narodowego oraz europejskich studiów porównawczych nad kulturami filmowymi. Pietari Kääpä twierdzi, że ekokrytyczna refleksja w badaniach filmoznawczych już była ugruntowana, gdy David Ingram publikował książkę *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* w 2004 roku (zresztą był to rok, w którym Greg Garrard wydał książkę *Ecocriticism*), a Pat Brereton wydawał monografię *Hollywood Utopia: Ecology and Contemporary American Cinema* w 2005 roku²⁵. Ważną pracą w tym kontekście jest zbiorowa monografia zatytułowana *Ecocinema Theory and Practice*. W Polsce powstało niewiele prac proponujących namysł ekokrytyczny w kinie, są to zaledwie pojedyncze artykuły²⁶, numery tematyczne czasopism²⁷ i monografie, w których podejmuje się refleksję o charakterze ekologicznym.

Różnorodność odniesień i kontekstów pokazuje, że ekokrytyka nie jest żadną modą, nie jest manifestacją politycznych sympatii czy próbą skolonizowania w nauce jakiejś domeny w celu utrwalenia swojego akademickiego statusu, lecz poznawczą i etyczną koniecznością. Ekokrytycyzm, obok tego wszystkiego, co napisano o tej propozycji badawczej, mając na uwadze komplementarne wobec niej dociekania z obszaru humanistyki ekologicznej czy posthumanizmu, wynika z apokaliptycznie „umotywowanej” świadomości nieuchronności zmian wpływających na życie w sensie biologicznym, których sprawcą jest przede wszystkim człowiek²⁸.

²³Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015).

²⁴Istotny poznawczo jest tematyczny nr 2 „Tekstów Drugich” z 2018 roku zatytułowany *Ekokrytyka*.

²⁵Pietari Kääpä, *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas. From Nation-building to Ecocosmopolitanism* (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 3–5.

²⁶Magdalena Podsiadło, „Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserów filmowych”, *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, nr 3 (2019), <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserow-filmowych/691> (dostęp: 20.11.2020).

²⁷Na początku 2020 roku redakcja czasopisma „Ekrany” wydała numer tematyczny *Ekokino*. Por. „Ekrany”, 2(54) (2020).

²⁸Napisałem „apokaliptycznie”, aby podkreślić nie tylko wizję zagłady życia na Ziemi w postaci, którą zastaliśmy jako ludzie, ale także – by zaznaczyć, że nowoczesność w postaci rozwoju technologii, instrumentalnego wykorzystania wiedzy naukowej i wulgarnego redukowania bioróżnorodności doprowadziła do sytuacji, których konsekwencji nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Mam wrażenie, że refleksja ekokrytyczna jest więc także próbą zrozumienia przyczyn, które uruchomiły bieg zdarzeń w złożonych i wielowektorowych porządkach przyczynowo-skutkowych, próbą opartą na poznaniu tekstów kultury, w których gromadzono wyobrażenia i wiedzę na ten temat.

Ekokrytyczna refleksja w obszarze literatury czy filmu dotyczy zatem analizy oraz interpretacji tych przedstawień, które obrazują relacje człowiek – natura (np. *Plakat z drewna*, 1961; *Wieża. Jasny dzień*, 2017; *Pokot*, 2017), a także tych tekstów kultury, w których tego typu relacje są tłem zdarzeń, ich ramą lub kontekstem (np. *Struktura kryształu*, 1969), choć istotne jest wydobycie w tej perspektywie znaczenia natury jako rzeczywistości konstytuującej świat przedstawiony lub jego elementy. Proponowana przeze mnie ekokrytyczna praktyka badawcza dotyczy relacji pomiędzy istotami ludzkimi a ich środowiskiem naturalnym oraz sposobami przedstawiania tego typu relacji w tekstach kultury, w tym w powieści i jej filmowych adaptacjach. Poniżej przeanalizuję zaledwie jeden fragment filmu *Znachor* w reżyserii Michała Waszyńskiego z 1937 roku.

Pragnę wyraźnie zaznaczyć, że wybrany przeze mnie fragment dzieła obrazuje przyrodę w sposób konwencjonalny, który jednak można interpretować w nowym teoretycznym kontekście, przekraczając tym samym tradycyjną opozycję podmiot (w domyśle: człowiek) – przedmiot (w domyśle: rzecz, zwierzę, roślina). Natura w filmie *Znachor* z 1937 roku jest pokazana przy wykorzystaniu ujęć przedstawiających rzeczywiste drzewa czy trzciny, a jej odniesienia do człowieka pełnią funkcje metafory charakteryzującej sytuację cierpiącego Wasyla. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w sekwencji, która będzie analizowana, zestawienie natury i człowieka miało wywoływać zamierzone przez twórców filmu emocje wśród widzów. Proste zabiegi dramaturgiczne obliczone były na sukces kasowy, Michał Waszyński wykorzystywał przecież sprawdzone, typowe dla poetyki melodramatu schematy²⁹.

Przyroda jako podmiot biomorficzny nie jest więc czymś, co jest „dobre”, bo naśladuje człowieka, bo jest mu podporządkowana, bo mu służy lub go przypomina (uwalnia się w ten sposób obraz przyrody od instrumentalizującego ją w świecie przedstawionym sentymentalizmu). Tym, co w omawianym fragmencie uruchomiło ekokrytyczną refleksję, jest przedstawienie świata przyrody, żywego, dynamicznego, różnorodnego, „przechwytyjącego” cierpienie człowieka, dlatego tak ważny jest montaż składający się z przeplatania ujęć przedstawiających obrazy przyrody z ujęciami prezentującymi kolejne etapy bolesnej operacji, która przez Kosibę została przeprowadzana na synu Prokopa Mielnika. Następujące po sobie dynamiczne ujęcia pokazują więc zjawiska natury i roślinność w tym samym czasie i tempie, w którym widz mógłby ich doświadczać w rzeczywistości pozafilmowej³⁰. Przyroda jako podmiot biomorficzny obejmuje więc człowieka i jego życie, „wpisując” je w swoją ontologię, w swoje trwanie.

Perspektywa podmiotowa przekracza tradycyjne estetyczne obrazy natury traktowane jako „dekoracje” losów ludzkich. To nie natura przybliża się do człowieka, lecz człowiek do natury, jakby to znów on chciał ją naśladować. Wektor podmiotowy jest nakierowany dwukierunkowo: od człowieka do natury i od natury do człowieka, przy czym nakierowanie implikuje nadrzędność jednego porządku wobec drugiego, a zatem w pierwszym przypadku to człowiek został podporządkowany naturze, a w drugim rzecz wygląda odwrotnie, lecz to nie podporządkowanie jest kluczowe. Najważniejsza okazuje się relacja ciągłości pozwalająca przynajmniej w pewnym zakresie uświadomić człowiekowi, że stanowi część żywej całości, od której zależy,

²⁹Alina Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1994).

³⁰Por. Ivakhiv, „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema”, 118–119.

a więc, to on jest zależny w sposób ciągły, a nie natura obrazowana w postaci konkretnych przedstawień przyrody. Nie twierdzę, że fragment, który poniżej przeanalizuję, uświadamiał podówczas człowiekowi, że jest faktycznie częścią natury. Nie takie było zamierzenie twórców adaptacji, choć właśnie montaż, muzykę i kadry przedstawiające rzeczywiste obrazy przyrody można potraktować jako elementy do pewnego stopnia uwalniające dramaturgię z perspektywy antropocentrycznej i podkreślające współzależność człowieka i przyrody.

Dwa wektory

Poniżej przeanalizuję i zinterpretuję jeden fragment z filmu *Znachor* z 1937 roku, pokazując, że wprowadzenie realistycznego przedstawienia przyrody do filmowej fikcji uruchamia konteksty komplementarne wobec dominującej podówczas w kulturze perspektywy antropocentrycznej. Zakładam przy tym, choć ta hipoteza wymaga złożonych, intermedialnych (literackich i filmowych) badań, że źródeł wrażliwości ekokrytycznej w kinie czerpiącym z literatury polskiej, a w naszym przykładzie z literatury popularnej, szukać można w młodopolskich obrazach relacji człowiek – natura.

Analizowany poniżej fragment rozpatruję w perspektywie proponowanej przeze mnie **dwuwektorowej ekokrytycznej koncepcji odniesienia fikcji filmowej i rzeczywistości pozafilmowej**. W ramach proponowanej koncepcji wprowadzenie do fikcji filmowej ujęć przedstawiających rzeczywiste obrazy przyrody uruchamia podwójny sposób postrzegania tych samych znaków, inaczej sfunkcjonalizowanych. Pierwszy wektor, który nazwę **estetyczno-ekspresyjnym**, to wektor umożliwiający spojrzenie na to, co rzeczywiste z perspektywy fikcjonalnej. W tym podejściu traktuje się przedstawienie przyrody jako element będący metaforycznie nacechowanym uzupełnieniem losu człowieka. Jest to perspektywa zdominowana antropomorficznie, w której natura potraktowana jest instrumentalnie jako dekoracja, „ozdoba”, zasób aksjologiczny. Drugi wektor, który nazwę **poznawczym**, to wektor umożliwiający odwrócenie zależności. Otóż z perspektywy rzeczywistego przedstawienia przyrody, oczywiście semiotycznie i symbolicznie wprowadzonej w kontekst dzieła filmowego, wziętej w stylistyczny nawias – w przypadku filmu *Znachor* z 1937 roku modelowany przez dynamikę montażu, wizualne elementy burzy stworzone przez twórców filmu i wykorzystania warstwy audialnej – krytycznie spoglądamy na relację człowiek – natura, w której stopniowo uwalniamy się od antropocentrycznej perspektywy, dostrzegając przynajmniej jako równoległą wobec niej właśnie perspektywę geomorficzną i biomorficzną. Porządek fikcji poznajemy z punktu widzenia rzeczywistych odniesień do życia, które mimo że nie tylko ludzkie, to jest równie istotne. Drugi wektor wskazuje na metonimiczną przyległość człowieka do natury, której jest on częścią. Takie podejście umożliwia analizę dzieł w kontekście tych interpretacji, które dotychczas nie funkcjonowały, choć warto je rozważyć, by uzmysłwić sobie, że film, podobnie jak literatura, ma w sobie ogromny potencjał istotnych ekologicznie intuicji, wyobrażeń i treści. Nie zakładam apriorycznie w ramach dwuwektorowej ekokrytycznej koncepcji odniesienia fikcji filmowej i rzeczywistości pozafilmowej, że to, co nazywam intuicjami, wyobrażeniami i treściami można jednoznacznie w ujęciu diachronicznym rekonstruować, budując „linearną” historię polskiego kina „zaangażowanego”³¹

³¹Słowo zostaje wzięte w cudzysłów, aby pokazać, że w obecnej fazie badań jesteśmy świadkami rekonstrukcji możliwych, ekokrytycznych analiz oraz interpretacji dzieł filmowych, które powstawały w czasach, w których refleksja ekologiczna na pewno nie funkcjonowała w centrum dyskursów krytycznych, a jeśli istniała na ich peryferiach, to w postaci modelowanej przez odmienne, w porównaniu ze współczesnymi, systemy normatywne.

ekokrytycznie. Pojęcie „zaangażowania” wzięłem w cudzysłów, aby pokazać, że przy tego typu podejściu badawczym istnieje realne ryzyko nadinterpretacji dzieła filmowego powstałego na długo przed rozwojem i rozpowszechnieniem się współczesnych teorii ekokrytycznych. Piszę w tym kontekście o intuicjach, aby pokazać, że w poszczególnych fragmentach dzieła pojawia się sposób obrazowania, który można zinterpretować tradycyjnie, mając na uwadze istniejące teorie filmoznawcze, lecz można również analizować je poprzez uruchomienie nowych krytycznych odniesień.

Analiza fragmentu filmowego: po modlitwie Kosiby i Prokopa (uruchomiona zostaje maszyna antropomorficzna) pojawiają się krótkie, pierwsze ujęcia przyrody: trzciny, trawy kołyszące się, wyschnięte drzewo, nadciągają ciężkie chmury (tutaj następuje „przełączenie” na maszynę biomorficzną). Kamera ustawiona na okno w izbie Kosiby, jej obiektyw przemieszcza się w stronę znachora, zatrzymuje się na nim, krótkie i dynamiczne cięcie, w które wpleciona została sekundowa przebitka przedstawiająca błysk pioruna. Cięcie i znów widzimy, jak Kosiba przygotowuje narzędzia i sznur, którym zwiąże operowanego Wasyla. Cięcie i znów sekundowa przebitka przedstawiająca błysk pioruna. Na ciele operowanego chłopca gra światło oznaczające, że za oknem szaleje burza. Muzyka łączy się z dźwiękami konotującymi wicher. Cięcie. Jeszcze jedna przebitka z obrazem błysku pioruna. Całą przestrzeń izby znachora wypełniają gwałtowne uderzenia światła – jego źródłem są zapewne pioruny, ich błysk rozświetla mrok. Cięcie i kolejna przebitka przedstawiająca zachmurzone niebo, na którym pojawia się błysk pioruna. Następne cięcie, po nim pojawia się kadr przedstawiający znachora, rozpoczynającego właśnie operację. Zbliżenie na twarz operowanego Wasyla, widzimy wykrzywione od bólu oblicze chłopca. Znów cięcie. Kadr przedstawia targane wicherem drzewo na tle zachmurzonego nieba. Na twarzy operowanego Wasyla występuje perlisty pot. Kolejne cięcie. Ojciec operowanego, Prokop, modli się o zdrowie syna. Kolejne cięcie, widzimy skupionego na pracy Kosibę i cierpiącego Wasyla, tracącego świadomość. Rozmazany obraz w kadrze konotujący zapewne utratę świadomości. Kolejne cięcie. Prokop wciąż się modli, a kamera w półzbliżeniu przesuwając się z jego postaci na obraz Jezusa. Kolejne cięcie – pejzaż pokazujący ciężkie chmury, które zaczynają się rozstępować, wreszcie, chciałoby się rzecz, wyłania się słońce. Kolejne cięcie. Widzimy odbicie drzew w wodzie wywołujące złudzenie, jakby drzewa rosły odwrócone. W czasie tak wielkiej próby, jak operacja, którą przeprowadza znachor, cały niemal porządek natury zostaje odwrócony. Kolejne cięcie zostaje połączone z obrazem przedstawiającym drzewa, które nie są już widziane w odbiciu w wodzie, lecz ukazane są w ich normalnej postaci. Cięcie. Kolejne ujęcie przedstawia słońce przebijające spoza chmur. Cięcie. Znów kamera pokazuje okno w izbie Kosiby i dobywające się przez nie światło. Kamera prowadzi widza od okna do dwóch postaci: znachora i Prokopa stojących nad zoperowanym Wasylem. Domyślamy się, że operacja się powiodła, a z chaosu wyłonił się znowu porządek, zapanowała jasność. Montaż oparty jest na dynamice „wytwarzanej” przez maszynę geomorficzną, jakby podział na to, co się dzieje tutaj (izba Kosiby) i tam (za oknem) wyznaczał topografię cierpienia, w której można wyróżnić przynajmniej dwa znaczące „elementy”: Wasyla i przyrodę.

Ciekawe jest „zapożyczenie”³² świata rzeczywistego w filmowym obrazie, tym bardziej że większość scen, których tłem była natura, została zarejestrowana w zaaranżowanej przestrzeni studia filmowego. Dynamiczny montaż w tym fragmencie filmu podkreśla związek chłopca z przyrodą,

³²Inspiracje w niniejszym akapicie pochodzą z książki: Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, 122 i n.

związek oparty na współistnieniu, wzajemnym oddziaływaniu na siebie, wrośnięciu się w siebie, a tym samym przekraczający praktyczne wykorzystywanie przyrody przez chłopą i bez wątpienia – na dużo głębszym spojrzeniu na to współistnienie niż tylko z perspektywy naiwnego przekonania, że chłop, czyli tzw. prosty człowiek, jest bliżej natury niż człowiek nowoczesny. Analizowany i interpretowany fragment filmu, w którym istotne jest wydobywanie, a tym samym podkreślenie relacji między przyrodą i człowiekiem, „preobrazuje?”³³ zasadę, która w refleksji ekokrytycznej jest jedną z kluczowych: *Everything is connected to everything else*³⁴ – „Wszystko jest powiązane ze wszystkim”. W ten sposób podkreśla się współrzędność i współistotność życia w całej jego różnorodności. Dwuwektorowa ekokrytyczna koncepcja pozwala ujrzyć tę życiodajną jedność w różnorodności. Proponuję, aby film w reż. Michała Waszyńskiego z 1937 roku interpretować ekokrytycznie w celu wydobywania relacji człowiek – przyroda, a także – by spoglądać na tę relację z perspektywy poznawczej reprezentującej sposób przedstawiania natury przekraczający ówczesne konwencje filmowe.

Przez analogię do rozważań Anny Barcz³⁵ w odniesieniu do literatury polskiej i jej ekologicznych kontekstów można więc zapytać o to, na czym miałby polegać związek między filmem a przyrodą i co ten związek może oznaczać w badaniach filmoznawczych rozpatrywanych ekokrytycznie? Myślę, że obraz filmowy, na który składają się między innymi ruch i dźwięk, jest szczególnie „predysponowany” do prezentowania relacji człowiek – przyroda, właśnie dlatego, że można pokazać życie w całej złożoności, dynamice, zmianie i czasie, którego doświadczenie urealnia postrzeganie tej relacji i wynikających z niej konsekwencji. Ivakhiv, pisząc, że obrazy filmowe poruszają nas i że my się poruszamy w nich, wskazuje, że wpływają one na rozumienie relacji człowiek – przyroda³⁶. Zmiana i ruch wyznaczają wspólną ontologię w tych relacjach, powodującą, że to, co przedstawione, może się stać tym, co doświadczane.

Wykorzystanie w filmie ujęć zarejestrowanych w naturalnym środowisku pełni oczywiście funkcje estetyczno-ekspresyjne: jest to przykład rozbudowanej, audiowizualnej metafory służącej zobrazowaniu stanu wewnętrznego bohatera, który cierpi na skutek bolesnej operacji ponownego łamania i składania kości nóg. Niepokój i gwałtowność obrazowane w kolejnych kadrach przedstawiających obrazy przyrody, ciężkie chmury, kołyszące się z powodu silnego wiatru drzewa i ich odwrócony w wodzie obraz konotują niepewność, strach, zapewne gwałtownie powracające impulsy bólu odczuwanego przez operowanego syna młynarza Prokopa. Prezentowane w ten sposób emocje mają się zapewne udzielić również widzowi. Gdy się zbliża koniec operacji, chmury się rozstępują, odwrócony obraz rzędu drzew znika, a na jego miejsce pojawia się ujęcie przedstawiające te same drzewa w odpowiednim ustawieniu, zza chmur wyłania się słońce – natura się uspokaja, wszystko wraca do pierwotnego porządku, te ujęcia mają zapewne symbolizować powodzenie operacji Wasyla.

Film jako antropomorficzna maszyna uzasadnia działanie audiowizualnej metafory. Wprowadzenie realnego, nawet częściowo zniekształconego obrazu przyrody przenosi uwagę widza

³³Proponuję użycia prefiksu „pre-”, aby podkreślić, że film może być interpretowany ekokrytycznie, uwzględniając jednak chronologię, w której rozwój dyscypliny nastąpił niemal sześćdziesiąt lat po premierze dzieła w reż. M. Waszyńskiego.

³⁴Howarth, „Some Principles of Ecocriticism”, 69.

³⁵Barcz, *Realizm ekologiczny*, 122.

³⁶Ivakhiv, „The Anthropiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema”, 121–123.

z człowieka i jego cierpienia na żywą obecność przyrody i na jej „współodczuwanie” ludzkiej doli. Na tym poziomie film jako biomorficzna maszyna pokazuje życie, ruch, zmianę wpisane w obrazy przyrody, na którą się patrzy i która pozwala dostrzec w sobie życie i właściwe dla niego rytmy oparte na przejściu od mroku do światła, od burzy do ciszy. Jest to echo młodopolskiego podejścia do relacji człowiek – natura, ale przekształcającego ten estetyczny „rodowód”, wszak widz w melodramacie nagle spogląda na „rzeczywiste” obrazy przyrody, na jej empatyczne, tj. nieskryte (gr. *a-lethos*) oblicze – i w tym sensie właśnie prawdziwe albo prawdziwie przybliżające się przez fikcję, a tym samym sfunkcjonalizowane poznawczo, a nie tylko estetycznie jej przedstawienie. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z syntagmatyczną, horyzontalną przyległością człowieka do przyrody i przyrody do człowieka. W tej przyległości widoczna jest metonimiczna forma obrazowania zależności, która urealnia fikcję i uniwersalizuje rzeczywistość pozafilmową w myśl powszechnej prawdy mówiącej o człowieku jako części natury.

Gdybym w tym miejscu wprowadził w ramach filmoznawstwa ekokrytycznego kategorię „współodczuwania”, to mógłbym powiedzieć, że niepokój, cierpienie są doświadczane przez organizmy żywe, przez przyrodę w całej jej złożoności, w tym przez człowieka jako jej część. Aby uniknąć podejrzeń o nadinterpretację, zaznaczę tylko, że ten werystycznie nacechowany, a możliwy poprzez odpowiedni montaż obraz przyrody wymaga kolejnych badań w odniesieniu do innych filmów przedwojennych i oczywiście powojennych.

Syntagmatyczną przyległość pokazującą łączność człowieka i przyrody wzmacnia obraz, umożliwiający komunikację inną niż logocentryczną: cierpienie „mówi” obrazem, niepokój „mówi” obrazem, przyroda i człowiek postrzegani są przez widza jako obrazy, których ontologię określa dźwiękowo-wizualny kod. To zestawienie dwóch ujęć: estetycznego z poznawczym, metaforycznego z metonimicznym uruchamia refleksję krytyczną. Człowiek cierpiący to znów ktoś, kto poprzez taki stan rzeczy jest bliżej przyrody, wszak w chorobie dzieją się z nim rzeczy, które są poza jego kontrolą. Znachor jest pośrednikiem między tymi porządkami, ale nawet jego działania mają swoje ograniczenia. Aby pacjent wyzdrowiał, potrzebny jest sen i czas, mówi Kosiba. Człowiek jest bezbronny wobec praw natury, a więc nie jest hegemonem w relacji z nią, tylko jej częścią. Nieprzypadkowo w ujęciach przyrody pojawiają się kadry przedstawiające trzcinę, która przynajmniej od Pascala jest symbolem kruchości ludzkiej egzystencji. Wprowadzenie poprzez montaż do świata ludzkiego obrazów drzew, trzcin, nieba, wody – łączy poprzez ciała operowanego Wasyla jego jako indywiduum z współodczuwającą żywą przyrodą, przywraca go naturze.

Metonimiczna przyległość człowieka i natury obecna jest w filmie w innych oczywiście fragmentach. Zarówno wtedy, gdy prof. Rafał Wilczur, opisując swoją sytuację, używa porównania swojego losu do drzewa wyrwanego z korzeniami albo np. gdy ukochany Beaty, Janek, z zawodu leśnik (w powieści zarządza w lesie, w ekranizacji z 1981 roku ten wątek jest pominięty), biorąc udział w karczowaniu lasu, doglądając wycinki, ginie przygnieciony przez drzewo, ginie niejako wraz z „zabitym” drzewem. Tego wątku nie ma w powieści, gdyż literacki odpowiednik tej postaci umiera na gruźlicę. Wymienione różnice podkreślają osobliwy, mówiąc językiem współczesnym, ekokrytyczny sposób myślenia o relacjach człowieka z przyrodą. Film z 1937 roku jest intrygującym poznawczo „wyjątkiem”. Wykorzystanie w montażu zdjęć przyrody jest podkreśleniem realnego związku człowieka i natury, którego choroba jest osobliwym medium.

Zakończenie

Zaproponowana refleksja pozwala spojrzeć na film ważny z perspektywy historycznej jako na potencjalne źródło nowych, bo ekokrytycznych odczytań. Zaprezentowane studium jest pierwsze z serii tych, na podstawie których zamierzam zrekonstruować i rozbudować różne audiowizualne warianty obrazujące relacje między człowiekiem i naturą. Zakładam, że w ten sposób będzie można tworzyć w ujęciu diachronicznym modele służące opisom przemian w postrzeganiu relacji człowieka i natury w polskim kinie.

W perspektywie ekokrytycznej ważna jest nie tyle przyroda jako motyw, figura, topos czy „narzędzie” estetyczne, ale jako rzeczywistość, której człowiek jest częścią. Refleksja ekokrytyczna eksponuje relacje człowiek – natura, ale także powoduje reorganizację świata przedstawionego oraz determinuje potrzebę nowego podejścia teoretycznego, wszak wydobycie natury w ujęciu diachronicznym i synchronicznym w kinie wpłynie na krytyczną analizę tradycyjnych poetyk i zmianę perspektyw badawczych³⁷. Jest to jednak konieczne, jeśli chcemy zrozumieć, kiedy mniej więcej film „świadomie” zaczął się upominać o przyrodę, a kiedy odzwierciedlał jedynie czysto instrumentalne i redukcjonistyczne nastawienie wobec niej. W proponowanej w tym kontekście perspektywie badawczej oczywiste będzie uwzględnianie tekstów literackich i innych przekazów konstytuujących wyobrażenia na temat życia w całej jego złożoności, życia, którego trwanie nie jest przecież oczywiste.

³⁷Por. Ivakhiv, *Ecologies of The Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, 13–14.

Bibliografia

- Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2016.
- Barthes, Roland. *Mitologie*. Przetłumaczone przez Adam Dziadek. Wstęp Krzysztof Kłosiński. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Dołęga-Mostowicz, Tadeusz. *Dr. Murek zredukowany*, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/102741/display/Default> (dostęp: 23.01.2021).
- Dołęga-Mostowicz, Tadeusz. *Znachor*. Warszawa: Wydawnictwo Labos, 1990.
- Faulstich, Werner, Strobel, Ricarda. „Uksiążkowanie jako problem estetyczno-medialny. Obcy – ósmy pasażer *Nostromo* – studium przypadku. Przetłumaczone przez Marek Kasprzyk. Tłumaczenie przejrzał Krzysztof Kozłowski. *Przestrzenie Teorii*, nr 21 (2014): 231–259.
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Howarth, William. „Some Principles of Ecocriticism”. W *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Zredagowane przez Cheryll Glotfelty, Harold Fromm. (Athens: University Of Georgia Press, 1996, 69–92.
- Ivakhiv, Adrian J. „The Anthrobiogeomorphic Machine: Stalking the Zone of Cinema”. *Film-Philosophy* 15.1 (2011): 118–139.
- Ivakhiv, Adrian J. *Ecologies of The Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013, VII–X.
- Kääpä, Pietari. *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas. From Nation-building to Ecocosmopolitanism*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.

- Kochanowski, Marek. *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2015.
- Kwak, Sabina. „Problem płci w literaturze popularnej okresu międzywojennego: samiec i impotent w prozie Tadeusza Dołęgi-Mostowicza”. *Pamiętnik Literacki*, z. 4 (2012): 69–81.
- Madej, Alina. *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1994.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. „Schopenhauer i chuć”. *Teksty* 2(14) (1974): 25–35.
- Podsiadło, Magdalena. „Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserów filmowych”. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, nr 3 (2019), <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserow-filmowych/691> (dostęp: 20.11.2020).
- Poniatowska, Izabela. „Płcią opętani, głębią spętani: tabu w powieści popularnej na przykładzie powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza (*Bracia Dalczy i S-ka*) i Witolda Gombrowicza (*Opętani*). *Napis*, nr 18 (2012): 191–205.
- Szubert, Mateusz. „Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze”. W *Fragmenty dyskursu maladycznego*. Zredagowane przez Maciej Ganczar, Ireneusz Gielata i Monika Ładoń. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019, 17–36.
- Śliwiński, Piotr. *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1996.
- Tramer, Anna. „Popularność literatury czy literatura popularna. Kilka uwag na marginesie *Przewodnika po beletrystyce*”

SŁOWA KLUCZOWE:

natura

n o w o c z e s n o ś ć

ABSTRAKT:

Powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, a także jej dwie filmowe adaptacje (pierwsza – Michała Waszyńskiego z 1937 roku, a druga z 1981 roku w reż. Jerzego Hoffmana) są tekstami kultury popularnej, dlatego intrygujące poznawczo jest wydobyć nieoczywiste, bez wątpienia nie tylko uwarunkowane estetycznie, relacje między środowiskiem naturalnym i człowiekiem. Autor artykułu analizuje i interpretuje film w reżyserii Michała Waszyńskiego. Podejście ekokrytyczne pozwala w ciekawym kontekście ujrzeć napięcie między fikcją filmową oraz rzeczywistością, a także między tzw. Polską nowoczesną i tradycyjną.

a d a p t a c j a f i l m o w a

LITERATURA

fikcja

NOTA O AUTORZE:

Marek Kaźmierczak – zatrudniony w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych WFPiK UAM. Jest nieortodoksyjnym semiotykiem. Prowadzi badania w obszarze komparatystyki transmedialnej, ekokrytycyzmu w kulturze audiowizualnej oraz relacji między myśleniem potocznym i kulturą popularną. Publikował w następujących czasopismach: „Images”, „Teksty Drugie”, „Pamiętnik Literacki”, „Przestrzenie Teorii”, „Przegląd Humanistyczny”, „Politeja”, „The Journal of Contemporary Central and Eastern Europe”. |

Kto dziś wierzy w wodniki?

Ekologiczne inspiracje w ponowoczesnej literaturze czeskiej (przypadek Miloša Urbana)

Anna Gawarecka

ORCID: 0000-0002-0930-0064

Który nie stworzyłeś, nie przetwarzaj. Podziwiał¹.

W ankiecie przeprowadzonej przez Annę Dosoudilovą (w pracy magisterskiej poświęconej kanonowi „zielonej literatury”²) respondenci, odpowiadając na pytanie dotyczące najważniejszych dzieł należących do nurtu ekologicznego w czeskiej i światowej twórczości, na pierwszym miejscu wymienili tekst Miloša Urbana *Hastrman* (2001), już w podtytule – *Zelený román* („Zielona powieść”) wytyczający ścieżki odczytania założeń, które przyświecały autorskiej intencji twórczej. Założenia te, w pełni potwierdzone w płaszczyźnie *intentio operis*, znalazły swoje uzasadnienie również w pisarskich autokomentarzach i wypowiedziach metaliterackich:

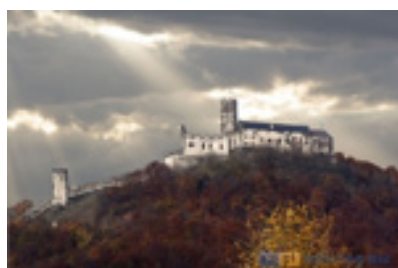
Hastrman stanowi współczesny wariant baśni i mitu. Stan czeskiego krajobrazu budził we mnie rozpacz, mówię przede wszystkim o terenach na północy, w okolicy České Lipy, gdzie czuję się u siebie. [...] Gospodarka rabunkowa powinna, moim zdaniem, zostać powstrzymana już w 1990 roku. Nie została jednak – kamień z gór otaczających Bezděz [wzniesienie i zamek w pogórzu Ralskim; północne Czechy – przyp. A.G.] wydobywano nadal, niesławny status gwiazdy medialnej zyskał wówczas Tlustec. Przejeżdżaliśmy z bratem przez ten poharatany region, pokazałem jakąś koparkę i powiedziałem:

¹ Miloš Urban, *Hastrman. Zelený román* (Praha: Argo, 2001), 383. [„Kdo jsi nestvořil, nepřetvářej. Obdivuj”.] Wszystkich tłumaczeń z języka czeskiego dokonała autorka.

² Anna Dosoudilová, *Kánon zelené literatury. Co a jak čtou „pestří a zelení”? Diplomová práce*, FFUK, Praha 2013, <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/134158?lang=en> (dostęp: 23.02.2021).

„Ja bym podłożył pod to bombę”. A on na to: „Więc czemu tego, kurwa, nie zrobisz? Bo nie zrobisz, jak sądzę? Potrafisz tylko gadać”. Naprawdę go irytowały moje puste słowa i całkowity brak konkre-
tów, a ja właśnie wtedy zdecydowałem, że się z właścicielami kamieniołomów w północnych Czechach
rozprawię i wysłałem przeciwko nim emisariusza wody (czy raczej Ziemi), mokrego firyka ze szlache-
ckim tytułem. Uczyniłem z niego taką przeze mnie zdalnie sterowaną zieloną strzałę, która się trochę
wymknęła spod kontroli i poruszała się po bardziej skomplikowanych trajektoriach, niż pierwotnie
zamierzałem, ale byłem z jego (a zatem i mojego) sposobu walki jak najbardziej zadowolony³.

Bezděz i kamieniołom na górze Tlustec, fot. Jan Hodáč



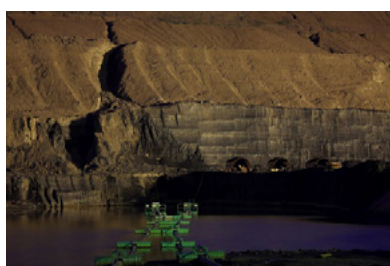
Urbanowska proza kojarzona bywa przede wszystkim z konwencjami thrillera ezoterycz-
nego ujmowanymi w duchu postmodernistycz-
nych gier z kulturową spuścizną (między in-
nymi: znane polskiemu czytelnikowi powieści
Sedmikostelí. Gotický román z Prahy, 1999; *Stín
katedrály. Božská krimikomedie*, 2003; *Lord mord*,
2008⁴, z którymi, nawiasem mówiąc, *Hastrman*
dzieli wiele genologicznych koligacji i to nie
tylko w sferze porządku fabularnego), nagro-
madzeniem tajemniczych, nadprzyrodzonych
i makabrycznych motywów czy lokowaniem
źródeł współcześnie rozgrywających się za-
gadkowych intryg w zamierzchłej (nierzadko)
przeszłości. „Wczesne” teksty pisarza łączy
także wyraźne antymodernizacyjne (antycy-
wilizacyjne) przesłanie, sprzyjające otaczaniu
prezentowanej rzeczywistości wiązkami histo-
rycznych aluzji i umotywowaniu i opatrzeniu jej
nostalgicznymi, akcentującymi „przemijalność
świata” emocjonalnymi komentarzami pierw-

szoosobowych (przeważnie) narratorów, negatywnie diagnozujących współczesność za pomocą
narzędzi dyskursu memorialnego oraz quasi-eseistycznych wtřetów. Dowartościowanie „długiego
trwania”, przeciwstawionego efemeryczności technologicznych, *a priori* nastawionych na tymczaso-
wość, nowinek i rozwiązań, dodatkowo na zasadzie swoistej beztroski wprowadzanych bez uwzględ-
niania potencjalnych – społecznych i środowiskowych – „skutków ubocznych”, sprzyja też podda-
niu porządku fabularnego i budowy fikcyjnej rzeczywistości prawom literackiej parabolizacji oraz
portretowaniu bohaterów i doborowi tematów, którzy (które) pełnić mogą funkcję depozytariuszy
tradycji, skłonnych (gdy mowa o postaciach oczywiście) owego dziedzictwa bronić.

³ Miloš Urban, „Jak jsem dal spálit parlament”, *Host*, č. 7 (2008): 2. [„Hastrman je moderní variace na pohádku a mýtus. Byl jsem zoufalý ze stavu české krajiny, hlavně té na severu, v okolí České Lípy, kde se cítím být doma. [...] U nás se ale toto drancování podle mého názoru mělo zastavit už v roce 1990. Nestalo se – kopce v dohledu Bezdězu se těžily dál, smutnou mediální hvězdou byl tehdy Tlustec. Projížděl jsem s bráchou tou pocuchanou krajinou, ukázal na jakési rypadlo a řekl jsem: «Já bych pod něj strčil bombu.» A on na to: «Tak proč to kurva neuděláš? A ty to neuděláš, vid? Dokážeš jenom žvanit.» Skutečně se na mě za plané řeči a nulovou akci zlobil, a já se právě tehdy a tam rozhodl, že si to s těžaři kopců v severních Čechách vyřídím – a vyslal jsem proti nim emisara vody (neboli Země), navhlého frajirka se šlechtickým titulem. Byla to taková mnou dálkově ovládaná zelená střela, která se trochu vymkla kontrole a litala mnohem složitějšími cestami, než jsem původně chtěl, ale já byl s jejím (a tím pádem i svým) bojem velmi spokojen”].

⁴ Polskie wydania: *Kłątwa siedmiu kościołów* (2006); *Cień katedry: boska krymikomedie* (2005); *Lord mord* (2015).

Przytoczona wyżej wypowiedź dowodzi jednak, że w przypadku *Hastrmana* autorskie zamiary przybierają bardziej konkretną i radykalizowaną postać. W powieści o wodniku, który, sięgając po terrorystyczne (w dosłownym sensie) techniki wpływania na decyzje polityków, próbuje ocalić konsekwentnie od czasów komunistycznych dewastowany krajobraz naturalny (i przy okazji kulturowy) północnych Czech, przemieniony w rezultacie w przemysłowy (raczej: postindustrialny) pejzaż przypominający apokaliptyczne wizje znane z przepowiedni ekologów i filmowego obrazowania globalnych katastrof, Urban jednoznacznie opowiada się bowiem po stronie prawa (obowiązkowo?) pisarza do zabierania głosu w dyskusjach dotyczących „najbardziej palących bolączek” współczesności.



Co więcej: wypowiedź ta została zamieszczona (zyskując eksponowany status artykułu wstępnego) w numerze czasopisma „Host”, wznawiającym, po dekadzie „zachłyśnięcia się wolnością”, debatę toczoną wokół dylematów związanych z możliwościami, „warunkami progowymi” i ewentualnymi zagrożeniami kojarzącymi się wkraczaniem literatury na tereny aktualnego życia politycznego czy społecznego. Wywołana przełomem 1989 roku „postmodernistyczna euforia”, która początkowo zdefiniowała „mainstreamowy” kształt literatury czeskiej (silniej poddanej kontroli cenzury ideologicznej w okresie komunistycznym niż polska), po pewnym czasie straciła, by tak rzec, początkowy, „kosmogoniczny” niemal i neoficki po trosze, impet i w pierwszych latach nowego tysiąclecia zaczęła budzić najpierw nieśmiałość, później już coraz bardziej stanowczo formułowane wątpliwości. „Wyzwolenie” z pełnienia dotychczasowych obowiązków, nie tylko zresztą narzucanego przez oficjalne administracyjne zarządzenia, lecz także – na zasadzie powszechnej zgody – oczekiwanego od pisarstwa dysydenckiego, zaczęło być odczytywane jako kapitulacja czy też lekkomyślne oddanie „dyskursom konkurencyjnym” (na przykład mediom) narzędzi bezpośredniego oddziaływania na kształt rzeczywistości. Już w 2002 roku Miroslav Balašík (założyciel i redaktor naczelny „Hosta”) ostrzegał przed podobnym eskapizmem, przypominając, że:

Literatura, która się samorzutnie pozbawiła możliwości przekazu wartości moralnych, poznawczych, wspólnotowych czy ideowych [...], zrzekła się jednocześnie tego, co do niej z istoty rzeczy przynależy: wpływu na kultywowanie duchowego podglebia społeczeństwa⁵.

⁵ Miroslav Balašík, „Literatura a politika. Poznámky k temat”, *Dokořán*, č. 22 (2002): 25. [„Tím, že se literatura marnotratně zbavila možností být nositelkou hodnot morálních, poznávacích, společenských či ideových [...] zřekla se i toho, co jí bytostně přináleží, tedy vlivu na kultivaci duchovního zázemí společnosti”].

Rozczarowanie utratą prestiżu stanowiącą logiczną konsekwencję owego dobrowolnego „uwięzienia się w pułapce estetyzmu” (jak to w cytowanym artykule zdefiniował Balaščík) zaowocowało wzmocnionym zainteresowaniem tematyką „ekonomiczno-polityczną”, przywracającą pozornie zapoznanym już gatunkom (m.in. *roman à clef*, przede wszystkim jednak – popularna *political fiction*) prawo do obecności na poddanym regułom komercji rynku księgarskim⁶.

Miloš Urban, publikując swego *Hastrmana*, zyskał zatem (chyba nieco wbrew własnej woli) status „odnowiciela literatury zaangażowanej”, wzmocniony później, choć już bez sukcesu towarzyszącego recepcji ekohorroru o wodnym demonie, dzięki wydanej w 2002 roku powieści *Paměti posłance parlamentu. Sexyromán* („Pamiętniki posła do parlamentu. Seksypowieść”). Miażdżące recenzje tego dzieła oraz (w większej zapewne mierze) nikłe zainteresowanie ze strony czytelników zainspirowały (rozczarowanego niewątpliwie) prozaika do zastanowienia się nad sprawnym (czy też performatywnym) potencjałem słowa pisanego i do wysnuwania pesymistycznych konkluzji, w których rozżalenie spowodowane własnym niepowodzeniem miesza się ze świadomością (podzielaną wszak przez wielu analityków współczesności), że literatura utraciła już (bezpowrotnie?) przypisywany jej niegdyś (również na zasadzie projekcji wyidealizowanych, bliskich iluzijnemu samooszukiwaniu się, marzeń) status „budzicielki sumień”:

O ile jeszcze w przypadku *Hastrmana* naiwnie oczekiwałem, że dzięki niemu społeczeństwo mogłoby się przynajmniej trochę zmienić, o tyle pisząc *PPP* wiedziałem już, że nie stanie się nic. Książkę się wyda, ktoś tam ją przeczyta i stopniowo odejdzie w niepamięć. Kategoryczny wyrok krytyki mnie jednak zaskoczył i wytrącił z równowagi. [...] Czułem się urażony i miałem wrażenie, że „ludzie na moją powieść nie zasłużyli”. [...] Jak jednak wyraźnie widać, główną rolę odegrały tu: naiwność, frustracja i ogólnie rzecz biorąc negatywne emocje, a nie próba angażowania się i zastępowania publicystyki. Dzisiaj jestem zadowolony, że wkroczyłem na tę drogę, ale wracać do politycznego pisanie nie zamierzam. Ale, jak powiadają: nigdy nie mów nigdy⁷.

Inaczej niż inni prozaicy kierujący spojrzenie w stronę motywów i wątków politycznych po to, by wskazywać mankamenty „nowej rzeczywistości” i przy okazji zestawić i skodyfikować repertuar niedociągnięć, szybko obnażających „odwieczny” i niezależny od panującego aktualnie ustroju charakter działania mechanizmów władzy (od manipulowania dominującymi narracjami i dyskursami, przez „nieuniknione” koniunkturalizm i „obligatoryjną” partyjną lojalność czy przyzwolenie na zachowania nepotyczne i korupcyjne, po potajemne kontakty ze światem

⁶ Wypada jednak zaznaczyć, że takie, zrozumiałe w warunkach agonalnej debaty, jednoznaczne wyodrębnienie przeciwstawnych stanowisk (postmodernistyczne „bezinteresowne gry z konwencjami” vs. troska o losy świata) nie zawsze musi odpowiadać realnej praktyce twórczej. Jak dowodzi Ryszard Nycz: „Specyficzny sposób rozwoju literatury nowoczesnej polegający na przekształcaniu kolejnych zewnętrznych opozycji w wewnętrzne zróżnicowanie (od «albo – albo» do «zarówno... jak i») doprowadził do zasymilowania cech charakteryzujących konkurencyjne formy pisarstwa, w tym zwłaszcza istotnych własności literatury zaangażowanej i literatury popularnej [...] Przypomnieć tu wszakże trzeba, [...] iż owa autonomia wobec kultury masowej jak też upolitycznienia czy też «polityczności» literatury okazywała się w miarę upływu czasu jedną z postaci wewnętrznych opozycji, poprzez których budowanie i przewyżnianie ewoluowała cała literatura nowoczesna”. Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa: Instytut badań Literackich PAN, 2012), 303.

⁷ Urban, „Jak jsem dal spálit parlament”, 2. [„Zatímco od *Hastrmana* jsem tehdy naivně čekal že by mohl alespoň něco málo ve společnosti změnit, u *PPP* jsem věděl, že se nestane nic. Knižka se vydá, někdo si ji přečte, postupně se na ni zapomene. Kategorický odsudek kritiky mne přesto zaskočil a rozladil [...]. Byl jsem uražený a měl jsem dojem, že si ji «lidi nezaslouží». [...] Jak je tedy vidět, v mém případě hrály hlavní roli naivita, frustrace a negativní emoce, nikoli snaha suplovat žurnalistiku a nějak se angažovat. Jsem rád, že jsem si takovou fázi psaní prošel, ale vracet se k politickému psaní nebudu. Ale jak se říká: Nikdy neříkej nikdy...”].

przestępczym), Urban w *Hastrmanie* sięga po strategię twórcze tzw. zielonej literatury. Poszukując dla niej (czy raczej próbując wypracować) skutecznej w przekazywaniu postulatów ekologicznych formuły budowania fikcyjnego świata, wywołał zaś wśród krytyków stan swoistej konsternacji, którą najtrafniej chyba wyraził Pavel Janoušek w jednej ze swych ironicznych, pisanych quasi-gwarowym językiem recenzji:

Toż, żebyście dobrze zrozumieli, jeśli ta pierwsza część książki to jest taka sztuka dla sztuki, co rajcuje tylko nas, fachowców od literatury, ta druga dowodzi, jak to onegdaj mówili na szkoleniach, że autor w pełni uświadomił sobie społeczny obowiązek artysty, by ten angażował się w walkę o lepsze jutro, tedy za to, żeby wszystko było znowu tak, jak to drzewiej bywało. Ten Urban więc stworzył powieść z najnowszej, palącej współczesności i przyniósł w niej inspirujący obraz bojowników za naszą świetlaną ekologiczną przyszłość. Najważniejsze przy tym, że pokazał, iż terror indywidualny co prawda nie prowadzi donikąd, ale gdybyśmy się wszyscy razem dali do kupy [...] i gdyby pod mądrym kierownictwem każdy z nas zlikwidował taką tą jedną zapórę, jedną fabrykę albo choćby jednego wroga ochrony przyrody wywalił przez okno, to za chwilę będziemy tu mieć prawdziwy raj na ziemi⁸.

Rezultatem tych prób i poszukiwań okazała się bowiem osobliwa hybryda gatunkowa – „sklejenie” powieści historycznej, czerpiącej wzory z romantyczno-biedermeierowskiej literatury z czasów czeskiego Odrodzenia Narodowego (pierwsza połowa XIX wieku) z jej predykcją do eksponowania etnograficznych (dodatkowo: włączanych w dyskurs arkadyjsko-bukoliczny) – duchowych i materialnych – atrybutów prezentowanego, rustykalnego świata z horrorowo-sensacyjną fabułą *de facto* ów indywidualny terrorizm gloryfikującą lub przynajmniej skłonną po części zaakceptować efektywność jego argumentów (również argumentu siły) w dyskusji na temat właściwych technik zwalczania procesów wiodących ku degradacji środowiska naturalnego.

Zaprojektowany w ten sposób eklektyzm genologiczny, wzbogacony dodatkowo o wiele intertekstualnych ech i nawiązań, uwypukla co prawda sztuczność i umowność literackiej reprezentacji rzeczywistości, ale w żadnym razie nie osłabia „interwencyjnego” charakteru dzieła. Inaczej mówiąc, pisarz, bawiąc siebie i czytelnika (konwencjami), jednocześnie (w tradycyjnym nieco duchu) owego czytelnika uczy i instruuje, z jednej strony dostarczając mu wyrafinowanej intelektualnej rozrywki i zmuszając go do deszyfrowania rozmaitych kulturowych aluzji i odniesień, z drugiej strony zaś – koncentrując jego uwagę wokół jednego z istotnych, palących, jak to ujął Janoušek, problemów „posttransformacyjnej” codzienności.

Przedmiotem tej „rozrywkowej edukacji” Urban czyni kryzys ekologiczny, który w niespotykanym w europejskiej, wyjątkowo wszak zindustrializowanej, przestrzeni dotknął tereny podsudeckie, doprowadzając do zniszczenia rustykalnego pejzażu przez wieki kształtowanego z troską o symbiotyczne współistnienie człowieka i przyrody, otaczanej szacunkiem czy raczej

⁸ Pavel Janoušek, *Hravé a dravé. Kritická abeceda* (Praha: Academia, 2009), 276). [„Tož abyste tomu pochopili, jestli ta prvá část tej Zelené knihy je jen takovým uměním pro umění, co z něho můžeme mít rajc jen my, literární fajnšmekři, ta druhá už ukazuje, jak kdysi říkali na školení, že si autor plně uvědomil společenskú povinnost umělce se angažovat v boji o pokrok, tedy za to, aby tady zase všechno bylo, jak bylo kdysi dávno. Ten Urban tak stvořil společenský román z naší žhavy současnosti a přinesl v něm inspirativní obraz bojovníků za našu šťastnou ekologickou budoucnost. Důležité přitom je, že ukázal, že individuální teror sice nikam nevede, ale kdybysme se všichni spojili [...] pod moudrým vedením každý odstranili jen jednu přehradu, jednu továrnu nebo jen jediného nepřátela ekologie vyhodili oknem, za chvíli tu máme úplný ráj”].

kultem o pogańskiej *de facto* proveniencji, w którym starodawna wiara w istnienie nadprzyrodzonych sił reprezentujących poszczególne aspekty natury mieszała się z życiowym praktycyzmem i z płynącą z doświadczenia wiedzą pozwalającą na prawidłowe korzystanie z zasobów, którymi natura ta dysponuje i którymi skłonna jest (z własnej woli) z ludźmi się podzielić:

Zmieniać to, co zostało niegdyś dane, ingerować w to, co tutaj od zawsze było, wolno pod jednym tylko warunkiem: że stworzymy dzieło lepsze, przeznaczone do uczczenia tego czy też tych, którzy wzniesli w krajobrazie góry i napełnili wodą jeziora; dzieło przygotowane po to, by składać ofiary owym budowniczym⁹.

Słowa te wypowiada narrator (i protagonista powieści), tytułowy wodnik, a zatem figura wyjątkowo głęboko wrośnięta w czeski dyskurs kulturowy (nie tylko folklorystyczny), obecna w nim przynajmniej od czasów Odrodzenia Narodowego i otoczona wiązkami ustalonych sensów i skonkretyzowanych wyobrażeń. Co ciekawe i co dla Urbanowskiej koncepcji postaci wydaje się kluczowe, wyobrażenia te nie wiążą się z – obligatoryjną w przypadku innych bóstw i demonów ze słowiańskiego panteonu – jednoznaczną definicją aksjologiczną. Innymi słowy, posługując się uwagami Pavla Šidáka, wodnik „przedstawiany bywa jako zły i jako dobry, czasami nawet jego portret odsyła ku idyllicznemu imaginariu, nierzadko też ocena etyczna w ogóle go nie dotyczy”¹⁰. Nietzscheańska bez mała lokacja „poza dobrem i złem”, motywowana, zdaniem badacza, specyficznymi, ambiwalentnymi relacjami łączącymi tę postać z chrześcijaństwem, sytuuje ją w rezultacie na obrzeżach antroposfery, czyniąc z niej byt w sensie ontologicznym dualny (demono-ludzki bądź zwierzęco-ludzki), dysponujący atrybutami przynależnymi do (charakterystycznymi dla) różnych, na pozór sprzecznych, rejestrów rzeczywistości¹¹. Tak zarysowana

⁹ Urban, *Hastrman*, 243. [„Měnit jednou dané, zasahovat do toho, co tu vždycky bylo, je dovoleno pod jednou podmínkou: že stvoříme dílo lepší, určené k uctění toho či těch, kdo stavěli v krajině hory a napouštěli jezera; dílo prostřené k oběti těmto stavitelům”].

¹⁰ Pavel Šidák, *Mokře chodí v suše. Vodník v české literatuře* (Praha: Academia, 2018), 63. [„Je představován jako zlý i jako hodný, dokonce idylický, někdy stojí mimo etické hodnocení”].

¹¹ W innym miejscu badacz, rozważając problem ontologicznego statusu wodnika w tekstach (post)modernistycznych, konkluduje: „Podstawową tezę można prawdopodobnie sformułować w następujący sposób: człowiekiem wypada nazwać to, co nie należy do natury (zwierzę), jak pokazuje animalistyczny charakter wodnika utożsamionego z żywiołem. [...] Żyje pośród zwierząt i sam się za zwierzę uważa. Tak prezentowany wodnik staje się narracyjną dominantą opowieści, które eksponują antytetyczny wymiar relacji człowieka z naturą. [...] Zgodnie z tradycyjnym wartościowaniem człowiek stoi ponad nią, wartościowanie to można jednak odwrócić. Taki typ aksjologiczny inwersji charakterystyczny jest dla ekologicznego ujmowania wodnickiej motywy, w której teza, że człowiek sytuuje się poza naturą, podlega radykalnej redefinicji: poza przyrodą człowiek nie istnieje. Mowa o narracjach, w których akcentowana bywa opozycja człowiek-antynatura, natura zniszczona, świat technologiczowany i które ujmują figurę wodnika inaczej, niż to się dzieje w folklorze [a zatem także: inaczej niż Urban – przyp. A.G.], konsekwentnie przeciwstawiającym człowieka nie-naturze (chodzi o oddzielenie chaosu od kosmosu znane np. z religioznawstwa). Istnieje jednak także podejście odwrotne – można je określić jako integracyjne. Na pierwszy plan wysuwa się tu rezygnacja z prób wytyczenia granic tego, co ludzkie, widoczna już w symbolistycznym sposobie ukazywania wodników [...] z jego marzeniem o spłynięciu z żywiołem, wodą, całością”. Pavel Šidák, „Člověk mezi zvířetem a démonem, lidským a ne-lidským. Jedna interpretace tématu vodníka v české literatuře”, w *Polidštěné zvíře. Kapitoly ke středoevropskému myšlení o literatuře*, red. Jiří Hrabal (Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2017), 53–54, 55. [„Základní tezi lze pravděpodobně formulovat takto: člověk je to, co není příroda (zvíře), jak ukazuje animistický vodník totožný se živlem, [...]. Je zakotven mezi zvířaty [...] a sám se do zvířat mění. Tento vodník je jádrem příběhů, jež akcentují opozici člověk-příroda. Podle běžného pojetí je člověk hodnocen výše než příroda ale může být i opačně. [...] Samozřejmě je tato axiologie výrazná u ekologického pojetí vodnické látky, která tezi, že člověk je to, co není příroda, radikálně redefiniuje: člověk je to, co není mimo přírodu. Jde tu o příběhy, v nichž se akcentuje opozice člověk versus ne-příroda, zničená příroda, technicistní svět a jejichž pojetí je přirozeně opozitní pojetí folklornímu, které důsledně zůstává na pozici oddělování člověka a ne-lidské přírody (jde o oddělování Chaosu a Kosmu známé např. z religionistiky). [...] Nalezneme ovšem i zcela protichůdné pojetí – nazvěme je třeba integrační [...]. Jde o rezignaci na snahu vymezit a ohlídat hranice lidského, předznačenou již vodnickými látkami symbolismu [...] s jejich touhou po splynutí se živlem, vodou, celkem”].

„wewnętrzna antynomiczność” koresponduje z jednej strony z postulatami (niewątpliwie stanowiącej dla *Hastrmana* macierzyste zaplecze interpretacyjne) ekokrytyki, którą zdaniem Anny Barcz „interesuje przede wszystkim, w jaki sposób pozbawiono przyrodę głosu”¹². Antropomorfizacja wodnika powoduje bowiem, że protagoniście ów głos, i to bez wątpienia wpływowy, zostaje przywrócony. Z drugiej strony natomiast animalny (literalnie rzecz biorąc: rybi) aspekt jego tożsamości pozwala pisarzowi na przyznanie (w duchu refleksji Kennetha White’a) świata przyrodniczemu swoistej mocy sprawczej¹³. Z hybrydyczności tej, podobnie zresztą jak z wyjątkowo, co Šidák akcentuje, silnie zakorzenionej w ludowej świadomości wiary w realne istnienie wodników¹⁴, Urban czerpie nie tylko „zarys osobowościowy” swego narratora, ale również wyposaża go w wiele nadnaturalnych mocy i umiejętności, pozwalających na bezkarne niemal dokonywanie licznych zbrodni, po części usprawiedliwianych „wodnicką naturą” protagonisty, po części zaś – zrozumiałych w obliczu zadań, jakie autor przed nim stawia:

Johan Salmon de Caus [...] odnalazł się w roli filantropa i coraz bardziej zapomina, kim się urodził, kim jest i kim musi pozostać aż do ostatniego dnia swego życia. Ludzie niech będą ludźmi, on niech stanowi dla nich ostrzeżenie i postrach. Bo jeśli tę rolę straci, staną się postrachem oni, a ich palce już nie będą ostrzegać – będą za to wyrywać i rabować wszystko bez opamiętania¹⁵.

Przenosząc na margines rozważań kwestię „modnych” tożsamościowych dylematów, które niezmiennie, od początku opowieści, towarzyszą narratorowi („Był tylko wodą ten, który o tym opowiadał”¹⁶), zmuszonemu do podporządkowania się prawom rządzącym wiejską wspólnotą, na plan pierwszy wysunąć wypada pytanie o rodzaj i wymiar owych stawianych przed bohaterem zadań. Misja, której spełnienia podejmuje się baron Salmon de Caus, polega na ocaleniu góry Vlhošť, w powieściowym fikcyjnym świecie przemienionej w kamieniołom oraz na przywróceniu pierwotnego kształtu otaczającemu ją krajobrazowi, w okresie komunistycznym *de facto* unicestwionemu, a mianowicie: funkcjonującemu przez wiele stuleci i ostatecznie zatopionemu po zbudowaniu na rzece Dyje zapory Nové mlýny systemowi stawów. Pejzaż, który za wszelką cenę bohater pragnie chronić, co w tym przypadku oznacza: odzyskać, niewiele ma zatem wspólnego z „dziewiczą przyrodą”. Przedmiotem zabiegów idealizacyjnych Urban czyni przestrzeń przez człowieka już w cza-

¹²Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej* (Katowice: Śląsk, 2016), 38.

¹³Świat ten, pisze Anna Barcz, nie jest w tym ujęciu „biernym odbiorcą ludzkich działań i projekcji, ale aktywnym uczestnikiem, współtworzącym i przetwarzającym ludzką kulturę i społeczeństwo”. Barcz, 38–39.

¹⁴Por. Šidák, *Mokře chodí v suše*, 59–63.

¹⁵Urban, *Hastrman*, 154–155. [„Johan Salmon de Caus [...] se zhlédl v roli lidumila a čím dál tím víc zapomíná na to, kým se narodil, kým je a kým musí být do posledního dne svého života. Lidé ať jsou lidmi, on ať je jejich postrach, jejich varovný prst. Protože pokud jím nebude, stanou se postrachem oni a jejich prsty už nebudou varovat – budou jen trhat a brát, urvi co urvi”]. Por. Šidák, „Člověk mezi zvířetem a demonem”, 55.

¹⁶Urban, *Hastrman*, 399. [„Byl jenom voda, kdo příběh vyprávěl”]. Można z pewną dozą miarodajności założyć, że tytułowy bohater dysponuje tzw. podmiotowością nomadyczną, o której Rosi Braidotti pisze, iż: „Jest mitem, to znaczy jest fikcją polityczną, która pozwala mi dobrze zastanowić się nad ustalonymi kategoriami i poziomami doświadczenia i poruszać się w poprzek nich: zamazywać granice bez palenia za sobą mostów [...]. Fikcje polityczne mogą być bardziej skuteczne tutaj i teraz niż systemy teoretyczne. Wybór obrazoburczej, mitycznej figury, jaką jest nomadyczny podmiot, jest zatem ruchem przeciwko ustalonej i konwencjonalnej naturze teoretycznego, a w szczególności filozoficznego myślenia. Ta figuracja tłumaczy moje pragnienie zbadania i usankcjonowania działania politycznego, jeśli przyjmie się, że udowodniono historyczny upadek metafizycznie ugruntowanych, niezmiennych tożsamości. Jednym z zadań, z jakimi mamy tutaj do czynienia, jest odnalezienie sposobu na pogodzenie stronniczości i braku ciągłości z konstruowaniem nowych form wzajemnych powiązań i wspólnych projektów politycznych”. Rosi Braidotti, „Poprzez nomadyzm”, tłum. Aleksandra Derra, *Teksty Drugie*, nr 6 (2007): 111–112).

sach średniowiecznych przekształconą i przystosowaną do ludzkich (w tym przypadku: rybackich) potrzeb ekonomicznych, jej organizację przypisując własnym – wodnickim – antenatom:

I ja miałem przodków, których imię każdy tu znał i do dziś można je odnaleźć, wraz z pieczęcią rodową na pozostawionych przez nich pergaminach. To oni ulepszyli niegdyś wspaniałe, w ich czasach jednak od dawna już podupadające wodne dzieło i założyli system pomocniczych zbiorników nawadniających, stawów strumiennych, źródłanych i atmosferycznych, a osiem z nich ponownie zmyślnie połączyli w akwen, który nie ma odpowiednika na całym świecie. Było to co prawda dzieło sztuczne, ale szanowało to, co dała przyroda sama: zbudowali je w miejscu, gdzie jeziora, głębokie i mokradła istniały od niepamięci. Dzieło to udostępniło je człowiekowi i powierzyło mu swoje bogactwo, nie odbierając jednak bagnistemu krajobrazowi pierwotnego piękna i przeznaczenia¹⁷.

Hasło „po pierwsze: nie niszczyć” przyświecające zwierzęcej (w sensie: naturalnej w swej proweniencji) stronie „hastrmanowej” tożsamości znajduje tu swoje, korespondujące z jej ludzką częścią, „uzupełnienie korygujące”, niezbyt w swej wymowie odległe od postulatów stawianych przez (wy)znawców estetyki i etyki środowiskowej, które, jak przypomina Mateusz Salwa:

nie muszą ograniczać się do krajobrazu naturalnego – mogą dotyczyć też krajobrazu kulturowego, w którym przyroda została poddana znaczącemu działaniu człowieka. Chętnie wykorzystywaną w tym kontekście kategorią jest *genius loci*. Idea ducha miejsca odnosi się do niepowtarzalnego charakteru danego obszaru, wynikającego z jego historii, sposobu użytkowania i zamieszkiwania, nadającego mu określone walory estetyczne. Etyczne działanie jest w takim ujęciu definiowane jako takie, które respektuje ów charakter¹⁸.

Aksjologicznym podglebiem powieści włada w efekcie osobiwy, inspirację czerpiący z teorii ekosystemów, „etos melioryzacji”, rozgraniczający pożądane i szkodliwe metody osławiania materii akwaticznej¹⁹. Żywej wodzie stawów przez wieki – aż do pełnej naturalizacji – wrastającej w porządek przyrody, posłusznej jedynie własnym prawom i „mocnemu słowu” ludowego zaklęcia

¹⁷Urban, *Hastrman*, 12. [„I já měl předky, jejich jméno tu každý znal a dodnes je lze najít ma listinách, jež po sobě zanechali. To oni zde zvelebili kdysi velkolepé, v jejich době už dávno zpustlé vodní dílo a založili systém podpůrných napájecích nádrží, rybníků potočních, pramenných i nebeských, a osm z nich znovu důmyslně propojili v areál, jenž neměl obdoby na celém světě. Bylo to zajisté dílo umělé, ale ctilo původní východiska daná přírodou: vystavěli je v místě, kde jezírka, tůň a močály bývaly odjakživa. To dílo je zpřístupnilo člověku a propůjčilo mu svůj užitek, aniž by bažinaté krajiny vzalo přirozenou krásu a účel“].

¹⁸Mateusz Salwa, „Znaczenie estetyki przyrody dla etyki środowiskowej”, *Etyka*, nr 56 (2018): 35. Jeden z najbardziej wpływowych „odnowicieli” pojęcia estetyki przyrody, Gernot Böhme, pisze, że: „Współczesna sztuka wskazuje na przyrodę – pokazując, przypominając, oplakując, oskarżając, przestrzegając”. Gernot Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. Jarosław Merecki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002), 17. Powołując się na te słowa (skądinąd mogące stanowić trafną interpretację ekologicznego wydźwięku Urbanowskiej powieści) Beata Frydryczak zaznacza: „W pytaniu o nową estetykę przyrody nie kryje się kwestia relacji sztuka–natura, lecz bardziej zasadnicze pytanie: o odnowiony kontakt współczesnego człowieka ze światem natury. Towarzyszy temu wiara, że estetyka może przyczynić się do odejścia od strategii panowania nad przyrodą, której celem jest jej wykorzystanie, i do zmiany relacji człowiek–natura, czyli stworzenia takich warunków, dzięki którym relacja ta opierać się będzie na idei harmonijnego współistnienia” (Beata Frydryczak, „Estetyka przyrody: nowe pojmowanie natury”, *Estetyka i Krytyka*, nr 15/16 (2008–2009): 42).

¹⁹Por.: „Pomyślmy o tak zwanych ekosystemach. Są to regionalne powiązania procesów organicznych i nieorganicznych, które odnawiają się cyklicznie [...]. Od dawna wiemy, że ekosystemy należy rozumieć tylko jako idealne konstrukty, że w skali regionalnej i globalnej stan pierwotny nie odnawia się samodzielnie, tj. bez udziału człowieka. Dlatego – bardziej realistycznie – mówi się o ekosystemach utworzonych przez człowieka lub jeszcze skromniej: o strukturach ekologicznych. Utrzymanie pożądanej postaci przyrody wymaga od człowieka coraz większego nakładu pracy”. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, 149–150.



narrator przeciwstawia martwą (przyczyniającą się do pustynnienia okolicznych obszarów²⁰) wodę nowomlyńskiego zalewu, konfrontując zarazem zatraconą potęgę odwiecznej mowy zdolnej do wyrażania zasad kosmicznego ładu (w powieści przywołane zostają liczne teksty folklorystyczne) z pozbawionymi głębszych sensów frazesami polityczno-legalistycznego *newspeaku*

(„Nasza działalność nie pozostaje w sprzeczności z żadną ustawą tego państwa” – broni się menadżerka górniczej korporacji Tytania²¹). Dzięki zaprojektowanej w ten sposób antynomizacji światów, epok i paradygmatów aksjologicznych Urban otwiera przestrzeń tekstowych znaczeń, w części pierwszej głęboko zanurzonych w sieci odniesień do słowiańskiego mitu, na krytykę czeskiej – wyjątkowo, jak za pośrednictwem swego bohatera diagnozuje pisarz, skorumpowanej i całkowicie pozbawionej wrażliwości na znamiona kryzysu ekologicznego – polityki:



²⁰Por.: „Decyzja o budowie zapory motywowana była koniecznością osuszenia wiecznie podmokłego terenu, jego legendarnych bagien i zalewowych łąk. Udało się. Zapora wessała w siebie całą wilgoć; co ciekawe, nie potrafiła następnie przekazać jej tam, gdzie była potrzebna. W okolicy znajdują się dzisiaj płytkie piaszczyste rowy. Wiatr bywa tu szczególnie gwałtowny, podobno z winy wojny, i rozwiewa piasek po całej krainie. Na skraju lasów gromadzą się białe zaspasy, ale nie ze śniegu. Temu, kto obdarzony jest złowieszczą wyobraźnią, przypominają saharyjskie diuny”. Urban, *Hastrman*, 237. [„Důvodem pro stavbu přehrady bylo vysušení věčně vlhkého kraje, jeho pověstných močálů a zaplavových luk. Povedlo se. Přehrada do sebe vsála všechnu vlahu; kupodivu už ji nebyla schopná předat tam, kde jí bylo zapotřebí. V jejím okolí jsou dnes mělké písčité doly. Vítr je tu obzvlášť ostrý, prý od války, a rozfoukává písek po kraji. Na okraji lesu vznikají bílé návěje, ale snít to není. Tomu, kdo je nadán zlověstnou obrazotvorností, připomínají saharské duny”].

²¹Urban, 259. [„Naše činnost neodporuje žádnému zákonu téhle republiky”].



Nie wolno wierzyć żadnemu państwu, że nie rozpruje od środka ziemi, którą sobie przywłaszczyło. A już najmniej ze wszystkich wierzę tej republice, zupackiej, tępogłowej maszkarze. Myśleć, że będzie chronić tereny zielone, na które się rzuciła i na których położyła łapę jak bezwzględny uzurpator, to samobójcza naiwność²².

Podobnym sygnałom zaangażowania sprzyja spożytkowany w powieści, głęboko w literacką tradycję wrośnięty i chętnie przez postmodernistów wykorzystywany, chwyt polegający na „uwiarygodnianiu” fantastycznych czy choćby niezgodnych z potocznym pojmowaniem tego, co naturalne wydarzeń dzięki lokowaniu fikcyjnej fabuły w konkretnym, znanym z doświadczenia i dodatkowo wpisanym w wiele kulturowych skojarzeń i konotacji, miejscu. Chwyt ten zyskuje w Urbanowskim, jawnie rozemocjonowanym, spojrzeniu walor narzędzia potwierdzającego autorskie prawo do podejmowania, za pośrednictwem dzieła, interwencji przynoszących pożądane skutki w świecie rzeczywistym:



Co pana przywiodło ku postaci w niebieskożółtym fraczku, ze szczupaczem uśmiechem i skrzelami? Ku wodnikowi z bajki?

Region, który uważam za swój, a który się niezbyt trafnie nazywa krajem Máchy. W dzieciństwie pływałem łódką po jeziorze pokrytym gęstą zieloną rzęsą. Wyobrażałem sobie, że pod powierzchnią rosną drzewa. Że żyją tam ludzie podobni do ryb. Z przerażeniem dowiedziałem się później, że buduje się tam zapory i że na dnie nowych akwenów zostają zatopione całe wioski. Że ta moja bajkowa wizja była w zasadzie zbliżona do prawdy, chociaż o wiele bardziej romantyczna²³.

Baśniowy, przywodzący na myśl wspomnienia z dzieciństwa, zespół wyobrażeń leży zatem u podłoża wstępnego zamysłu fabularnej konstrukcji dzieła, pozwalając w naturalny niejako i w obrębie czeskiej kultury oczywisty sposób „ożywić” zapoznaną po części, choć niegdyś kanoniczną i opiniotwórczą, tradycję dziewiętnastowiecznej „powieści etnograficznej”, podporządkowującej ciągi zaprezentowanych wydarzeń opisom ludowych obrzędów i obyczajów oraz przytoczeniom cytatów z folkloru słownego. Z wypracowanego wówczas wzorca subgatunkowego Urban przejmuje nie tylko propozycje tematyczne czy kompozycyjne („obraz codziennego i świątecznego życia społeczności wiejskiej na tle zmieniających się pór roku”), lecz także konglomerat typowych dla tożsamościowego modelu Odrodzenia Narodowego przekonań odkrywających (na zasadzie projekcji utopijnych,

²²Urban, 385. [„nedá se věřit žádnému státu, že nerozežere zevnitř zemi, kterou si pro sebe zabral. A nejméně ze všech věřím této republice, zupacké, tupohlavé obłudě. Myslet si, že bude ochraňovat zelené území, na které se vrhla a které si zabrala jako sebevražedný uzurpátor, je sebevražedně naivní”].

²³Alice Horáčková, „Urban: Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!” https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/urban-jen-pockejte-ztrestam-vas-svym-romanem.A010515_175240_vytvarneum_cfa (dostęp: 22.03.2021). [„Co vás přivedlo k postavě v modrožlutém fráčku, se štičím úsměvem a žábami? K hastrmanovi z pohádky? Kraj, který považuju za svůj a kterému se trapně říká Máchův. Jako dítě jsem jezdil na lodičce po jezeře pokrytém hustým zeleným žabincem. Představoval jsem si, že pod hladinou rostou stromy. Že tam žijí lidé, kteří se podobají rybám. S děsivým pocitem jsem se dozvěděl až mnohem později, že se napouštějí přehrady a na jejich dně zůstávají celé vesnice. Že ta moje pohádková představa byla vlastně docela reálná – i když romantičtější”].

romantycznych w swej proveniencji, marzeń) w kulturze wiejskiej znamiona rdzenności, autentyczności i nieskażonej „sztucznymi” cywilizacyjnymi wtętami naturalności²⁴. Przekonania te, „przełożone” na indywidualny konkret portretowanego w literaturze środowiska, otwierają zaś drogę ku swoistej jego mityzacji, zasadzającej się na respektowaniu miarodajności panujących w nim wierzeń określających istotę funkcjonowania (w sensie etycznym i ontologicznym) uniwersum. Inaczej mówiąc, pisarze usiłujący ukazywać wiejską mentalność od wewnątrz, „za dobrą monetę” (oczywiście w ramach literackiej fikcji) biorą realną obecność rozmaitych spersonifikowanych sił przyrody, przenosząc czytelnika w przestrzeń, w której istnienie wodników nikogo nie dziwi²⁵.

Z podobnej *licentia poetica* korzysta pierwsza część *Hastrmana*, której fabuła, opowiadająca o pobycie protagonisty w należącym do niego podsudeckim majątku w latach trzydziestych XIX stulecia, ewokuje atmosferę „zatraconego świata” czeskiej wsi, prezentowanej, choć tę tezę otoczyć wypada kilkoma zastrzeżeniami (dotyczącymi przede wszystkim drastyczności i „seksualizacji” obrazowania²⁶), w duchu odziedziczonej po Rousseau sentymentalnej wizji egzystencji autentycznej i właściwej, gdyż wiedzionej zgodnie z prawami natury. Wizja taka, bliska odrodzeniowym ideom ze względu na rodzącą się dzięki niej szansę poszukiwania legitymizacji własnych emancypacyjnych, narodowych dążeń w najbardziej prestiżowych filozoficznych nurtach epoki, sprzyjała zarówno sięganiu po kon-

²⁴Zastosowana przez pisarza strategia twórcza wychodzi, jak się wydaje, z przemyśleń, które na gruncie polskim sformułował Roch Sulima. Zastanawiając się nad współczesnymi losami folkloru, badacz doszedł do wniosku, że: „Choć świat kultury ludowej prawie zniknął, rozsypał się też wzór – opartej na solidarności z życiem – swoistej niegdyś u chłopów kultury społecznej, to kultura ludowa pozostaje nadal wyrazista jako kultura symboliczna. [...] Zniknęły rzeczy kultury ludowej, wzmacnia się natomiast jej mit, żywiący się choćby wartościami ludowego słowa [...]. Powtórzę tę kwestię najzwyczajniej: kultura ludowa umarła. Żyje jej mit, wzmacniany między innymi przez ekologizm, uchodzący dziś prawie za odmianę historiozofii. Kultura ta obecna jest w symbolach, przypomnieniach, aluzjach, jest treścią naszej nieświadomości, zobowiązaniem wobec świata wartości. [...] Pielegnuje zarazem rolę «kultury ofiarnej» nieagresywnej. Jest symboliczną ekspresją niezniszczalnej woli życia. Nieobce są jej zarazem nastroje fatalistyczne, poczucie finalizmu biegu świata. Witalizm tej kultury sąsiaduje ze swoistą filozofią godnego umierania. Jest to tyleż kultura życia, co kultura śmierci, czyli «giniecia» rozumianego jako zarodnia przyszłego życia”. Roch Sulima, *Głosy tradycji*, (Warszawa: DiG, 2001), 102–103.

²⁵Kodyfikatory wyznaczników humanistyki ekologicznej (w Polsce między innymi Ewa Domańska) często w swych rozważaniach sięgają po zagadnienie tzw. *tribal science*. Próbuje (nierzadko zaskakująco stanowczo) ową wiedzę plemienną rehabilitować, proponując namysł nad przebudową całego paradygmatu nauki akademickiej. W opinii Domańskiej na przykład: „Trudno dziwić się nieeuropejskim autochtonom, jak w ramach zracjonalizowanej dyscypliny pisać – bez infantylizowania i antropologizowania – o przeszłości kultur, które traktują bogów, duchy, przodków, zwierzęta, rośliny i rzeczy jako historycznych aktorów? Skoro badacze deklarują otwartość wobec różnych podejść do przeszłości, a uniwersytety w swych statutach mają wpisane równe traktowanie przedstawicieli różnych ras, etnosów i kultur, to «czy istnieje jakakolwiek przyczyna, by utrzymywać epistemiczne uprzywilejowanie nowożytnej historiografii i traktować ją jako ważniejszą od tak zwanego mitu, legendy czy marzenia?»”. Ewa Domańska, „Wiedza o przeszłości – perspektywy na przyszłość”, *Kwartalnik Historyczny*, nr 2 (2013), 227. Cytat wewnętrzny pochodzi z: Sanjay Seth, „Historiography and Non-Western Pasts”, *Postcolonial Studies*, vol. 11, nr 2 (2008): 144. Por. też: Ewa Domańska, „Humanistyka ekologiczna”, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2013): 22–26.

²⁶Badacze często zwracają uwagę na szczególnie, typowy dla dziewiętnastowiecznych zbieraczy folkloru, „pruderyjny” tryb odczytywania i w efekcie poprawiania tekstów ludowych, który funkcjonuje na zasadzie specyficznej (auto)cenzury i prowadzi do „oczyszczania” zbieranych i publikowanych później pieśni czy bajek z wulgaryzmów i wszelkich, przez „mieszcząską moralność” tabuizowanych, jednoznacznie erotycznych treści. Por. Jiří Rak, *Bývalí Čechové. České historické mýty a stereotypy* (Jinočany: Nakladatelství H&H, 1994), 85–95). Urban jednoznacznie ten sposób „oswajania” czy eufemizowania folkloru odrzuca: „Dlaczego na swojego Orlanda, Golema czy Frankensteina, który, niemal nieśmiertelny, przemierza wieki po to, by zrealizować swe zamiary z wielkim Z, wybrał pan właśnie postać wodnika? [...] Dlatego, że wodnik jest istotą na wskroś seksualną [...], wraz z rusalkami i wilkami należy w końcu do potomków greckich nájad. Seksualność ta zbliża go do człowieka, a ja chciałem mieć narratora tak ludzkiego, jak to było możliwe. Tyle tylko, że musiałem przebudować mu hierarchię wartości i inaczej przedstawić walkę zwierzęcości i ucywilizowania, niż to pokazywała sztuka w XX wieku”. Irena Reifová „Jsem na straně krásné lži. Rozhovor s Milošem Urbanem”, *Přítomnost* (Zima, 2002): 51). [„Proč jste si za svého Orlanda, Golema nebo Frankensteina, který do jisté chvíle nesmrtelný prochází věky, aby provedl záměr s velkým Z, vybral právě figuru vodníka? [...] Protože vodník je skrz naskrz bytostí sexuální [...], konec konců je s vilami, bludičkami a rusalkami potomkem starořeckých nájad. Tuhle sexuální podstatou se strašně blíží člověku, a já samozřejmě chtěl mít co nejčlověčejšího výpravce – jenom jsem mu potřeboval zpěvřacet morální hodnoty, a taky ten zápas civilizovanosti a živočišnosti musel být jiný, než jak se to ukazovalo v umění dvacátého století”].

wencji arkadyjskie, jak i wzmacniała oddziaływanie mechanizmów imagologicznych, bazujących na szeroko zakrojonej mitologizacji tego, co koresponduje z „obowiązującym” dyskursem rustykalnym. Urban podstawowe komponenty tego dyskursu „zatrudnia”, do pewnego tylko stopnia modyfikując kojarzone z nimi sensory i wartości. We wzorzec powieści etnograficznej, w dziewiętnastowiecznych realizacjach korygowany przez łagodzący filtr biedermeierowskiego etosu, pisarz wplata sygnały polemiki z pierwotną aksjologiczną stratyfikacją gatunku, doprowadzając do radykalnej konfrontacji trzech w owym wzorcu w pełni zharmonizowanych stanowisk światopoglądowych: chrześcijaństwa, oświeceniowego racjonalizmu oraz pogańskich wierzeń, przy których trwa kultuwająca pradawne magiczne rytuały włościńska wspólnota. I to w jej, pozornie jedynie anachronicznej, świadomości ontologicznej oparcie znajduje bohater, tylko ona potrafi uznać jego prawo do obecności wewnątrz tego, co możliwe, prawdopodobne i realne. Reprezentanci pozostałych orientacji ideologicznych możliwości owej bądź zaprzeczają (nauczyciel Voves), bądź (proboszcz o znaczącym ze względu na ewidentnie „chrystologiczny” rodowód tytułowej postaci nazwisku: Fidelius) sytuują ją w przestrzeni infernalno-demonicznej, w ludowych obrzędach dostrzegając wyłącznie pozostałości archaicznych kultów, które należy bezwarunkowo i konsekwentnie wyplenić:

Zapewniam, że obyczajami moich poddanych zdziwiony byłem bardziej niż ty, ojcze. Ja jednak, w odróżnieniu od ciebie, zrozumiałem, jak doskonale ci ludzie czują krainę, od której zależy ich życie. Ty im możesz co prawda dać nieco ponad to, powiedzmy jako misjonarz, ale nie wolno ci zabierać im tego, co mieli jeszcze przed tobą. Skąd możesz wiedzieć, kto przyjdzie po tobie? [...] A jeśli to będzie ktoś, kto przyniesie zupełnie inną naukę niż twoja? [...] Powiadam ci, że jeżeli całkowicie oderwiesz tych ludzi od korzeni, które pewnie trzymają ich w ziemi, korzeni wspólnych dla nich, słońca, księżyca, deszczu, drzew, kwiatów i zwierząt i wzniesiesz zbyt wysoko, ten nowy, który nadejdzie, straci ich w dół. A ten upadek połamie im kręgosłupy²⁷.

Sformułowana przez hastrmana diagnoza stanowi jedną z replik w kluczowej dla powieściowej filozofii dyspacie, w której protagonista przedstawia duchownemu swe argumenty uwierzytelniające moc sprawczą rytuałów znajdujących swe źródła w odwiecznych mitach agrarnych, sam jest bowiem opisywaną w nich postacią i to jemu uczestnicy obrzędów, nieświadomie czy raczej intuicyjnie przeciwnymi jej „prawdziwą istotę”, składają ofiary:

Unosicie się pychą, ty i twój Bóg, ale obaj nie możecie mnie osiągnąć. [...] Jam jest księżę wody i tylko ode mnie zależy, czy lasy uschną, a pola zaleje rzeka²⁸.

Cytowana rozmowa zwieńcza pierwszą część powieści, otwierając przyszłościowe perspektywy (z dzisiejszego punktu widzenia mowa tu oczywiście o klasycznym *vaticinium post eventum*) i wytyczając „pole manewru” dla działań bohatera zaprezentowanych w kolejnych rozdziałach. Już pierwsze słowa części drugiej:

²⁷Urban, *Hastrman*, 218–219. [„Ujišťuji vás, že jsem byl zvyklostmi svých poddaných udiven víc než vy. Na rozdíl od vás jsem ale pochopil, jak dokonale ti lidé cítí krajinu, na níž jsou závislí. Vy jí sice můžete dát něco navíc, řekneme jako misionář, ale nesmíte jim brát to, co měli ještě před vámi. [...] Jak můžete vědět, kdo přijde po vás? Co když to bude někdo s úplně opačným učením než je vaše? [...] Říkám vám, že jestli je úplná vyrvete z kořenů, jež je drží pevně v zemi, kořenů společných jim, slunci, měsíci, dešti, stromům, květinám a zvířatům, a povznesete je příliš vysoko, ten nový přichází je zase srazí dolů. Ten pád jim přerazí páteř”].

²⁸Urban, 223.

Wybuch. Tak to już musi być. Południe, sierp księżycy, który teraz wychodzi także w środku dnia, odwrócił oblicze ku pustemu niebu, obojętny na rozrywanie ciała swej matki. [...] Moja pokora, nie tak jak jego, zniknęła. Jestem tutaj i nie mogę inaczej. Nadchodzą dni gniewu²⁹,

przenoszą czytelnika w świat odmienny od zaprojektowanej w „dziewiętnastowiecznych partiach” tekstu idylli (dość krwawej, nie wolno jednak zapominać), opartej na wizji symbiotycznego współbywania ludzi z przyrodą (dzisiaj rozpatrywalibyśmy w tym kontekście zapewne zagadnienie zrównoważonego rozwoju lub, posługując się tytułem powieści Ernesta Callenbacha, ekotopii³⁰), której nadaje się cechy sakralne i respektuje niezmiennie, ową symbiozę gwarantujące, reguły ładu metafizycznego³¹. Do tego „utraconego raju młodości” bohater powraca na początku trzeciego tysiąclecia już nie jako otoczony szacunkiem poddanych arystokrata ani – tym bardziej – wszechmocne uosobienie żywiołu akwaticznego. Zastając zaś swą „ziemię obiecaną”

na skraju totalnego zniszczenia, spowodowanego przez działania górniczej korporacji i żądzy zysku jej menadżerów i właścicieli, zyskuje w swej małej ojczyźnie status obcego. I oczyma obcego ogląda i opisuje własny wcześniej krajobraz. Oczyma kogoś, kto patrzy na nierealne dzieło dewastacji rodzinnego miejsca³².

Obcość zatem, należałoby zresztą raczej powiedzieć: Inność decyduje o zarówno o sposobie, jakim hastrman postrzega rzeczywistość, jak i o tym, jak sam jest przez otoczenie postrzegany. I właśnie pozycja „ontologicznego odmieńca” pozwala mu (i przy okazji autorowi) ominąć (wziąć w nawias?) wszelkie etyczne niepokoje i dylematy towarzyszące ocenie terrorystycznych poczynąń, które nawet podejmowane w słusznej (?) sprawie, stają się przedmiotem powszechnego potępienia, jeśli poczynania te pozostawiają po sobie w konsekwencji tzw. niewinne ofiary³³. Gdy jednak, jak pisze Tadeusz Sławek:

²⁹Urban, 229. [„Výbuch. Snad to tak musí být. Poledne, srp měsíce, který teď vychází i ve dne, odvrátil tvář k prázdnému nebi synovsky lhostejný k trháni těla své matky. [...] Moje pokora, na rozdíl od jeho, je pryč. Jsem tady a nemůžu jinak. Nadcházejí dny hněvu”].

³⁰Por.: Petr Kopecký, *Robinson Jeffers a John Steinbeck. Vzdálení i blízcí* (Brno: Host, 2012), 65.

³¹Tendencja do nadawania naturze cech boskich czy przynajmniej sakralnych, stojąca u źródeł etycznego przesłania powieści, przywodzi na myśl koncepcje biocentrystyczne, które w odróżnieniu od bazującego na ustaleniach nauk ścisłych i na teorii ekosystemu ekocentryzmu, korespondują z „ideą świętości życia i ogólniej mówiąc – natury, wynika stąd, że mają często wymiar spirytualistyczny”. Kopecký, 94). [„představou posvátnosti života a přírody obecně, a má proto často spirituální rozměr”].

³²Richard Změlík, „Reálná a fukční krajina v díle Miloše Urbana”, *Česká literatura v intermedialní perspektivě*, red. Stanislava Fedrová (Praha: Akropolis, 2010), 329. [„na pokraji totální zkázy způsobené činností těžební společnosti a ziskuchtivosti jejich představitelů a majitelů, stává se ve své původní domovině cizincem. A očima cizince je právě popsána i vlastní krajina. Očima toho, kdo se dívá na neskutečnou devastaci rodného místa”]. Ze swego przejścia z przestrzeni swojskości w domenę alienacji bohater zresztą doskonale zdaje sobie sprawę: „Bardziej podobało mi się w dawnych czasach. Czulem się wtedy wspaniale, świat był taki, jaki powinien być, a ja tkwiłem w jego centrum. Każdy krok naprzód przynosił korzyść – nie było czego się bać. Dzisiaj znalazłem się na obrzeżach społeczeństwa; muszę jednak przyznać, że z własnej winy. Dobrze mi tak. Jestem żywym anachronizmem, postacią z bajek, dziecięcym straszidłem. Ale mimo to nie mogę się pozbyć uczucia, że wyznaczono mi jakieś zadanie. Zadanie, które wiąże się z [...] nadejściem epoki postindustrialnej”. Urban, *Hastrman*, 391. [„Mně se víc líbilo v tehdejší době. Tenkrát jsem se cítil úžasně, svět byl takový, jaký být měl a já čněl v jeho středu. Každý krok kupředu byl dobrý – nebylo třeba se bát. Dnes jsem na okraji společnosti; dlužno dodat, že vlastním přičiněním. Dobře mi tak. Jsem přežívající anachronismus, postava z pohádek na strašení dětí. A přesto se nemohu zbavit pocitu, že mám nějaký úkol. Úkol, jenž souvisí [...] s příchodem postindustriálního věku”].

³³Należy zaznaczyć, że wśród licznych popełnionych przez bohatera morderstw o niewinnej ofierze można – oczywiście w ramach powieściowego etosu – mówić w jednym tylko przypadku (wysadzenie w powietrze maszyn wydobywczych w kamieniołomie staje się przyczyną śmierci dozorczy), a wina ta uzasadnia i usprawiedliwia traktowane w kategoriach sakryfikacji zabicie wodnika przez odtwarzających dziewiętnastowieczną „idyllę akwaticzną” neopogańsko-sekciarskich ekologów.

mówimy o zwierzęciu, zamach stanu, zburzenie dotychczasowego ładu nie jest odległym tematem. Ci, których wrażliwość sprawia, że istnieją „jak zwierzę”, są traktowani jako rewolucjoniści. Nie pojawiają się po prostu, jak pojawia się zjawisko przyrody, nie zajmują swojego miejsca. Ich celem jest zająć miejsce innych, wywłaszczyć ich i [...] uczynić bezdomnymi. [...] Kto jest „jak zwierzę”, dostrzeżę z porażającą i obezwładniającą jasnością [...], że przyznając rację jednej z dwóch ścierających się w nim sił, nie prowadzi do rekonstrukcji świata. Dlatego bycie „jak zwierzę” oznacza wyjście poza³⁴.

Owo „wyjście poza” (ponad, obok), mogące również oznaczać lokalizację zewnętrzną w stosunku do mainstreamowych społecznych konstruktów tożsamościowych i modeli habitualnych, ułatwia bohaterowi nawiązanie współpracy z pozarządową organizacją „Dzieci Wody”, pokojowymi metodami próbującą osiągnąć ten sam cel – wstrzymać rabunkowe wydobywanie kamienia z góry Vlhošť³⁵. Kooperacja ta, zakończona traktowaną w kategoriach ofiary błagalnej śmiercią bohatera, owocuje całkowitą regeneracją wymarzonego *status quo ante*, częściowo regulowaną „siłami własnymi” przyrody (przywodzące na myśl mityczne uwolnienie wód przerwanie zapory Nové Mlýny, spowodowane „eksplozją” nowego źródła na Vlhošti), częściowo zaś – wypracowaną za pomocą wykorzystania chałupniczo-rzemieślniczych technik pochodzących z epoki poprzedzającej rewolucję przemysłową, których przydatność znajduje „mocne” potwierdzenie w programowych wypowiedziach przywódcy stowarzyszenia (noszącego, należy zasygnalizować, znaczące imię i nazwisko: Tomáš Mor):

A co z energią, która nam była dana? [...] Jesteśmy żyjącymi, silnymi, myślącymi i czującymi ludźmi, unikalną formą *continuum* w przestrzeni. Jeżeli będziemy dążyć ciągle do przodu, stracimy z oczu punkt, z którego przybyliśmy; oderwiemy się od swych przodków, a więc i od samych siebie, albowiem jesteśmy ich potomkami. Musimy do nich czasami wracać, ponieważ bez tego czeka nas zagłada. Pracę mogą za nas wykonać maszyny. Możemy na nie zarobić, możemy sobie kupić energię, która wprawi je w ruch. Jeśli tę energię weźmiemy od wody, która płynie sama, albo słońca, które samo świeci, albo wiatru, który sam wieje, będzie to energia dobra. Jeśli jednak będziemy ją czerpać z tego, co wyrwaliśmy z wnętrza ziemi i potem spaliliśmy ogniem i siarką, będzie to energia zła. Podziurawiona ziemia stanie się krucha jak skorupka jajka, przy każdym następnym kroku możemy się zapaść. Mamy swoją własną energię. Spożytkujmy ją³⁶.

³⁴Tadeusz Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie* (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2020), 118. Wypowiedź odnosi się do *Przemiany* Franza Kafki.

³⁵W ten sposób Urbanowi udaje się, nawiasem mówiąc, ominąć jeden z paradoksów definiujących działalność rozmaitych alternatywnych „kultur oporu”, a mianowicie osłabić powszechnie panujące przeświadczenie, że współczesny świat nie oferuje już możliwości przekroczenia granic mainstreamowego systemu. „Proces totalizacji kapitalizmu”, który opanował już, co podkreśla Jan Sowa, wszystkie dziedziny życia, powoduje, że: „Jedynie zewnątrz, jakie w podobnej sytuacji istnieje, to na przykład to, które wybrał Ted Kaczyński (znany lepiej jako Unabomber): leśna głusza, gdzie da się osiągnąć stan autonomii i «odpadnięcia» (ang. *drop out*) od społeczeństwa, jednak możliwości oddziaływania nań stają się, mówiąc delikatnie, ograniczone. [...] *Drop out*, czyli jedynie zewnątrz kapitalizmu, jakie istnieje, gwarantuje etyczną czystość, oznacza jednak również odebranie samemu sobie możliwości wywierania istotnego wpływu. [...] Taki stan rzeczy pokazuje jasno jedną rzecz: ponieważ nie istnieje skuteczna pozycja zewnętrzna wobec kapitalizmu, należy w ogóle porzucić rozumowanie w kategoriach wewnątrz-zewnątrz, w tym szczególnie fantazmat nieskalanego rycerza, który z zewnątrz atakuje fortecę kapitalizmu”. Jan Sowa, „Co jest wywrotowe?”, *Kultura Współczesna*, nr 2 (2010): 16, 17.

³⁶Urban, *Hastrman*, 390–391. [„Co s energií, která nám byla dána? [...] Jsme živi, silní, myslíci a citící lidé, jedinečná forma kontinuity v prostoru. Pokud se poženeme pořád jen kupředu, ztratíme ze zřetele bod, odkud jsme vyšli; ztratíme se svým předkům, ztratíme se sami sobě, neboť jsme jejich potomci. Nebudeme-li se k nim čas od času vracet, upadneme do záhuby. Dílo za nás můžou udělat stroje. Můžeme si na ně vydělat, můžeme si koupit energii, která je uvede do pohybu a bude je udržovat v chodu. Dá-li tu energii voda, jež sama teče, anebo slunce, co samo svítí, anebo vítr, jenž sám od sebe vane, bude to energie dobrá. Pokud však tu energii získáme z toho, co jsme vyrvali z útrobu země a pak jsme to spálili ohněm a sírou, bude to energie špatná. Děravá země bude křehká jako skořápka vajíčka – při příštím kroku se můžeme propadnout. Máme svou vlastní energii. Využijme ji”].

Urzeczywistniona w zakończeniu powieści ekologiczna (postpastoralna, można by rzec³⁷) utopia retrospektywna, opisana za pośrednictwem retoryki charakterystycznej dla ekologicznego dyskursu (przytoczonego tu w formie banalnego nieco hymnu na cześć odnawialnych źródeł energii), dowodzi (dowodzić w założeniu powinna), że podejmowane przez aktywistów inicjatywy mogą przynieść pozytywny skutek, o ile ich program stanowczo i *explicite* zadeklaruje niechęć do osiągnięcia cywilizacji technicznej, apelując w zamian o powrót do tak zwanej kultury narzędzia³⁸. Kultura ta jako jedyna daje szansę wyzwolenia się z opresji globalnego konformizmu, nakazującemu nie tylko godzić się na postępującą degradację środowiska naturalnego, lecz także czynnie (choć nie zawsze świadomie) w owym procesie dewastacyjnym uczestniczyć. Badacze podkreślają, że „filozofia wtórnego unarzędziowienia przedmiotów” sprzyja ich odsemantyzowaniu czy odebraniu im potencjału ekspresyjnego. Tracąc funkcję rekwizytu w retorycznych grach, stają się, jak twierdzi Marek Krajewski, neutralnym pod względem znaczeniowym „instrumentem bezpośredniej zmiany rzeczywistości”³⁹. Konstatacje takie, już na pierwszy rzut oka budzące wątpliwości (sugerują wszak możliwość opuszczenia Goffmanowskiego „teatru dnia codziennego” czy wyjścia poza Debordowskie „społeczeństwo spektaklu”), w przypadku *Hastrmana* okazują się zdecydowanie nietrafne. Rezygnacja z wszelkich urządzeń napędzanych „parą i elektrycznością” (o światłowodach nawet nie wspominając) w powieściowym świecie urasta do rangi ideowego manifestu, daje bowiem gwarancję powodzenia zaproponowanego w powieści programu re-instalacji dziewiętnastowiecznego stylu życia (i trybu obcowania z naturą), z jednej strony sygnalizując niezgodę na współczesny „fałszywy kult” postępu, z drugiej zaś strony stanowiąc znak przynależności do wspólnoty proponującej alternatywny w stosunku do traktowanego dziś w kategoriach oczywistości *modus vivendi* i *operandi*⁴⁰:

³⁷ Julia Fiedorcuk używa określenia „postpastoralny”, by za Terrym Giffordem (twórcą pojęcia) i Lawrence’em Buellem „opisać estetykę, która łączy w sobie sielankową skłonność do celebrowania pozaludzkiej natury z poczuciem odpowiedzialności za stan środowiska naturalnego. Interesują [ją] przede wszystkim takie teksty literackie, w których antropocentryczna celebrowanie wyobraźni ustępuje miejsca bardziej eko- czy biocentrycznemu skupieniu na pozaludzkiej przyrodzie, jej inherentnej wartości, niezależnej od pragmatycznych czy estetycznych korzyści, jakie mogą z niej czerpać ludzie” (Fiedorcuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Katedra. Wydawnictwo Naukowe, 2015), 92). Być może właśnie potrzeba wywikłania literackiej reprezentacji z owych ekonomiczno-estetycznych uwarunkowań i konotacji zadecydowała o wyborze przestrzeni, w której ulokowana została fabuła *Hastrmana*. Jak bowiem odkrywa Karel Stibral: „Narastająca fascynacja dzikością i dziewiczą przyrodą przejawia się nie tylko w zachwycie nad łańcuchami górskimi i dżunglami. Nieważne, czy w tropikach, czy w klimacie umiarkowanym, rodzi się też podziw dla pomijanych dotąd bagien, mokradeł i trzęsawisk. Ten typ terenu był wcześniej – z wyjątkiem być może Thoreau – w dużej mierze lekceważony”. Karel Stibral, *Estetika přírody. K historii estetického ocenění krajiny* (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019), 419. [„Vzrůstající hlíd po divokosti a divočině je spojení nejen s obdivem k velehorám a pralesům. Ať již v tropickém či mírném pásmu, ale objevuje se i nově obdiv k dosud pomíjeným močálům, bažinám a mokřadům. To byl typ terénu, který byl – snad s výjimkou Thoreaua – doposud značně přehlížen”].

³⁸Por. „Cechą wszystkich tych form oporu jest to, że są one nie tylko próbami obchodzenia się bez systemu czy życia tak, jakby on nie istniał, ale również to, że większość osób je podejmujących usiłuje zbudować odmienny od regulowanego systemowo świat rzeczy. [...] Własnoręczne zbudowanie domu, uszycie ubrania czy choćby samodzielne przygotowanie posiłku z nieprzetworzonych przemysłowo składników wymaga [...] obycia się z narzędziami i przede wszystkim wytrwałości oraz czasu. Wymaga też powrotu do kultury narzędzia [...], a więc kultury, w której jednostka zmagą się z rzeczywistością wymagającą okiełznania tak, aby zaczęła ona służyć człowiekowi”. Marek Krajewski, „Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna”, *Kultura Współczesna*, nr 2 (2010): 44,45.

³⁹Krajewski, 44.

⁴⁰ Julia Fiedorcuk, powołując się na ustalenia Leo Marxa, stwierdza, że owa niechęć do urządzeń mechanicznych, kojarzona z powrotem do imaginariusz arkadyjskiego „bynajmniej nie jest anachronizmem w erze wysokiej technologii”, albowiem od początku lat sześćdziesiątych XX wieku [...] ponownie pojawiają się silne impulsy antytechnokratyczne, przy czym znaczenie «maszyn» jest teraz nie tylko dosłowne, ale też metaforyczne, jest ona bowiem utożsamiana z «systemem», przeciwko któremu należy się buntować. Antyhegemoniczna, pastoralna mentalność charakteryzuje [...] wciąż rosnącą grupę ludzi, pragnących żyć «bliżej natury» i wyznających wartości niekompatybilne z mitem wiecznego postępu”. Fiedorcuk, *Cyborg w ogrodzie*, 89–90). Cytat wewnętrzny pochodzi z: Leo Marx, „Pastoralizm w Ameryce”, tłum. Marek Paryż, w *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith (Kraków: Universitas, 2004), 101.

Ani do Starej Wsi, ani na górę żadne maszyny nie mają wstępu. Od rana do wieczora z Holan wyjeżdżają karawany wołowych i konnych zaprzęgów, objeżdżając stawy po to, by złożyć kamień, drewno, wapno, piasek i torf bądź na zboczach Vlhošti, bądź na obrzeżach Starej Wsi. Robotnicy noszą ładunki na plecach albo wożą je na taczkach i furmankach. [...] Tam, gdzie bywał kamieniołom, stoi teraz góra, podobna, jak to tylko jest możliwe, do tej pierwotnej. W miejscu zrujnowanych domostw pojawiły się nowe budynki, które pięknem i użytecznością nie ustępują tym zburzonym. [...] Patrząc na wszystkich tych ludzi i widząc niemożliwe – dobrowolnie, przynajmniej na jakiś czas, poświęcili swój egoizm i stali się częścią doskonale funkcjonującej całości, albowiem mądry władca wyjaśnił im, czemu to służy i dlaczego jest to dobre. [...] Wodnik, to baśniowe ostrzeżenie przed ludzką pychą, przestał nagle być potrzebny. Dzieci Wody umieją wszystko, co umiał on. I to lepiej⁴¹.

Inter(archi)tekstualny żywioł, w którym pisarz zanurza opowieść o wodniku, ułatwia wyeksponowanie swoistej umowności porządku fabularnego, który zwłaszcza w drugiej, „współczesnej” części dzieła jawnie, o czym już była mowa, korzysta z gatunkowych propozycji sensacyjnego thrillera (z tego punktu widzenia *Hastrmana* potraktować można jako przykład typowo postmodernistycznych „gier z tandetą”⁴²), odwracając zarazem kierunek oceny zachowań protagonisty. Jawna umowność, by nie powiedzieć sztuczność, dyryguje też wyidealizowanymi obrazami życia w odzyskanej starowiejskiej enklawie, obnażając „życzeniowy” jedynie wymiar zaproponowanego w powieści, radykalnego w założeniach i brutalnego w płaszczyźnie realizacyjnej antycywilizacyjnego przedsięwzięcia. Czytelnikowi, obznajomionemu w tradycji utopijnego fantazjowania, łatwo przekształcającego się w swe „orwelowsko-huxleyowskie” przeciwieństwo, nietrudno jest przewidzieć konsekwencje rewolucyjnego zapалу ekologicznych wywrotowców⁴³. Nietrudno zresztą je wyprorokować, tym bardziej że Dzieciom Wody bliżej jest do neopogańskiej, dodatkowo obciążonej „pierworodnym

⁴¹ Urban, *Hastrman*, 393. [„jak k hoře, tak do Staré Vsi žádné stroje nesmí. Od rána do večera vyjíždějí z Holan karavany volských a konských spřežení a každá z jedné strany objíždí rybníky, aby složila kámen, dřevo, vápno, písek a zeminu buďto na úpatí Vlhoště, nebo za humny Staré Vsi. Dělníci nosí břemena na zádech, nebo je vozí v kolečkách, na trakářích, na žebřinácích. [...] Kde býval lom, tam je dnes plná hora, co nejpodobnější té původní. Kde byly rozvaliny domu, tam jsou dnes nová stavení zachovávající krásu a účelnost původních. [...] Dívám se na všechny ty lidi a vidím nemožné – dobrovolně se aspoň na čas vzdali svého sobectví a stali se součástí dokonale fungujícího celku, neboť dobrý vládce jim objasnil, jak a proč a v čem je to dobré. [...] Hastrman, ten bájný korektiv lidské pychy, je najednou zbytečný. Děti Wody umí vše, co uměl on. Svedou to líp”].

⁴² W jednym z wywiadów (przeprowadzonym przez Irenę Reifovą) pisarz nie zaprzecza, że: „moje książki mają chociaż trochę artystyczny charakter o tyle, o ile wywodzą się z komercyjnego pisarstwa, które z kolei w swych początkach pasożytowało na prawdziwej sztuce. Ja ten komercyjny nurt zatem toleruję, ponieważ z doświadczenia wiem, jak oba te obiegi się wzajemnie przenikają i inspirują”. Reifová, „Jsem na straně krásné lži”, 51. [„Jsou-li tedy moje knížky alespoň trochu umělecké, tak vlastně vycházejí z pokleslého umění, které zase při svém vzniku zneužívalo opravdové umění. Onen pokleslý proud tedy toleruju, protože mám zkušenost s tím, jak se to obrací a vzájemně inspiruje”].

⁴³ Anna Kronenberg zalicza tzw. zieloną humanistykę do zespołu teorii wywrotowych. Jej zdaniem: „Wywrotowość ta, a nawet rewolucyjność [...], polega na kwestionowaniu obecnych modeli sprawowania władzy oraz odrzucaniu utrwalonych kulturowo paradygmatów naukowych, historycznych, politycznych, gospodarczych, ufundowanych na europocentryzmie i patriarchacie. Taka perspektywa związana jest z kolejnymi zwrotami zachodzącymi w nowej humanistyce (zwrot ku sprawczości, performatywny), oraz z nową koncepcją podmiotowości: zaangażowanej, sprawczej, nomadycznej, performatywnej”. Anna Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015), 16.

grzechem” totalitarnych inklinacji, sekty niż do sięgających po racjonalne środki perswazji i oddziaływania organizacji w rodzaju Greenpeace czy WWF⁴⁴.

Przyroda (wartość w powieściowej rzeczywistości w sensie bez mała religijnym najwyższa), podobnie jak rewolucja, wymaga zatem, jak zdaje się głosić Urban, ofiar, a jej dobrostan zależy od, obejmującego również (obok działań *stricte* gospodarczych) aktualizację praktyk rytualno-symbolicznych, podtrzymywania zachodzących w niej procesów. Wiara w sprawczą moc obrzędów sakryfikacyjnych (w fikcyjnym uniwersum *Hastrmana* w ofierze składa się rośliny, zwierzęta oraz ludzi), usprawiedliwia swoistą wszechobecność śmierci w postpastoralnym świecie. Mortualizm ten, po części wytyczając kolejne pole gry z kulturowym doświadczeniem czytelnika (tym razem biorąc na warsztat topos *et in Arcadia ego*), przypomina jednocześnie o absolutnym i nienaruszalnym charakterze ładu naturalnego opartego na nieustannej wymianie cykli rodzenia się, dojrzewania i zaniku. W fatalistycznym duchu wybrzmiewające ostatnie słowa tekstu („Daję, abys dał. Dlatego, że tak to musi być. MUSI”⁴⁵.) ów niezbywalny imperatyw poświęcenia siebie w imię trwania i ciągłości „odwiecznego porządku rzeczy” wzmacniają i *de facto* konsekrują. By ten uniwersalny, wywikłany z autorytatywnych uroszczeń oficjalnej (antropocentrycznej) historiografii, porządek wyeksponować, Urban, za pośrednictwem „pogadanki”, którą bohater wygłasza swym włościom, przywołuje elementy alternatywnej filozofii dziejów – uwzględniającej, obok losów ludzkich, również przebiegające w czasie procesy przyrodnicze:

Ziemia to woda, a ludzie – powodzianie, ich ciała to kości, i tkanki, i mięśnie zanurzone w cieczy, garść prochu w morzu, kontynent w oceanie [...]. Woda, o której sądzisz, że trzymasz ją w dłoni, jest bardzo stara, po tysiącokroć mącona i tyle samo razy oczyszczana, te krople pochodzą ze źródeł Nilu, zostały nabrane do czerwonego dzbanka przez młodą niewolnicę [...]. Były to te same krople, które później wzniosły się do rajy siódmego nieba, ale nie zatrzymały się tam, powróciły na ziemię, ponieważ wieczność wody nie spoczywa w bezruchu, ale w nieustannych powrotach. Deszcz to był wydatny i słodki, słone morze go wchłonęło i przemieniło w górę lodową, która dwukrotnie opłynęła Ziemię, zanim się rozpuściła i uwolniła owe krople, aby utkwiliły w skrzelach łososa. Rybę wyłowił rybak [...] i zaczął wiosłować w stronę portu, od zachodu zbliżała się burza, Calais na krótko znalazło się w rękach Francuzów, następnego dnia przechwycili je Anglicy [...]. W tych kroplach znajdziecie cały świat i wszystkie czasy i czasu jest też kwestia, kiedy tę samą wodę nabierze z Nilu do czerwonego dzbanka ręka młodej niewolnicy⁴⁶.

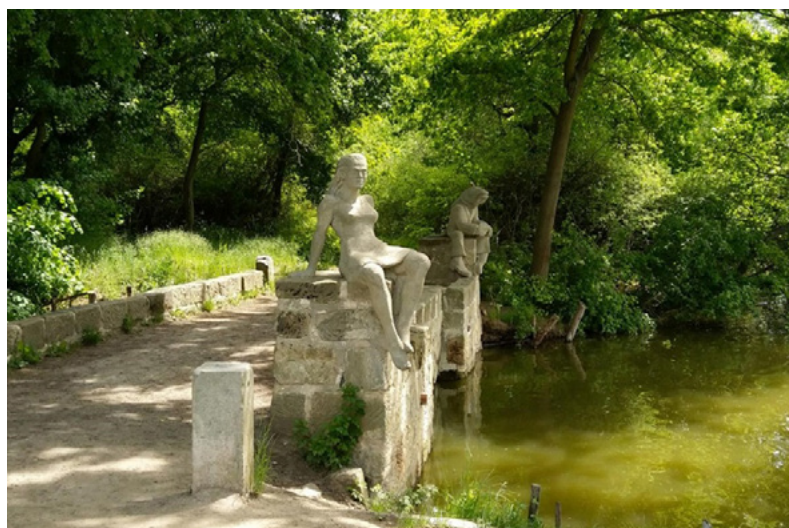
⁴⁴Jak twierdzi Barbara Pasamonik, częstym, choć nieco nieoczekiwanym „skutkiem ubocznym” konstituowania się współczesnych form społecznego sprzeciwu, „jest nie tylko emancypacja jednostki od przypisanych odgórnie tożsamości i niemal niczym nieograniczona wolność autokreacji. «Niezdolność lekkość bytu» prowokuje «ucieczkę od wolności». Nadmiar wolności rodzi reakcję w postaci odrodzenia/powrotu do czasów niewzruszonej wiary, porządku społecznego i stabilnych zasad moralnych. Nieoczekiwanym skutkiem ubocznym kontrkultury jest także reaktywny fundamentalizm kulturowy” Barbara Pasamonik, „Fundamentalizm kulturowy jako współczesna kontrkultura. Na przykładzie konwersji na islam”, w *Kultury kontestacji. Dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. Tomasz Maślanka i Rafał Wiśniewski (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015), 62. Wypowiedź odnosi się do radykalizmu islamskiego.

⁴⁵Urban, *Hastrman*, 399. „Dávám, abys dal. Protože tak to být musí. MUSÍ”].

⁴⁶Urban *Hastrman*, 140–141, 142. „Země je voda a lidé povodňané, jejich těla jsou kosti a tkáně a svaly ponořené do kapaliny, hrst prachu v moři, světadíl v oceánu. [...] Tahle voda, o níž se domníváš, že ji máš v hrsti, je velmi stará, tisíckrát kalená a stejně často čistěná, tyto kapky jsou z pramene Nilu, nabrané do červeného džbánu mladou otrokyní [...]. Byly to právě tyhle kapky, které pak vstoupily do ráje sedmého nebe, ale nezůstaly tam, vrátily se dolů, protože věčnost vody nespočívá v nehybnosti, nýbrž ve věčných návratech. Déšť to byl vydatný a sladký, slané moře ho pozřelo a proměnilo v ledovou kru, jež dvakrát obeplula Zemi, než roztála a pustila uvězněné kapky na svobodu, aby uvízly v žábkách lososa. Rybu vylovil rybář [...] a vesloval do přístavu, od západu se blížila bouře, Calais bylo nakrátko francouzské a na druhý den mělo poznovu padnout do rukou Angličanům. [...] V těch kapkách najdeš celý svět a celý čas, a jen jeho otázkou, kdy tuto vodu nabere červeným džbánkem z Nilu ruka mladé otrokyně”].

Zarysowana w tej wypowiedzi (w tekście o wiele szerszej i bogatszej niż przytoczone powyżej „wybrane fragmenty”), a odwołująca się do założeń tak zwanej historii środowiskowej, koncepcja dziejów spajająca ideę cykliczności przyrody z nietzscheańskim „kołem wiecznego powrotu”, pozwala w syntetyczny sposób powiązać utartą tradycję antropocentrycznego „pisanie i czytania” przeszłości z towarzyszącymi jej, choć wcześniej rzadko w historiografii branymi pod uwagę, dziejami naturalnego otoczenia człowieka⁴⁷. Wprowadzenie postaci wodnika, a zatem figury, w której cechy ludzkie przenikają się ze zwierzęcymi, syntezę ową podkreśla i weryfikuje, przypomina o pokrewieństwie łączącym bio- i antroposferę, czyniąc z rozpoznania oczywistości tych koligacji *conditio sine qua non* ocalenia i przetrwania jakichkolwiek form ziemskiego życia, zagrożonego przez krótkowzroczną bezmyślność i pseudode-miurgiczną pychę człowieka, przekonanego o swym prawie do nieograniczonego czerpania korzyści z kurczących się gwałtownie zasobów bogactwa natury.

Dolanské stawy
– figury panny
i wodnika,
fot. Jan Hodáč



⁴⁷Rekapitułując te założenia, Ewa Domańska konstatuje, że: „Historia środowiskowa ma charakter interdyscyplinarny i najbardziej związana jest z geografią historyczną i ekologią historyczną, jakkolwiek blisko jej także do historii miast, historii klimatu, historii gospodarczej i historii rolnictwa. W jej ramach powstają też historie rzek, zwierząt i ryb, roślin (często lasów), a także wody i lodu. Najczęściej podejmowanymi tematami są zmiany spowodowane epidemiami, katastrofami naturalnymi, degradacją środowiska w następstwie urbanizacji czy zanieczyszczenia. Na fali zainteresowań odżywa także uprawiana w duchu ekologicznym historia rolnictwa (historia rolnictwa zrównoważonego rozwoju) oraz historia krajobrazu i ogrodów”. Ewa Domańska, „Wiedza o przeszłości – perspektywy na przyszłość”, *Kwartalnik Historyczny*, nr 2 (2013): 249.

Bibliografia

- Balaščík, Miroslav. „Literatura a politika. Poznámky k tematice”. *Dokořán*, č. 22 (2002): 25–27.
- Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Śląsk, 2016.
- Böhme, Gernot. *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*. Przetłumaczone przez Jarosław Merecki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.
- Braidotti, Rosi. „Poprzez nomadyzm”. Przetłumaczone przez Aleksandra Derra. *Teksty Drugie*, nr 6 (2007): 107–127.
- Domańska, Ewa. „Humanistyka ekologiczna”. *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2013): 13–32.
- . „Wiedza o przeszłości – perspektywy na przyszłość”. *Kwartalnik Historyczny*, nr 2 (2013): 221–274.
- Dosoudilová, Anna. *Kánon zelené literatury. Co a jak čtou „pestří a zelení”? Diplomová práce*, FFUK, Praha 2013. <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/134158?lang=en> (dostęp: 23.02.2021).
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Katedra. Wydawnictwo Naukowe, 2015.
- Frydryczak, Beata. „Estetyka przyrody: nowe pojmowanie natury”. *Estetyka i Krytyka*, nr 15/16 (2008–2009): 41–55.
- Horácková, Alice. „Urban: Jen počkejte, ztrestám vás svým románem!” https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/urban-jen-pockejte-ztrestam-vas-svym-romanem.A010515_175240_vytvarneum_cfa (dostęp: 22.03.2021).
- Janoušek, Pavel. *Hravé a dravé. Kritická abeceda*. Praha: Academia, 2009.
- Kopecký, Petr. *Robinson Jeffers a John Steinbeck. Vzdálení i blízcí*. Brno: Host, 2012.
- Krajewski, Marek. „Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna”. *Kultura Współczesna*, nr 2 (2010): 35–50.
- Kronenberg, Anna. *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Marx, Leo. „Pastoralizm w Ameryce”. Przetłumaczone przez Marek Paryż. W *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*. Zredagowane przez Agata Preis-Smith, 95–132. Kraków: Universitas, 2004.
- Nagy, Ladislav. „Po černém gotickém románu – román zelený Miloš Urban: *Hastrman*”, 2003, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/10849/urban-milos-hastrman> (dostęp: 21.02.2021).
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- Pasamonik, Barbara. „Fundamentalizm kulturowy jako współczesna kontrkultura. Na przykładzie konwersji na islam”. W *Kultury kontestacji. Dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*. Zredagowane przez Tomasz Maślanka i Rafał Wiśniewski, 57–72. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015.
- Rak, Jiří. *Bývalí Čechové. České historické mýty a stereotypy*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1994.
- Reifová, Irena. „Jsem na straně krásné lži. Rozhovor s Milošem Urbanem”. *Přítomnost*, Zima (2002): 51.
- Salwa, Mateusz. „Znaczenie estetyki przyrody dla etyki środowiskowej”. *Etyka*, nr 56 (2018): 29–50.

- Sowa, Jan. „Co jest wywrotowe?”. *Kultura Współczesna*, nr 2 (2010): 11–23.
- Stibral Karel. *Estetika přírody. K historii estetického ocenění krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019.
- Sulima, Roch. *Głosy tradycji*. Warszawa: DiG, 2001.
- Šidák, Pavel. „Člověk mezi zvířetem a démonem, lidským a ne-lidským. Jedna interpretace tématu vodníka v české literatuře”. W *Polidštěné zvíře. Kapitoly ke středoevropskému myšlení o literatuře*. Zredagowane przez Jiří Hrabal, 47–58. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2017.
- Šidák, Pavel. *Mokře chodí v suše. Vodník v české literatuře*. Praha: Academia, 2018.
- Urban, Miloš. *Hastrman. Zelený román*. Praha: Argo, 2001.
- Urban, Miloš. „Jak jsem dal spálit parlament”. *Host*, č. 7 (2008): 2.
- Změlík, Richard. „Reálná a fukční krajina v díle Miloše Urbana (Hastrman)”. W *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Zredagowane przez Stanislava Fedrová, 323–332. Praha: Akropolis, 2010.

SŁOWA KLUCZOWE:

ETYKA ŚRODOWISKOWA

kryzys ekologiczny

ABSTRAKT:

Miloš Urban, czeski prozaik, kojarzony przede wszystkim z postmodernistycznymi grami z konwencjami thrillera metafizycznego, opublikował w 2001 r. nagrodzoną prestiżową nagrodą Magnesia Litera powieść *Hastrman*, włączając się tym samym w nurt tak zwanej literatury zielonej. Niepokój wywołany coraz bardziej nasilającą się degradacją środowiska naturalnego północnych Czech skierował uwagę pisarza w stronę wypracowania metody twórczej, zdolnej – bez zbyt jednoznacznego pouczenia czytelnika – do wskazania zagrożeń związanych z kryzysem ekologicznym. Sięgając po wzorce genologiczne dziewiętnastowiecznej powieści etnograficznej, łącząc je z elementami horroru oraz współczesnej *political fiction* oraz – w największej mierze – umieszczając w centrum świata przedstawionego tekstu (w funkcji narratora i protagonisty) wodnika, a zatem figurę nie tylko głęboko zakorzenioną w czeskiej pamięci kulturowej, lecz także obdarzoną dualną zwierzęco- bądź demono-ludzką charakterystyką ontologiczną, Urban uzyskał efekt swoistej etycznej nierozstrzygalności poczynań bohatera. Tytułowy hastrman działa „w słusznej – ekologicznej – sprawie”, ale by zadanie swe zrealizować, korzysta ze zbrodniczych, *stricte* terrorystycznych, metod. Dzięki temu powieść, zamiast formułować stanowcze odpowiedzi, stawia raczej pytania, zmuszając odbiorcę do przemyślenia własnej postawy i do zaproponowania narzędzi ocalenia stopniowo, ale nieuchronnie zanikającego tradycyjnego porządku, bazującego na harmonijnej współpracy człowieka z otaczającą go przyrodą.

utopia postpastoralna

“ZIELONA LITERATURA”

s ł o w i a ń s k a d e m o n o l o g i a

NOTA O AUTORCE:

Anna Gawarecka – dr hab., profesor nadzwyczajny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, bohemistka, literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Słowiańskiej UAM. Główne zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura: imaginariusz narodowy, modernizm, postmodernizm, procesy umasowienia kultury, geografia kulturowa, intersemiotyczność. Opublikowała dwie monografie (*Wygnańcy ze światów minionych*, Poznań 2007; *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2012) oraz kilkadziesiąt artykułów poświęconych literaturze czeskiej XIX, XX i XXI wieku.

Do źródeł, do gór. Protoekokrytyczne odczytania *Waldenu* Henry'ego Davida Thoreau i *Na przełęcz* Stanisława Ignacego Witkiewicza

Agnieszka Budnik

ORCID: 0000-0002-3157-503X

Od transcendentalizmu amerykańskiego do ekokrytyki

Chociaż ekokrytyka dojrzałym i akademickim nurtem stała się dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku (w kręgach brytyjskich i amerykańskich), jej początków powinniśmy szukać już w drugiej połowie XIX wieku (także w polskim literaturoznawczym wariacie). Nie bez znaczenia był przy tym moment, w którym nauki humanistyczne zaczęły wyodrębniać się od nauk przyrodniczych, szukając własnej autonomii, aparatu pojęciowego i odpowiedzi na z gruntu pragmatyczne pytania o zależność literatury od empirycznej rzeczywistości. Skupienie się na relacjach pomiędzy człowiekiem a środowiskiem stało się w konsekwencji trzecią drogą, integrującą rozdzielające się ścieżki nauki: interesującą myślicieli z obu stron barykady dyscyplin.

W swej kanonicznej już dla ekokrytycznych praktyk czytania pracy *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture* z 1996 roku Lawrence Buell postawił sprawę jasno: kryzys ekologiczny to przede wszystkim kryzys wyobraźni. Takie ujęcie problemu, podchwyczone na polskim gruncie współczesnych badań ekokrytycznych przez Julię Fiedorczuk, stanowi punkt wyjścia do dyskursu w obrębie humanistyki, akcentującego problematykę relacji między ludźmi a nie-ludzką naturą.

Oprócz krytycznego spojrzenia na pojęcie podmiotu współczesna refleksja ekokrytyczna rozważa wiele ważkich problemów, które wiążą się z praktyką zamieszkiwania ziemi. Bierzymy więc pod uwagę zasady funkcjonowania we wspólnocie, jak również eksploatację środowiska naturalnego, za przedmiot rozmyślań czyniąc gospodarkę czy szerzej – ekonomię, nierzadko ściśle związaną z wyborem środków produkcji i postaw etycznych¹.

Żeby mówić o ekokrytyce dzisiaj, z czystej przyzwoitości (i odżegnania się od zarzutów o anachroniczne czy zbyt swobodne wykorzystywanie dość „modnej” teorii) należałoby przyjrzeć się sposobom modulowania wrażliwości zorientowanej na środowisko. Punktem wyjścia czynię więc fundamentalny i założycielski dla przyrodopisarstwa esej Henry’ego Davida Thoreau *Walden*, który wskazuje się właśnie jako tekst protoekokrytyczny².

Spojrzenie ekokrytyczne jest również próbą reinterpretacji rudymenarnego dla XIX wieku motywu przyrody z zupełnie innej perspektywy – nie jako zamkniętego motywu literackiego, a więc estetycznego sposobu organizacji tekstu, ale raczej w sposób ukazujący ciągłość myśli i szukający odpowiedzi na zasadnicze pytania o miejsce człowieka w świecie. Tak jasno obrana metoda, a raczej: praktyka czytania, wymaga dodatkowego usprawiedliwienia. Oprócz wiary, że jest ona w stanie przedstawić nowe, inspirujące wnioski dotyczące badanych dzieł i wyobraźni przyrodniczej, postulowanie innego myślenia o literaturze potrzebuje także umocowania w teorii. Za Ryszardem Koziółkiem pozostaje więc w metodologię uwierzyć i zapewnić, że przyjęcie wskazywanej optyki nie wynika z jej modnego statusu, który autor *Znakowania trawy albo praktyk filologii* ironicznie parafrazuje: „Jeśli to trzeci semestr – jestem ekokrytykiem”³, zaznaczając, że sarkazm tego twierdzenia „wyraża niezgodę na twierdzenie, że teorie są zestawem do dowolnego używania przez każdego badacza i stosowania ich do dowolnego obiektu”⁴.

Co zatem zrobić, żeby z czystym sumieniem czerpać ze zdobyczy nowych metodologii, a jednocześnie unikać nadgorliwości neofitki? Ważnym czynnikiem w posługiwaniu się stosunkowo

¹ Zob. Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie: wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 21; Julia Fiedorczuk, Gerardo Beltran, *Ekopoetyka: ekologiczna obrona poezji* (Varsovia: Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015).

² Zob. Lawrence Buell, *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture* (Cambridge, Mass. Belknap Press of Harvard University. Press, 1996), 6–9; Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie: wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015) 21; Joanna Durczak, *Rozmowy z ziemią: tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010), 26.

³ Ryszard Koziółek, *Znakowanie trawy albo praktyki filologii* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 23.

⁴ Koziółek, 23–24.

nową (czy: modną) metodologią badawczą jest rzetelne poszukiwanie jej źródeł i odkrywanie stojącej za nią wrażliwości. To właśnie praktykowanie teorii pozwala na wprowadzenie elementów wartościowania oraz dostrzeżenie przeobrażeń w obrębie dyscypliny, unikając tym samym bezrefleksyjnego zachłystnięcia się popularnością i przewagą pewnych języków badawczych nad innymi. Decydując się na związanie z jasno określonym dyskursem, istotne jest przede wszystkim zaznajomienie się z kontrargumentami zebranymi przeciwko metodzie własnej, aby wybór ten był wyborem uzasadnionym, świadomym oraz wolnym od zaślepienia ideologicznego i związanej z nim naiwności poznawczej.

Amerykańskie przyrodopisarstwo jako gest etyczny

Czytanie ekokrytyczne to czytanie rewizyjne. Za przywołaną już pracą Lawrence'a Buella zwykło się uważać, że kryzys zachodniej metafizyki i etyki wy dobył na światło dzienne problem o wiele bardziej poważny i złożony, a przy tym zupełnie fundamentalny: kryzys ten dotyczy w istocie wyobraźni oraz konceptualizowania natury i związków między nią a człowiekiem. Co szczególnie interesujące, amerykański badacz podkreślał wagę metafor, którymi się posługujemy, a które determinują spojrzenie na otaczającą rzeczywistość. Dana metafora w optyce Buella pociąga za sobą ścisłą konotację z wartościowaniem, które na pierwszy rzut oka nie jest dostrzegalne. W jaki sposób odbywa się ta procedura? Badacz skupił się na zdekonstruowaniu pojęcia postępu [*progress*], które w pierwszym odruchu kojarzy się ze zdecydowanie pozytywnymi konotacjami. Marginalizuje się za to rewers tego procesu: zniszczenia ekosystemów związane z wycinką puszczy czy eksploatację zasobów naturalnych:

[...] w naszym życiu posługujemy się metaforami, które przez długi czas użytkowania stały się zwodniczo przejrzyste. Weźmy na przykład „postęp”, dosłownie proces lub tranzyt, który demokratyczne i przemysłowe rewolucje XIX wieku nauczyły nas utożsamiać z „ulepszaniem”, najpierw z polityczną liberalizacją, a potem z rozwojem technologicznym. Ilekroć używamy tego słowa, o ile nie bierzemy go w cudzysłów, wzmacniamy założenie o związku między „technologią” i „dobrem” oraz założenie, że ciągła technologiczna proliferacja jest nieunikniona i właściwa. Nie chodzi o to, by twierdzić, że jest odwrotnie, a jedynie o to, by zwrócić uwagę na siłę języka⁵.

Wspomniana przez Buella „siła języka” [*power of language*] to w tym przypadku jego podatność na manipulacje przeprowadzone nie wprost, polegające na zacieraniu granic czytelności metafory, kiedy to oba porównywane ze sobą człony przenośni nie są zestawiane ze sobą na zasadzie podobieństwa, ale odbierane są jako tożsame. Jednym z zadań ekokrytyki staje się więc tropienie takich konstrukcji językowych (a w konsekwencji – symbolicznych, wyobrażeniowych oraz takich, które przekładają się na określone praktyki i wybory etyczne) oraz ukazanie tego, w jaki sposób pozorują swą neutralność, choć zawłaszczane zostały w imię określonych celów czy partykularnych interesów. Z tych właśnie powodów dla rozważań nad modulowaniem wyobraźni przyrodniczej i dla samej metody tak istotne jest zagadnie-

⁵ Buell, *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, 2–3 (tłumaczenie – AB).

nie języka – postawionego w stan podejrzenia, pytanego o adekwatność i przystawalność antropocentrycznego punktu widzenia do opisywania natury. Postawienie języka postępu pod trybunałem jest przy tym pierwszym krokiem na drodze poszukiwań nowego sposobu wyrażania.

Wspomniany już Buell akcentował również kluczową dla amerykańskiego literackiego odrodzenia połowy XIX wieku (a także dla samorozumienia amerykańskiej kultury) tradycję pastoralną. Przeciwstawiał ją trzem tendencjom: pożądaniu starego, a więc europejskiego świata, konstruowaniu amerykańskiego nacjonalizmu oraz dyskursu o wyjątkowości Ameryki. Dla tradycji pastoralnej najważniejszą postacią stał się nie tyle (czy: nie tylko) czołowy transcendentalista Ralph Waldo Emerson, ile jego uczeń, uznawany za prekursora przyrodopisarstwa (ang. *nature writing*) – Henryk David Thoreau.

Walden, czyli życie w lesie H.D. Thoreau osiągnął status książki kultowej w kręgach amerykańskich, co nie udało się w takim stopniu pracom Karola Darwina na gruncie brytyjskiego literaturoznawstwa⁶. Dlatego też zbiór esejów Thoreau stał się poniekąd punktem wyjścia służącym Buellowi do skonstruowania typologii literatury środowiskowo zorientowanej – typologii na tyle uogólnionej (choć wciąż trafnej), że pozwalającej na zauważenie problematyki przyrodniczej w perspektywie ekokrytycznej w całkiem sporej liczbie dzieł, a ponadto ukazującej potencjał, który drzemie w proponowanej metodologii. Teksty te miałyby się odznaczać: ujęciem środowiska pozaludzkiego nie w kategoriach ramy (myślenia przedmiotowego), ale jako pewnego kontinuum, które sugeruje, że ludzka historia zawiera się w tej naturalnej; uznaniem, że interes ludzki nie jest tym jedynym uzasadnionym; przekonaniem, że ludzka odpowiedzialność za środowisko jest częścią etycznej orientacji tekstu; zawarciem przekonania, że środowisko to raczej zmienna w czasie, pewien proces, a nie stała⁷.

W tym splątaniu terminologicznym na uwagę i rozróżnienie zasługują również dwa sprzężone ze sobą pojęcia: kluczowe przyrodopisarstwo (*nature writing*) i ekokrytyka, z czego pierwsze zawiera się poniekąd w drugim. Jak zwraca uwagę Joanna Durczak, wyprowadzając historyczną definicję przyrodopisarstwa, pojęcia z zakresu poetyki o nieostrych granicach, choć czytelnym cechach:

Największym problemem dla większości komentatorów *nature writing* jest nieostrość znaczeniowa tego terminu. W Stanach Zjednoczonych przyjęło się definiować *nature writing* jako prozę niefikcyjną (formalnie jest to najczęściej esej), poświęconą szeroko rozumianej tematyce przyrodniczej, ale – zgodnie z naturą eseju – potraktowanej w sposób subiektywny, często otwarcie emocjonalny. [...] Pomimo wszystkich klasyfikacyjnych nieostrości krytycy zajmujący się *nature writing* podkreślają, że istnieje pewien zespół komponentów charakterystycznych dla tekstów tradycyjnie zaliczanych do tej kategorii. Dwa elementarne to fakt przyrodniczy oraz człowiek kontemplujący swoje z nim relacje. Bardzo istotne jest to, aby oba te komponenty występowały w tekście razem⁸.

⁶ Buell, *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, 6–7, 9.

⁷ Buell, 7–8.

⁸ Joanna Durczak, *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010), 22–23.

Naczelnym wyznacznikiem przynależności do gatunku przyrodopisarskiego byłoby eksponowanie w tekście eseistycznym (lub eseizującym) relacji między środowiskiem, a zanurzonym w nim podmiotem. Kompetencje podmiotu są tu jednak szczególne: musi on zarzucić, a w najlepszym razie ograniczyć kategoryzowanie otaczającej go rzeczywistości za pomocą wyuczonego, ludzkiego słownika. Jego rola powinna polegać wyłącznie na praktyce deskryptywnej. W jaki sposób odgrywać ją w praktyce? Ograniczając hegemoniczną, ludzką perspektywę, która hierarchizuje byty na rzecz tworzenia takiego opisu, który oddawałby swoistość środowiska. Podmiot postrzegający musiałby uznać „ontologiczny i aksjologiczny prymat przyrody nad człowiekiem”⁹, co niekoniecznie oznaczałoby zanegowanie istnienia instancji nadrzędnej. Również z tego powodu przyrodopisarstwo stało się formą atrakcyjną dla myślicieli dziewiętnastowiecznych, ponieważ „wyraża cały wachlarz form duchowości od chrześcijaństwa, przez buddyzm, deizm, panteizm i ateizm po materialistyczny mistycyzm i sakralizm”¹⁰.

Spoglądając na współczesny charakter ekokrytyki jako nurtu nie tylko teoretycznego, ale ściśle sprzężonego z zaangażowaniem w życie społeczne, źródeł aktywizmu należy poszukiwać właśnie w przyrodopisarstwie. *Walden* Thoreau to w gruncie rzeczy nic innego jak świadectwo gestu niezgody wobec rujnowania przyrody w imię postępu. Świadectwo szczególne, bo ustalone w formie eseizowanej dokumentacji eksperymentu – przeprowadzki z miasta nad brzeg stawu na czas dwóch lat. Należy zdecydowanie zaznaczyć, że pisarz dalece wykroczył poza powierzchowne zestawienie na zasadzie kontrastu wizerunku wsi i miasta, z opozycji wyprawiając dość precyzyjną krytykę stosunków społecznych i ekonomicznych. Gest Thoreau byłby zatem modelowym przykładem literackiego ujęcia zagadnienia antyurbanizmu, choć rozumianego w dość szczególny i nieintuicyjny sposób. Jak pisał Buell:

„Anti-urbanism”, as [Leo – przyp. A.B.] Marx puts it, „is better understood as an expression of something else: a far more inclusive, if indirect and often equivocal, attitude toward the transformation of society and of culture of which the emerging industrial city is but one manifestation”¹¹.

Tak rozumiane pojęcie antyurbanizmu tłumaczy stwierdzenie autora *The Environmental Imagination*, jakoby Thoreau nie był aż tak bardzo zainteresowany naturą jako taką, lecz traktował ją jako konceptualizację czegoś innego – dostrzegając za jej pomocą przemiany społeczne i kulturalne, będące wynikiem intensywnego rozwoju ekonomicznego Ameryki początku XIX wieku¹². Praca Thoreau wyrosła również ze sprzeciwu wobec purytańskiej moralności i kapitalistycznych uwarunkowań. Na odnotowanie zasługuje również fakt, że w monumentalnym dziele dotyczącym historii myśli amerykańskiej Vernon L. Parrington, historyk żyjący na przełomie XIX i XX wieku, rozdział poświęcony autorowi *Waldenu* tytułuje „Transcendentalny ekonomista”¹³, uznając twórczość Henry’ego Davida Thoreau za interesujący materiał do analizy również przez historyków myśli ekonomicznej:

⁹ Durczak, 23.

¹⁰Durczak.

¹¹Buell, *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, 13–14.

¹²Durczak, *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*, 17.

¹³Vernon Louis Parrington, *Główne nurty myśli amerykańskiej. Romantyczna rewolucja w Ameryce 1800–1860*, tłum. Henryk Krzeczkowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 563.

Przeszło czterdzieści lat ożywionej działalności poświęcił Henry David Thoreau jednemu tylko celowi, a mianowicie odkryciu takich warunków ekonomicznych, które zapewniłyby człowiekowi zadowalającą egzystencję. [...] *Walden* jest podręcznikiem ekonomii, wymierzonym przeciw naukom Adama Smitha i usiłującym przekształcić powszednie trudy człowieka w zajęcie, któremu przyświeca cel szlachetniejszy od przyziemnej ewangelii dochodów i rozchodów¹⁴.

Projekt Thoreau to nie tylko eksperyment i wyraz jednostkowego buntu, ale gest, który podważył sposób dotychczasowego myślenia, podając w wątpliwość monolityczność otaczającej rzeczywistości. Budowa od podstaw domu i gospodarstwa, życie w rytmie i za przyzwoleniem natury, odsłoniły bowiem wadliwość konstruktu cywilizacji, a co za tym idzie – całej idei postępu, która wedle autora *Waldenu* przyczynia się do wykrzywienia ludzkiej moralności z powodu skupienia się jedynie na ekonomicznym zysku. Porzucenie miasta to symboliczne i jak najbardziej realne odcięcie się od tak rozumianego porządku. Thoreau, na zarzuty mał-kontentów, że inny świat (w domyśle: sprzężony i zależny od rytmu przyrody) nie jest już możliwy, prezentuje alternatywną wizję zrównoważonej gospodarki, przyczyniającej się do odnowy duchowej, a także, w planie Thoreau, do aktywnego dążenia do osiągnięcia życiowego szczęścia). W eksperymencie Amerykanina dochodzi do znaczącego odwrócenia. To człowiek ma dopasować się do otoczenia, co w rozpędzających się stosunkach kapitalistycznych drugiej połowy XIX wieku nie było wcale oczywistością. Czynnikiem regulującym życie z dala od cywilizacji stają się prawa symbiozy, współżycia z otaczającą przyrodą. Z porażającą logiką pisarz najpierw dokonuje redukcji ludzkich potrzeb, które na dobrą sprawę nie różnią się od tych zwierzęcych, aby z otaczających materiałów zbudować chatę oraz wyznaczyć ziemię pod uprawę, która powinna dostarczyć pożywienia:

Dla wielu stworzeń istnieje tylko jedna w ten sposób rozumiana potrzeba życiowa – pożywienie. Bizonowi na prerii wystarczy kilka cali smacznej trawy i woda do picia, chyba że jeszcze potrzebuje schronienia w lesie albo w cieniu góry. Żadne z dzikich stworzeń nie ma innych potrzeb aniżeli pożywienie i schronienie. Potrzeby życiowe człowieka w naszym klimacie można podzielić dokładnie na cztery grupy: żywność, schronienie, odzież i opał. Dopiero kiedy je zaspokoimy, jesteśmy przygotowani do zajęcia się swobodnie prawdziwymi problemami żywymi w nadziei, że nam się to powiedzie¹⁵.

Podobieństwo między organizmami, a nawet szerzej – między człowiekiem a pozaludzką przyrodą – nie kończy się na banalnych wnioskach, przekonaniu, że człowiek jest w gruncie rzeczy kolejnym zwierzęciem. Dzięki bacznej obserwacji i wyostrzeniu zmysłów Thoreau zaczął budować poetyckie metafory, które prowadziły go do spostrzeżenia, że wszystkie elementy otaczającej go rzeczywistości zostały stworzone wedle tych samych zasad:

Czuję się tak, jak gdybym przebywał bliżej narządów kuli ziemskiej, albowiem ta masa piasku swoją gmatwaniną liści przypomina splątane zwierzęce organy. W piasku dostrzega się zwiastuny prawdziwych zielonych liści. Nic dziwnego, że ziemia wypowiada się na zewnątrz w liściach,

¹⁴Parrington, 563–564.

¹⁵Henry David Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, tłum. Halina Cieplińska (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2016), 34.

ideę bowiem rodzi w swoim wnętrzu. Atomy pojęły już to prawo i dzięki niemu są brzemienne. Liść, który rośnie na drzewie, tutaj widzi swój prototyp. [...] Podobnie my – z ciężkiej larwy w ziemi przeobrażamy się w lekkiego, trzepoczącego skrzydłami motyla. [...] To cudowne, jaką szybką, a zarazem sprawną organizację zapewnia sobie spływający piach. Jego strumień potrafi z najlepszego materiału uformować kanciaste brzegi swojego koryta. Tak oto wyglądają źródła rzek. Z nanoszonego przez wodę krzemu tworzy się, być może, układ kostny, z jeszcze bardziej drobnoziarnistej gleby i szczątków organicznych – struktura cielesna albo tkanka komórkowa. Czymże bowiem jest człowiek, jak nie masą tającej gliny? Opuszek ludzkiego palca to nic innego jak skrzepnięta kropla. Palce u rąk i nóg wyciągają się z tającej masy ciała na pożądaną odległość. Kto wie, jakich rozmiarów nabrałoby nasze ciało pod łagodniejszym niebem? Czyż ręka nie jest rozpostartym liściem palmowym z blaszkami i żyłkami? [...] Blaszkę złożoną to jakby dłoń i palce liścia; ile ma palców, w tyle stron się rwie, aby popłynąć, a gdyby było cieplej albo w ogóle sprzyjały mu warunki, popłynąłby dużo dalej. A zatem owo jedno zbocze chyba wyjaśnia zasadę wszystkich procesów w Naturze¹⁶.

Jakkolwiek takie obrazowanie świata może wydawać się naiwne, ukazuje jednak fundamentalny problem – językową aporię – nieadekwatność języka ludzkiego do opisu otaczającej, nie tylko ludzkiej rzeczywistości oraz zasadniczą obcość języka przyrody. Opis otaczającego świata z konieczności musi opierać się na nieprecyzyjnej metaforze, nierzadko prowadząc do trudnych do uniknięcia antropomorfizacji. Jak zwracała uwagę Joanna Durczak, figury myśli przyrodopisarzy kręgu anglojęzycznego, za pomocą których przemawiali do wyobraźni swoich odbiorców, były z gruntu pozytywne: podkreślały wymiar wzajemnego powiązania, współpracy i symbiozy. Późniejsze zależności między człowiekiem a przyrodą obarczano zupełnie innym ładunkiem emocjonalnym. Gdy popularność zyskał darwinizm, wizje o międzygatunkowej konkurencji i prawie silniejszego zdominowały sposób przedstawiania środowiska i panującej w nim hierarchii¹⁷.

Jednocześnie, przyjmując proekologiczną optykę Thoreau, skoro przyroda, a w tym człowiek, rozwijają się podług jednego prawa (stanowiąc system naczyń połączonych), tym bardziej zrozumiały jest gniew autora pojawiający się w początkowych esejach ze zbioru *Walden*. Thoreau zdecydowanie podkreśla sprzeciw wobec rozwijającej się gospodarki kapitalistycznej nakierowanej na bilans zysków i strat, a nie wzajemną korzyść. Kolejne teksty przybierają formę etycznego gestu.

Thoreau pewnego dnia, bez sensacji i wyraźnego przełomu, na początku eseju *Staw w lesie* doszedł jednak do bardzo ważnej, jeżeli nie najważniejszej konkluzji całego zbioru, odkrywając nieprzystawalność dotychczasowego języka do odwzorowania pozaludzkiej rzeczywistości. Natura komunikuje się bowiem innym, niedostępnym w pełni człowiekowi systemem znaków, w tym wypadku światłem (albo, jak zauważa Joanna Durczak, systemem niegramatycznych przyrodniczych rzeczowników, takich jak sosna, pagórek czy śnieg¹⁸) oraz naczelną, dostrzegalną zasadą ruchu zawartą w krótkim wezwaniu: „Naprzód!”:

¹⁶Thoreau, 35.

¹⁷Joanna Durczak, *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*, 31.

¹⁸Durczak, 78.

Po spokojnej nocy przebudziłem się z uczuciem, że postawiono mi jakieś pytanie, na które usiłowalem na próżno we śnie odpowiedzieć, pytanie: co? jak? kiedy? gdzie? Lecz oto budził się świt w Naturze, w której bytują wszelkie stworzenia, ona zaś zaglądała w moje szerokie okna z pogodnym i zadowolonym obliczem i na jej ustach nie błądziło pytanie. Przebudzenie dało mi zatem pełną odpowiedź, a była nią Natura i światło dnia. Pokrywający ziemię głęboki śnieg poznaczony młodymi sosenkami oraz stok wzgórką, na którym stoi mój dom, wydawały się mówić: „Naprzód!” Natura nie zadaje pytań ani nie udziela odpowiedzi na te, które my, śmiertelnicy, stawiamy. Takie postanowienie powzięła dawno temu¹⁹.

Spojrzenie antropocentryczne nie było już dla Thoreau ani wystarczające, ani pełne. Przyroda to nie estetyczna konstrukcja, która służy konceptualizacji stanów psychicznych jednostek przebywających poza terenami miejskimi – staje się w pismach Amerykanina autonomicznym bytem, o respektowanej przez pisarza osobności. Tym samym Thoreau odchodzi od uprzedmiotawiających naturę narracji opartych na wyzysku i podporządkowaniu ludzkiej woli, stając się jednym z pierwszych rzeczników natury i jej swoistości. Rzekome milczenie przyrody, a w konsekwencji niezrozumienie przez człowieka obcych mu fenomenów, wynika z kolei z błędnego zestawu kierowanych w jej stronę pytań. Ta nie może odpowiedzieć, choćby właśnie ze względu na znaczące różnice kodu formułowanych przez obie strony komunikatów. Wszelkie próby ujęcia fenomenów świata przyrody w kategoriach znanego do tychczas języka balansują niebezpiecznie na granicy nadpisywania, czy raczej wmawiania sensów niemej stronie.

Kiedy szuka się korzeni myśli zorientowanej na środowisko, eksperyment Henry’ego Davida Thoreau przywołuje się jako jedną z pierwszych prób protoekokrytycznego spojrzenia na tekst i rzeczywistość poza nim²⁰. Refleksja Amerykanina, spadkobiercy myśli transcendentnej, z której wywodzi się tradycja przyrodopisarstwa (której kanonicznym przykładem gatunku stał się właśnie *Walden*), stała się przyczynkiem do powstania krytycznej, rewizyjnej współczesnej metodologii, rozwijanej po dziś dzień. Z ducha ekokrytyczne wysiłki dotyczące rozmontowywania konstruktów myślowych i językowych, służące przewyciężeniu kryzysu wyobraźni, przyglądanie się gospodarce, stosunkom społecznym, kwestii eksploatacji środowiska oraz namysł nad wąsko rozumianą kategorią podmiotu przydawaną tylko człowiekowi to problemy, z którymi mierzył się tekst z 1854 roku – *Walden, czyli życie w lesie*.

Od literatury do rozwiązań prawnych.
Stanisław Witkiewicz i Jan Gwalbert Pawlikowski

Na przełomie XIX i XX wieku wyobraźnia ekologiczna przechodzi do poziomu myślenia normatywnego i systemowego, proponując określone zmiany w prawodawstwie, również na gruncie polskim. Nie bez znaczenia jest tu także waga społecznej dyskusji o kondycji przyrody i potrzebie jej ochrony, w obawie przed nieodwracalnymi szkodami wywołanymi rozwojem technologicznym, wzmożoną urbanizacją i dużym przyrostem naturalnym. Współczesne

¹⁹Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, 293.

²⁰Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie: wprowadzenie do ekokrytyki*, 21, 207–208.

badania poświęcone zagadnieniom przyrodniczym w znacznej mierze opierają się na wnioskach płynących z przeobrażeń wyobraźni na przestrzeni dekad, które ukonstytuowały się wraz z rozwojem dziewiętnastowiecznych nauk empirycznych, nieodcinających się jednak od humanistyki. To właśnie spojrzenie ekokrytyczne zdaje się trzecią, łączącą te dwie ścieżki poznawcze, drogą, będąc jednocześnie częścią posthumanizmu.

Czesław Koziół we wstępie do jednego z wydań *Na przełęczy* (1891) Stanisława Witkiewicza uznawał go za jednego z pierwszych, którzy zaczęli zastanawiać się nad ciemnymi stronami mitu postępu:

Witkiewicz należy do pokolenia schyłkowego, które uczestniczy jeszcze w ostatniej fazie mieszczańskiego pozytywizmu, ale już nie podziela entuzjazmu dla rozwoju technicznego i gospodarczego, kultu dla inżynierów, wynalazców, kupców i organizatorów. [...] Rozczarowanie, jakie nastąpiło, było wynikiem społecznego bankructwa haseł pozytywistów, którzy w rozwoju technicznym i gospodarczym upatrywali środek na wszystkie niedomagania całego społeczeństwa. Okazało się bowiem, że ideologowie pozytywizmu [...] popełnili dotkliwą w skutkach pomyłkę. Wbrew ich nadziejom rozwój gospodarczy i zdobycze techniki wcale nie doprowadziły do szczęśliwości wszystkich, lecz spowodowały tylko wzbogacenie się kupców i kapitalistów oraz ich bezpośrednich współpracowników. [...] Pokolenie Witkiewicza w pełni swych sił jest już typowo młodopolskie i wysmiewa filisterską kulturę mieszczaństwa, dostrzega i piętnuje filozofię sytego brzucha zwycięskiej burżuazji, szuka innych, wyższych celów [...] ²¹.

Intuicja Koziół nie jest bynajmniej przesadzona: wskazuje choćby na powinowactwo ideowe między Thoreau a Witkiewiczem. *Na przełęczy* to autobiografizujący esej, w którym artysta utrwalił doświadczenie związane z wyprawą z Krakowa do Zakopanego i okolic. Obok rozległych i impresjonistycznych opisów przyrody fauny i flory Tatr, utwór ten jest też po-niekąd badaniem socjologicznym – obserwacją uczestniczącą, przyjrzeniem się fenomenowi popularności tego obszaru w świadomości ówczesnego społeczeństwa oraz olbrzymiej w skali chłopomanii panującej wśród turystów. Rzecz to o tyle interesująca, że w Witkiewiczowskich rozważaniach o przyrodzie zauważalna jest silna krytyka rozpędzającego się kapitalizmu oraz produkowanych przezeń mód, a w konsekwencji – naruszeń przyrody, w tym także negocjacji etnicznej swoistości ludności podhalańskiej, konformistycznie przystosowującej się do kwitnącej turystyki. Część górali decydowała się na podjęcie tak definiowanej gry, dokonując tym samym orientalizacji samych siebie, przedstawiając się przyjezdnym tak, jak stereotypowo funkcjonują w zbiorowej świadomości, zbijając tym samym znaczny kapitał. Zakopane jawiło się więc jako swego rodzaju teatr, filisterska mekka żądnych przeżycia zachwyty monumentalną przyrodą bogatych mieszczan, skupiających się na nadmiernej estetyzacji uczuć i doświadczeń. Przestrzeń górską odbierana była więc przez pryzmat funkcji, jaką pełniła – przez względnie bliskie sąsiedztwo Krakowa zaspokaja potrzeby piękna i obcowania z naturą, stając się również wyznacznikiem statusu materialnego. Dlatego też ze znaczną dozą ironii Witkiewicz opisywał dylematy turysty, który dopiero co znalazł się w górskiej miejscowości:

²¹Czesław Koziół, „Wstęp”, w Stanisław Witkiewicz, *Na przełęczy*, oprac. Czesław Koziół (Warszawa: Książka, 1948), V.

Spokojny filister, którego w Tatry zagnała opinia publiczna, przechodzi w tych pierwszych chwilach aklimatyzacji ciężkie i dotkliwe próby. On, którego wieczorem do cichej drzemki lub marzeń kołysał szmer samowaru, który przywykł w drucianym koszyku widzieć blade, czyste kajzerki obok talerza z różowymi plasterkami szynki zwyczajnej, on, który łowił uchem ciężkie kroki roznosiciela „kuriera”, z drżeniem czekał na zgrzytnięcie klamki i nie ruszając się z kanapy siedział z wyciągniętą ręką, w którą służąca wkładała najnowsze zaprzeczenia wczorajszych najpewniejszych nowin; ten człowiek, który zrobił wszystko co mógł, żeby życie zamienić w szereg nieskończenia małych, lecz pewnych i zawsze jednakich przyjemności, za którego myślą gazety, któremu wszystko ułatwia życie, który kupuje za swoje trzy grosze dowcip, humor, wygody i przyjemności – naraz znajduje się tu w próżni – na pustyni²².

Gorzkie obnażenie społecznej kondycji skupionej na gromadzeniu kapitału, przez co izolującej się od realnego doświadczania pozaludzkiej przyrody, przywodzi jednocześnie na myśl skojarzenia z analogiczną sytuacją opisywaną przez H.D. Thoreau w *Waldenie*. Przekonania obu autorów są ze sobą dość zbieżne, choć u Witkiewicza obrywa się po trosze każdej ze stron – i filistrom, i maniakałnym ascetom:

Szczęśliwymi z punktu są tylko ludzie, którzy nie mieli czasu na to, żeby przyzwyczać się do wygod, i którzy nade wszystko czegoś po świecie szukają, którzy patrzą i widzą, umieją słuchać, chcą badać i poznawać – maniacy, którzy nie tylko siedząc na twardym stołku i owsianej słomie, mogą jeszcze szukać malowniczości i charakteru, jakichś odrębności etnograficznych lub szczególności przyrodniczych, ale nawet leżąc na torturowym żarze, jeszcze by w nich szukali stosunku tonów, podziwiali rękojeść katowskiego miecza ścinającego ich głowy, lub badali chemiczny skład jadu zmii, od której ukąszenia właśnie konają²³.

Przyroda Witkiewicza nie była wcale możliwą do ogarnięcia przez człowieka idyllą i sferą bezbrzeżnego estetyzowania, ale groźną i nieprzewidywalną siłą, którą zdawali się rozumieć jedynie autochtoni – górale żyjący z nią w symbiozie, potrafiący czytać jej znaki i adaptujący się do zmian przez nią dyktowanych:

W nocy, wśród ślepej ciemności, zbudził nas nagły świst, brzęczenie szyb, trzeszczenie dachu i wycie pieców. Zdawało się, że skrzydła olbrzymiego ptaka z szumem piór wielkich, jak masztowe sosny, uderzają o ściany chałupy, zmiatają łby świerków i znowu gdzieś giną w bezdni czarnej nocy. Wtedy na chwilę wszystko cichło – żeby nagle wybuchnąć z nową siłą szaleństwa i wściekłości²⁴.

Dlatego też autor *Na przełęczy* jawnie szydził z bogatych turystów, ich manieryczności oraz zapatrzenia w konwencję literacką czy szerzej – społeczną. Czyniąc ironiczne uwagi na marginesie przemysłu turystycznego, Witkiewicz przedstawiał to, w jaki sposób natura pozbawiana zostaje należytej sobie autonomiczności przez zepchnięcie do roli odwiedzanego bezrefleksyjnie rezerwatu, gdzie przyjezdni transportowani są wypełnionymi po brzegi furmankami w drodze do Doliny Kościeliskiej:

²²Stanisław Witkiewicz, „Na przełęczy”, w *Pisma tatrzańskie*, t. 1, oprac. Roman Hennel (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963), 40–41.

²³Witkiewicz, 41.

²⁴Witkiewicz, 49–50.

Poetyczny filister przejmował się własną sytuacją i wśród ciągłych wykrzykników podziwu, entuzjazmu opromieniał siebie, swoje zabawy na skałach, swoje skoki niezgrabne, swoje noclegi niewygodne, swego przewodnika, kij nawet, którym się podpierał, jakąś aureolą chwały. W literaturze tatrzańskiej owych czasów, przeważa ten ton elegijny, rzewny, pełen podziękowań dla Stwórcy, który dla nich, dla tych *panów gości*, takie cuda zbudował.

Dziś, wszystko się zmienia. Wycieczki w Tatry stały się czymś bardzo zwykłym – powszechnym. Entuzjaści, straciwszy dużo pieniędzy, zaczynają się rachować; Górale zaś, ujęci w karby, ostemplowani i unormowani w zapłatach, patrzą na gości, jak na źródło dochodu, od którego trzeba już płacić podatki.

Z chwilą, w której panowie zaczynają rachować swoje *papierki*, Góral oblicza skrupulatnie wartość swoich usług i zasług. Tu następuje kolizja egoizmów – rozczarowanie i źródło tych wszystkich gawęd o chciwości Górali i o wyzysku, jakiemu podlegają goście. Naturalnie nie zawsze wina jest po stronie Górali i często można widzieć strapionego Jaśka lub Maćka, któremu *goście* struli życie, grożąc, że go opiszą w gazetach o jakieś parę guldenów, które mu się słusznie należały. Gość, który chce wszystko dostać *jak najtaniej*, nie widzi, że robi to samo, co Góral, który chce wziąć *jak najdrożej*²⁵.

Obok rozważań dotyczących ciągłego naruszenia górskiego ekosystemu, Witkiewicz poczynił także kilka uwag dotyczących statusu zwierząt i egzystowania człowieka w przyrodniczym otoczeniu, rozważając szczególnie przykład taternictwa, które staje się medytacją otwierającą na przyrodę, przekraczającą wymiar estetyzacji. I dalej, kiedy dostrzeżona zostaje tożsamość zachowań ludzkich i zwierzęcych:

Taternictwo, ta bezinteresowna walka z naturą, daje możliwość zużycia nadmiaru siły i zdrowia, nie zostawiając żadnego niesmaku, żadnych zawodów realnych, ponieważ nie ma tu realnych interesów do bronięcia lub korzyści do zdobywania. [...] Doznaje mnóstwa przepysznych wrażeń, od natury wspaniałej i potężnej, łatwej do pojęcia, gdyż przedstawiającej się w kształtach wyrażonych, określonych, stanowczych, sformułowanych w sposób jasny i przekonujący²⁶.

Jak jednak człowiek pomimo tego, co go *naprawdę* różni od zwierząt, pomimo swoich kapeluszy, fraczków, butów o śpiczastych nosach, amsterdamskiego likieru i Virginii, jak jednak ma dużo z nimi wspólnego! Czyż te dwa głosy, rozmawiające ponad przestrzeniami pustyni, nie są tym samym, co wabienie się ptaków, lub ryk drapieżców, umawiających się w ciemnościach puszczy na schadzkę?²⁷

[Na polowaniu] jest to czysta walka o byt, między dwoma różnymi istotami, które siebie traktują na równi. [...] [Niedźwiedź ma] swoje dogadanie i swój sposób, jako i ludzie²⁸.

²⁵Witkiewicz, 41.

²⁶Witkiewicz, 63.

²⁷Witkiewicz, 136.

²⁸Witkiewicz, 148.

Obok sądów na temat instrumentalizacji przyrody przez bogatych mieszkańców miast odwiedzających Tatry ze względu na modę oraz chęć zaspokojenia potrzeb estetycznych, najważniejszą kwestią zaprzatającą myśl pisarza było zupełnie podstawowe zagadnienie: sposób postrzegania otaczającej go rzeczywistości. Kwestia ta przekłada się z kolei niemal bezpośrednio na świadomość ograniczeń języka w wiernym przełożeniu widzianego na pisanie. Co szczególnie interesujące, Witkiewicz jako krytyk sztuki dobitnie zaznacza, że nawet fotografia nie jest w stanie oddać sedna obrazu w zadowalającym stopniu, fałszując niemal wszystko – od koloru po fakturę. Dopiero impresjonistyczny opis, uwzględniający położenie słońca, grę barw i zależności między poszczególnymi elementami, może okazać się świadectwem mniej przekłamanym. Jak pisał Witkiewicz w krytycznym szkicu poświęconym temu zagadnieniu:

Fotografia nie tylko daje z obrazu impresjonistycznego lub wibrystycznego obrazy fałszywe, fotografia z natury jest równie fałszywą. Preparat powlekający kliszę jest w różnym stopniu wrażliwy na działanie rozmaitych kolorów. Wskutek tego bardzo nawet ciemna plama błękitna wychodzi na fotografii jaśniej od najjaśniejszej plamy żółtej lub czerwonej, od najjaśniejszego tonu pomarańczowego. Fotografia wskutek tego daje często całkiem prawie inne wrażenie modulacji tonu i stosunków plam lokalnych, niż to jest w naturze. Słoneczne na przykład oświetlenie śniegu, tak ślepiące i tak kontrastowe w naturze, ginie całkowicie w fotografii wskutek tego, że cienie zabarwione refleksem błękitnego nieba nie wychodzą z niej wcale²⁹.

W pojmowaniu pisarza impresjonizm był nie tyle estetycznym sposobem organizującym tekst, ale ściśle określonym zagadnieniem epistemologicznym. W takiej wykładni nurt ten byłby przedłużeniem naturalizmu ze względu na postać subiektywnego podmiotu, który postrzega świat siłą rzeczy jedynie przez pryzmat fragmentu. Skoro obiektywizm jest niemożliwy, twórcy pozostaje próba oddania złożoności widzianego świata dzięki wnikliwemu wejrzeniu na szczegół, w którym niejako zawiera się całość. Takie rozumienie impresjonizmu, a także kategorii poznania w ogóle, jest szczególnie pomocne w zauważaniu poziomu skomplikowania pozaludzkiej przyrody, w tym tatrzańskiej flory i fauny. Warto zaznaczyć także, że niezwykle plastyczna przyrodnicza wyobraźnia Witkiewicza ma także określoną proveniencję. Jak pisała Maria Olszaniecka we wstępie do *Pism wybranych*:

Entuzjazm dla Mickiewiczowskich opisów przyrody zawierał akcenty osobistego zamiłowania Witkiewicza do tworzenia obrazów – opisów. Rozczytywanie się w *Panu Tadeuszu* (cytaty są gęsto rozsiane nie tylko w książkach, ale i w listach Witkiewicza) było jednym z czynników kształtujących Witkiewicza pisarza-impresjonistę. Można nawet mówić o oryginalnym wpływie wielkiego poety na sformułowania opisowe Witkiewicza³⁰.

Skierowanie uwagi na detal stawało się przeżyciem graniczącym z epifanią. Zwłaszcza gdy przed grupą taterników objawiał się monumentalny krajobraz:

²⁹Stanisław Witkiewicz, „Impresjonizm”, w *Sztuka i krytyka u nas*, red. Jan Jakubowski, Marta Olszaniecka (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971), 149.

³⁰Marta Olszaniecka, „Wstęp”, w Stanisław Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, red. Jan Jakubowski, Marta Olszaniecka (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971), s. XLII.

To, co się z góry wydawało złotym zwirem, na którym leżało oko pawiego pióra, jest wielką doliną, potrząśniętą odłamami, spadłymi z otaczających je wierzchołków, głazami, na które trzeba się wdrapywać, staczać z nich, przeskakiwać ciasne między nimi szpary, wciągać się na rękach na szorstkie zręby, pracować nogami, rękami, grzbietem, skupiać uwagę, żeby nie złamać nogi, nie wywichnąć ręki, a co najmniej potłuc się i obedrzeć golenie. Jest to chaos, labirynt, zamieszanie małych celek, wąskich korytarzy, przejść ciasnych, ścian stromych, który wobec ogromu gór, trudu i niebezpieczeństwa na granicach wierzchołków jest niczym, który jednak bardzo mało przypomina wygodne drogi, po których zwykliśmy chodzić. Praca ta odbiera przy tym możliwość obserwowania natury, otoczenia. Cały człowiek jest zajęty, pochłonięty przez sprawę chodzenia³¹.

Witkiewiczowska poetyka organizująca *Na przełęczy* skupiałaby się więc na tym, co istotne w danym momencie patrzenia. Fragmentaryczność, a więc obdarzanie uwagą pewnego wycinka obrazu, moduluje wrażliwość w tym sensie, że dostrzega w naturze to, co autonomiczne, dziwne czy swoiste. Nobilitacja pejzażu to próba zobaczenia świata na nowo, włączanie w reżimy patrzenia pozaludzką przyrodę, traktowaną wcześniej jako sztafaż czy tło dla egzaltowanego turysty.

Poprzez smugi świetlne, drżące w lekkim oparze, wznoszą się wysoko równe ściany Rysów – mgliste, powietrzne; Słońce wpada w kotlinę czarnego stawu i świeci tam, jak gdyby poza skalnym, ciemnym progiem żarzyła się lampka elektryczna promieniująca gwałtownie na skały, których każdy załom i występ rysuje się ostro i wyraźnie. [...] Wszędzie rozsypuje się rumowisko skalne, walają się białe, wielkie odłamy granitów. W blasku słonecznym widać ten świat w ruinie – widać, że potężne turnie kruszą się, rozpadają i zamieniają w gruzniałki i kurz, który wiatr rozwieje; widać, jak umierają smreki, widać całe ich pokolenia, blade, nędzne, karłowate, konające lub już martwe. [...] Żółkną kity paproci, więdną trawy. Wszystko nosi na sobie ślady rozkładu, zamierania, przetwarzania się i odradzania – zmienności i nietrwałości. Jedna tylko woda ciemna, lśniąca, jednolita, cała taka różna od tego, co ją otacza, zdaje się być trwałą jak wieczność³².

Ponadto, impresjonistyczne ukształtowanie świadomości Witkiewicza wpłynęło także na formę tego autobiografizowanego eseju – doszło tu do specyficznego odwrócenia porządku narracyjnego. Nie tyle chęć opisanego rzeczywistości skutkowało przejściem do partii deskryptywnej skupionej wokół detalu, ile przeżycia spowodowane dostrzeganiem tego, co wcześniej pozostawało niedostrzegalne prowokują kolejne ustępy tekstu, wpływając na jego rwaną formę i dygresyjność.

Z podobnych do Witkiewiczowskich obaw o bardzo szybko zmieniającą się przestrzeń Tatr i wzmożoną turystykę, która przekłada się na degradację środowiska naturalnego i zagrożenie utraty unikalnego górskiego ekosystemu, wzięła się również na poły literacka, na poły normatywna refleksja Jana Gwalberta Pawlikowskiego, który w nieobszernym, ale niezwykle ważnym dla ochrony przyrody w Polsce esej *Kultura a natura* (1913) wyrażał zaniepokojenie brakiem uwarunkowań prawnych, które mogłyby się przyczynić do zabezpieczenia obszaru górskiego przed pogłębiającą się eksploatacją oraz jej nieodwracalnymi skutkami, które niósł

³¹Witkiewicz, *Na przełęczy*, 135.

³²Witkiewicz, 207.

za sobą dynamiczny rozwój turystyki (pojawienie się kolejek linowych czy zmiany schronisk w hotele, ścieżek i duktów w drogi).

W stosunku do pozaludzkiej przyrody Gwalbert Pawlikowski sprzeciwiał się także tendencji antropomorfizującej, która odbiera naturze swoistość i dystansuje ją od człowieka:

Nastroje bowiem poddawane przez naturę, zdają się nie mieć żadnego powodu, a co do treści swojej są nieokreślone; bliską więc jest myśl przypisywana naturze tych uczuć, które z niej do nas przychodzą, i tłumaczenia ich w sobie w ich nieokreśloności współczuciem z naturą. Tkwi w tym odwieczny, nie dający się ponoć wyplenić błąd antropomorfizmu. Przybiera on tylko inną, rzekomo wyższą, a właściwie tylko bardzo zamgloną i niewyraźną postać, tak jakby przeznaczeniem jego było zginąć kiedyś poprzez rozplynięcie się we mgle. Zamiast naiwnego animizmu ożywiającego każdy twór natury indywidualnie, przyjmuje się jedność ducha powszechnego, z którym łączy się i duch ludzki³³.

Co nie pozostaje bez związku z rozwiniętą świadomością przyrodniczą Gwalberta Pawlikowskiego i walką o prawo ochrony przyrody, od 1912 roku pełnił on funkcję prezesa Sekcji Ochrony Tatr przy Towarzystwie Tatrzańskim i jako jeden z pierwszych postulował utworzenie tatrzańskiego parku narodowego na wzór pionierskiego amerykańskiego Yellowstone³⁴, podejmował wiele działań służących wdrożeniu tego pomysłu oraz przyczyniał się do prac nad podstawami prawnymi w dziedzinie ochrony przyrody³⁵. Idea parków narodowych pozwalała zaś na stworzenie enklawy ratującej przyrodę przed nadmierną eksploatacją. Park w założeniu miał być przestrzenią wyjętą spod narzuconej jurysdykcji człowieka, a kierowaną i regulowaną tylko przez swoje prawa. Badanie owych praw przez ludzi miało jednocześnie umożliwić poznanie mechanizmów napędzających przyrodę. Wydzielenie takiej enklawy związane było jednocześnie z uznaniem jej za cenny obiekt kulturowy wpisany do inwentarza dziedzictwa narodowego. W związku z tym wszelkie decyzje czy zarządzenia, które mogłyby znacząco wpłynąć na sposób funkcjonowania parku, związane byłyby ściśle z moralnością, etyką, wartościowaniem.

Mnogość reprezentacji motywu przyrody w literaturze XIX wieku skłania do zastanowienia się nad przyczyną tego stanu rzeczy. Łączy się to z refleksją dotyczącą potrzeby przeformułowania podstawowych kategorii, takich jak podmiot czy natura, ze względu na zdemaskowanie ich jako konstruktów wspierających wykluczenia i nierówności – zarówno płciowe, jak i etniczne czy gatunkowe. Wobec tak zarysowanego problemu myśl humanistyczna nie mogła już ignorować ani obecności zwierząt, ani rozpędzającej się gospodarki opartej na wykorzystywaniu zasobów naturalnych do cna. Ekokrytyka jako nurt badań z gruntu rewizyjny zaczęła więc w konsekwencji przyglądać się relacjom łączącym ludzi z pozaludzką przyrodą, próbując wytworzyć świat jak najbardziej inkluzyjny, oparty na współbyciu i współdziałaniu poszczególnych jego części.

³³Jan Gwalbert Pawlikowski, *Kultura a natura i inne manifesty ekologiczne*, red. Remigiusz Okrasa (Łódź: Obywatel-Stowarzyszenie „Obywatele-Obywatelom”, 2010), 45.

³⁴Jacek Kolbuszewski, *Ochrona przyrody a kultura* (Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej), 143.

³⁵Zob. W. Radecki, „Prawo ochrony przyrody w koncepcji Jana Gwalberta Pawlikowskiego i jej wpływ na ustawodawstwo obowiązujące”, w *Jan Gwalbert Pawlikowski. Humanistyczna wizja ochrony przyrody i turystyki*, red. P. Dąbrowski, B. Zawilińska (Kraków: Oficyna Wydawnicza „Wierchy” Centralny Ośrodek Turystyki Górskiej PTTK, 2014), 59-80.

Korzeni tej praktyki czytania szuka się z kolei na gruncie amerykańskiego przyrodopisarstwa drugiej połowy XIX wieku, którego modelową realizacją gatunkową okazał się *Walden, czyli życie w lesie* H.D. Thoreau. Tekst przybrał formę manifestu: był głosem polemicznym wobec szybko rozprzestrzeniającej się, opartej na eksploatacji środowiska polityce bezgranicznego zysku. Kapitalizm, który naruszał dodatkowo w znaczącym stopniu więzi społeczne, pociągał za sobą serie wykluczeń, w tym tych na tle ekonomicznym. W polskim wariancie nie zaistniała tak wyraźna tradycja tekstów zorientowanych na środowisko jak ta amerykańska. Łączy się to choćby z oczywistym kontekstem historycznym: podporządkowaniem literatury sprawom politycznym. Przyroda bywała więc kamuflażem do wyrażania treści narodowowyzwoleńczych, a nie sferą osobną, samoregulującą się czy obdarzoną własną logiką.

Przyglądając się tekstom literatury polskiej z pogranicza XIX i XX wieku, dostrzec jednak można interesujące przeobrażenia wyobraźni przyrodniczej. W ujęciu komparatystycznym zarówno utwory Witkiewicza, jak i prace Gwalberta Pawlikowskiego w oryginalny sposób podejmują dialog z tradycją utworów środowiskowo zorientowanych, a nawet wyrażających część postulatów współczesnej ekokrytyki.

Niebagatelną rolę w kształtowaniu świadomości społecznej dotyczącej konieczności zatrzymania niszczenia przyrody i utrzymania co bardziej cennych fragmentów natury w stanie nienaruszonym odgrywały właśnie publicystyka oraz literatura (a na przełomie wieków, jak ma to miejsce choćby w przypadku Gwalberta Pawlikowskiego, także osobiste zaangażowanie i aktywizm), będąc zbiorowym ćwiczeniem z empatii oraz odpowiedzialności.

Bibliografia

- Buell, Lawrence. *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*. Cambridge, Mass. Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Durczak, Joanna. *Rozmowy z ziemią: tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie: wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Fiedorczuk, Julia, Beltran Gerardo. *Ekopoetyka: ekologiczna obrona poezji*. Varsovia: Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco; Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015).
- Kolbuszewski, Jacek. *Ochrona przyrody a kultura*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1992.
- Kozioł, Czesław. „Wstęp”. W Stanisław Witkiewicz, *Na przełęczy*. Opracowane przez Czesław Kozioł. Warszawa: Książka, 1948.
- Koziołek, Ryszard. *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Parrington, Vernon Louis. *Główne nurty myśli amerykańskiej. Romantyczna rewolucja w Ameryce 1800–1860*. Przetłumaczone przez Henryk Krzeczkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Pawlikowski, Jan Gwalbert. *Kultura a natura i inne manifesty ekologiczne*. Zredagowane przez Remigiusz Okraska. Łódź: Obywatel-Stowarzyszenie „Obywatele-Obywatelom”, 2010.
- Olszaniecka Marta. „Wstęp”. W Stanisław Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*. Zredagowane przez Jan Jakubowski, Marta Olszaniecka. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Radecki Wojciech, „Prawo ochrony przyrody w koncepcji Jana Gwalberta Pawlikowskiego i jej wpływ na ustawodawstwo obowiązujące” w Jan Gwalbert Pawlikowski. *Humanistyczna wizja ochrony przyrody i turystyki*. Zredagowane przez Piotr Dąbrowski, Bernadetta Zawilińska, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Wierchy” Centralny Ośrodek Turystyki Górskiej PTTK, 2014.
- Thoreau, Henry David. *Walden, czyli życie w lesie*. Przetłumaczone przez Halina Cieplińska. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2016.
- Witkiewicz, Stanisław. „Impresjonizm”. W *Sztuka i krytyka u nas*. Zredagowane przez Jan Jakubowski, Marta Olszaniecka. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- — —. *Na przełęczy*. W *Pisma tatrzańskie*, t. 1. Opracowane przez Roman Hennel, 40–41. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963.

SŁOWA KLUCZOWE:

PRZYRODOPISARSTWO

ekokrytyka

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia komparatystyczne ujęcie obrazów przyrody w literaturze przełomu XIX i XX wieku na przykładzie *Waldenu, czyli życia w lesie* Henry'ego Davida Thoreau oraz *Na przełęczy* Stanisława Witkiewicza. Punktem wyjścia do rozważań o początkach literatury środowiskowo zorientowanej jest lektura eseju D.H. Thoreau. W założycielskim dla gatunku przyrodopisarstwa tekście Amerykanina upatruje się również korzeni współczesnych badań ekokrytycznych: łączących w sobie postawę aktywistyczną i rewizyjną wobec relacji człowieka i pozaludzkiej przyrody. Choć przyrodopisarstwo nie wykształciło swojej tradycji na gruncie polskiego literaturoznawstwa, lektura *Na przełęczy* Stanisława Witkiewicza aż nadto zdaje się odpowiadać typologii tekstów zorientowanych środowiskowo, wypracowanej na podstawie eseju H.D. Thoreau przez Lawrence'a Buella.

świadomość przyrodnicza

transcendentalizm amerykański

NOTA O AUTORCE:

Agnieszka Budnik – doktorantka w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej IFP UAM, tłumaczka. Interesuje się socjologią literatury oraz badaniami współczesnego życia literackiego. W swojej rozprawie doktorskiej skupia się na instytucji nagrody literackiej i jej wpływie na wartościowanie literatury najnowszej. Publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Zarządzaniu w Kulturze”.

Muzyka otchłani.

Kwestia natury w *Muzyce Ericha Zanna* Howarda Phillipsa Lovecrafta

Bartosz Kowalczyk

ORCID: 0000-0002-6582-9616

Kiedy zaczynasz pojmować ciemność, przychodzi na ciebie milczenie i spokój. Tylko ten, kto nie pojmuje ciemności, boi się nocy. Kiedy pojmiesz to, co w tobie ciemne, nocne i otchłanne, staniesz się całkiem prosty.

C.G. Jung¹

1 – Prolog

Przywołane słowa najprawdopodobniej powinny zostać zapisane w języku niemieckim. Powodem tego przypuszczenia jest fakt, że ambicją autora jest opisanie pewnej tajemnicy, dokładnie tej, którą starał się opisać narratorowi *Muzyki Ericha Zanna* tytułowy muzyk, twierdząc przy tym stanowczo, że to, co starał się wyrazić, może zostać wyrażone tylko w tym języku. Jednak, jak mogłoby się zdawać, nie o sam język tu chodzi, ale o zawartą w nim emanację niemieckiej duszy. Austriacki kompozytor Arnold Schönberg pisał w liście do Almy Mahler²:

Ale teraz przychodzi czas rozrachunku! Teraz ponownie stracimy tych miernych handlarzy kiczu w niewolę i będą musieli czcić Niemieckiego Ducha i nauczyć się wielbić Niemieckiego Boga³.

¹ Carl Gustav Jung, *Czerwona księga*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Jerzy Korpany (Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2020), 269.

² W treści przytaczanego fragmentu Schönberg odnosi się do twórczości Igora Strawińskiego i Maurice'a Ravela.

³ „But now comes the reckoning! Now we throw mediocre kitsch mongers into slavery again, and they will need to revere the German Spirit and learn to worship the German God”. *Schoenberg's Correspondence with Alma Mahler*, red. Elizabeth Keathley i Marilyn McCoy (Oxford: Oxford University Press, 2019), 128. Przekład powyższego fragmentu, podobnie jak i pozostałe pojawiające się w tekście tłumaczenia z języka angielskiego zostały sporządzone przez autora niniejszych słów.

Ów „Niemiecki Duch” pojawiający się w liście wydaje się niczym innym jak odpowiednikiem Hegłowskiego „ducha czasów” (*Zeitgeist*). Czasy zaś, w których przyszło Schönbergowi pisać ten list, to czasy szczególne, można je określić mianem czasów spełnionej przepowiedni. Wieszczem, którego przepowiednia się spełnia, jest oczywiście Hegel/jest oczywiście Kant. Nie sposób zapisać tego inaczej i choć daleko posuniętym uproszczeniem jest zestawienie tych dwóch filozofów na zasadach ekwiwalencji, chodzi tu o szczególny punkt, w którym ich myśli są styczne, a ma to miejsce na polu estetyki. Owa znacząca rewolucja estetyczna, znajdująca swój początek w *Krytyce władzy sądu* Kanta i *Wykładach o estetyce* Hegla, stanowi jednocześnie nieodłączną część formacji, jaką znamy pod nazwą modernizmu⁴. „Niemiecki Bóg” z listu Schönberga wydaje się zatem bogiem nowoczesności.

2

Muzyka Ericha Zanna należy do tych utworów Howarda Phillipsa Lovecrafta, które niejako wymykają się standardowemu ujęciu tej literatury⁵. Z jednej strony można z łatwością zaliczyć je na poczet tekstów, które składają się na tzw. mitologię Cthulhu⁶. Termin ten stworzony przez Augusta Derletha jest dziś używany do opisu twórczości Lovecrafta najczęściej. Badacze zwracają jednak uwagę na wiele nadużyć, których miał dopuścić się Derleth wobec spuścizny literackiej Samotnika z Providence. Oprócz literackich fałszerstw kluczowa spośród nich okazała się próba (udana zresztą) dopasowania literackiej mitologii do bliskiego Derlethowi ujęcia chrześcijaństwa⁷. Pojęcie mitologii Cthulhu, choć nadal używane, zdaje się przez to tracić na aktualności, a proza Lovecrafta jawi się jako znacznie bardziej zróżnicowana. Z drugiej strony *Muzyce Ericha Zanna* brak charakterystycznych cech składających się na schemat bezbłędnie rozpoznawalny przez czytelników tej prozy. Mowa tutaj o obecnej niemal w każdym tekście konfrontacji z nieznanym kosmosem, która przeważnie kończy się szaleństwem lub śmiercią protagonisty. Jednak zanim to nastąpi, czytelnik otrzymuje nasycony przymiotnikami opis bytów rozpoznawanych jako złowrogie człowiekowi⁸. Ta praktyka ma swoje uzasadnienie. Jak pisze Houellebecq:

Lovecrafta interesuje w istocie groza obiektywna. Groza uwolniona od wszelkich psychologicznych i ludzkich konotacji. Chce, jak sam powiada, stworzyć mitologię, która „miałaby jeszcze jakiś sens

⁴ Por. Bartosz Kowalczyk, „Podwaliny modernizmu”, w *Szkice o modernizmie* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2019), 9–18.

⁵ Krzysztof Grudnik wskazuje na fakt, że opowiadanie zostało przez samego autora wyróżnione jako jedno z najlepszych, jakie napisał. Krzysztof Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze* (Gdynia–Kraków: Wydawnictwo Black Antlers, 2016), 314.

⁶ Trzon Lovecraftowskiej mitologii tworzą utwory, które Michel Houellebecq określa mianem „Wielkich Tekstów”. Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. Jacek Giszczak (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2007), 41–42.

⁷ Por. Sunand Tryambak Joshi, *H.P. Lovecraft. Biografia*, tłum. Mateusz Kopacz (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2010), 1071–1072. Por. Mikołaj Kołyszko, *Groza jest święta* (Chojnice: Wydawnictwo Phantom Books, 2014), 83–85.

⁸ Z tej przyczyny często określano Lovecrafta mianem grafomana. Jednak Michel Houellebecq widzi w tym metodę: „...nikt nie próbował naśladować owych fragmentów, w których zapomniano o jakichkolwiek stylistycznych regułach, gdzie przymiotniki i przysłówki piętrzą się ponad miarę, gdzie wymyka mu się szalone wołanie w rodzaju: «Hipopotamy nie powinny mieć ludzkich rąk ani nieść zagwi!». A jednak to właśnie jest prawdziwym celem dzieła. [...] Potwierdza to *a contrario* jego ocena kolegi po piórze: «Henry James jest może nieco zbyt rozwlekły, zbyt delikatny i zbyt uległy wobec subtelności języka, by naprawdę uzyskać wrażenie dzikiej i niszczycielskiej grozy». Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, 94–95.

dla inteligencji złożonych z gazu mgławicowych spiral”. Podobnie jak Kant, który pragnie wzniesić fundamenty moralności ważnej „nie tylko dla człowieka, ale dla każdego rozumnego stworzenia”, Lovecraft chce stworzyć fantastykę zdolną przerazić każdą istotę wyposażoną w rozum⁹.

W przypadku *Muzyki Ericha Zanna* otrzymujemy jedynie obietnicę takiego opisu. Starzec spisuje charakterystykę tego, z czym się mierzy, ale za sprawą nagłego podmuchu wiatru kartki zostają wyssane przez otwarte okno i ostatecznie narrator, a w konsekwencji i czytelnik, nigdy nie poznaje treści owych zapisków. Tym samym tożsamość tajemniczej istoty, z którą muzyk toczy walkę, pozostaje w sferze domysłów.

3

Materia tej opowieści jest w zasadzie wspomnieniem lub czymś na kształt retrospekcji. Narrator wraca pamięcią do czasów, kiedy jako student metafizyki wynajmował pokój w domu przy Rue d'Auseil. Już pierwszej nocy usłyszał muzykę, która – jak się okazało – dobywała się z pokoju innego lokatora – Ericha Zanna, dość niepozornego niemego starca pochodzącego z Niemiec, który w oczach narratora mógł uchodzić za geniusza skrzypiec. Zafascynowany dziwną, szaloną, nieokiełznaną nocną grą skrzypka, narrator prosi go o możliwość przysłuchiwania się jego wykonaniom. Zann godzi się zagrać specjalnie dla niego, jednak ten przeznaczony dla uszu narratora popis skrzypka nie ma już tego niezwykłego charakteru, który towarzyszył muzyce zasłyszanej w nocy, a sam narrator opisuje go następującymi słowami: „Było to coś w rodzaju fugi z powtarzającymi się pasażami o brzmieniu wprost urzekającym”¹⁰. Jednak gra Zanna nie przypomina tej, którą narrator słyszał nocą, a gdy zawiedziony nuci fragment zapamiętanej melodii, muzyk wpada w gniew, a na jego twarzy pojawia się wyraz lęku. Gestem dłoni ucisza swojego gościa i spogląda nerwowo w stronę zasłoniętego okna. „Tylko z tego jednego okna, jak powiadał dozorca, roztaczał się widok ponad murami na opadające wzgórze”¹¹. Starzec prosi studenta, aby ten przeprowadził się do innego pokoju, w którym nie będzie już mógł słyszeć nocnych koncertów.

Narratorowi przyszło jeszcze tylko raz słuchać gry starca i nastąpiło to w szczególnych okolicznościach. Z pokoju Ericha Zanna słyszał przeraźliwy krzyk¹². Kiedy muzyk otwiera drzwi, narrator dostrzega jego rozedrganie. Na podłodze leżą skrzypce i smyczek. Starzec nakazuje studentowi usiąść, a sam skreśla na kartce kilka słów.

W liście błagał mnie, abym okazał miłosierdzie i choćby dla zaspokojenia mojej własnej ciekawości zaczeł, aż on opíše dokładnie w języku niemieckim wszystkie niepojęte zjawiska i lęki, jakie go trapią¹³.

⁹ Houellebecq, 83.

¹⁰ Howard Phillips Lovecraft, „Muzyka Ericha Zanna”, w *Zew Cthulhu*, tłum. Ryszarda Grzybowska (Warszawa: Czytelnik, 1983), 306.

¹¹ Lovecraft, 307.

¹² „Przeraźliwy, nieartykułowany krzyk, jaki tylko niemy człowiek może z siebie wydać i to w chwilach największej udręki”. Lovecraft, 309.

¹³ Lovecraft, 309–310.

Zann pisze przez godzinę, ale jeszcze przed końcem owego procesu zwraca się drżący w stronę okna. Narrator zaczyna słyszeć dobiegające z zewnątrz dźwięki. Muzyk chwyta skrzypce i zaczyna grać szaleńczo, jakby próbował z całych sił nie tyle zagłuszyć tę zewnętrzną muzykę, ile ją odeprzeć.

Dalej akcja toczy się szybko. Gra Zanna staje się coraz bardziej opętańcza, a tajemne siły wdzierają się do pokoju. Wiatr najpierw porywa zapisane przez Zanna kartki, a później gasi płomienie świec. Kiedy narrator w ciemności stara się odszukać muzyka, dotyka jego twarzy „lodowatej, sztywnej, nieruchomej, której szklane oczy wpatrywały się bez celu w pustkę”¹⁴.

4

Problem natury owego tajemniczego bytu podejmowany był wszak przez wielu badaczy. I tak Krzysztof Grudnik, jak się wydaje nie bez słuszności, sięga po typologię Lacanowską:

„Bezkraina otchłani”, wobec której następuje rozpad tożsamości – rozumianej przeze mnie jako konstrukt o charakterze symbolicznym – w psychoanalizie Lacanowskiej odpowiada Realnemu. [...] Trudno jednoznacznie ustalić, jaką funkcję w opowiadaniu pełni muzyka. [...] Niemniej [...] mamy do czynienia z pewnym zbliżeniem muzyki i Realnego, pewnym naznaczeniem muzyki przez Realne¹⁵.

Okno, a w zasadzie i cała ulica (Rue d’Auseil, w której nazwie upatruje się przekształconego wyrażenia *au seuil* – „na progu”¹⁶) jest dla Grudnika barierą oddzielającą porządek symboliczny od Realnego, czyli porządku niedającego się zsymbolizować.

To oczywiście jedno z ujęć, które nasuwa się w pierwszym odruchu, jednak jak zostało to już zauważone, niepozbawione słuszności. Zresztą w sukurs Grudnikowi idzie Benjamin Noys, na którego zresztą autor się powołuje¹⁷.

Jest to ten „chaos w porządku symbolicznym”, który Lovecraftowska fikcja nieustannie wyraża i czyni to poprzez koncept identyfikowany przez Žižka jako „wymaginowane Realne”, w którym znajdziemy „rodzaj obrazu, który usiłuje rozciągnąć wyobraźnię do samej granicy tego, co nieprzedstawialne”¹⁸.

Grudnik powtarza za Noysem następującą konkluzję:

[Noys] uzasadnia to zjawisko niemożnością opisania tego, co należy do porządku realnego: „możemy zauważyć uciekanie się do powtarzania przymiotników, nadmiaru znaczących (an excess of signifiers), który zasłania i odsłania zarazem potworną, niewyraźną «Rzecz»”¹⁹.

¹⁴ Lovecraft, 312.

¹⁵ Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 313–314.

¹⁶ Grudnik, 312.

¹⁷ Grudnik, 314.

¹⁸ It is this „chaos in the symbolic” that Lovecraft’s fiction constantly delineates and it does so through the concept Žižek identifies as the „imaginary Real”, in which we find „a kind of image that endeavors to stretch imagination to the very border of the unrepresentable”. Benjamin Noys, *The Lovecraft „Event”*. www.academia.edu/548596/The_Lovecraft_Event (dostęp: 29.03.2021).

¹⁹ Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 314.

W tym wypadku związanie charakterystycznej dla Lovecrafta „szalonej frazy” z Lacanowskim konceptem staje się silne i ostateczne – być może za bardzo osadzając tę perspektywę na gruncie dwudziestowiecznych koncepcji. Jednak w gruncie rzeczy jest ona poprawna i nośna – wszak w Lovecraftowskiej prozie roi się od bytów, które wymykają się symbolizacji, takich, których nie sposób opisać dostępnym nam rezerwuarem środków.

Bardziej zastanawiająca jest pewna nadinterpretacja, którą Grudnik w zasadzie powtórzył za Burlesonem:

W samym tekście na poziomie tematycznym możemy dostrzec pewną strukturę fugi. [...] Wystarczy wskazać, że tak jak muzyczna fuga składa się z wielu tematów przeplatanych na pewne sposoby, opowiadanie podobnie zawiera przynajmniej trzy tekstowe „tematy” współistniejące równolegle: położenie Rue d'Auseil, muzykę Ericha Zanna i dziwną zewnętrżność, czy też obcość tego, czego fragmenty mogą znajdować się za zasłoniętym oknem Zanna²⁰.

Najwyraźniej jednak obaj autorzy mają problem z uchwyceniem funkcji, którą w opowiadaniu pełni muzyka, a jest to funkcja, którą (wbrew opinii Grudnika) można jednoznacznie określić. Do tego wątku powrócimy w dalszej części niniejszego szkicu. Dość zaznaczyć w tej chwili, że Burleson wiedziony zapewne intuicją niemal dotyka sedna sprawy w momencie, gdy przeprowadza etymologiczną analizę pojęcia muzyki. Na moment przed ujęciem tematu w stylu, jaki znamy z leksykonów, Burleson zamieszcza zdanie, umykające w natłoku następujących później rozważań. Píše mianowicie: „Starca nie sposób odseparować od «jego» muzyki, która oczywiście pochodzi od Muz”²¹. To lakoniczne z pozoru stwierdzenie zdaje się brzemienne w znaczenie. Przede wszystkim przywołuje kontekst, który choć obecny stale w twórczości Lovecrafta, wydaje się z nieznanych powodów traktowany marginalnie. Ale do tego również wrócimy.

5

W opublikowanej przez autora niniejszych słów monografii *Szkice o modernizmie* (2019), we fragmencie dotyczącym omawianego utworu Lovecrafta, pojawia się takie oto kategoryczne stwierdzenie:

Owa otchłań [...], z którą zмага się Zann, zdaje się czystą, nieskalaną emanacją istoty niemieckiego idealizmu, a tym samym istoty nowoczesności. To ją muzyk stara się odeprzeć za pomocą dźwięków swoich skrzypiec²².

Utożsamienie owej otchłani z nowoczesnością wynika z kilku błędnie zinterpretowanych spostrzeżeń i poczynienia kilku błędnych założeń.

²⁰ Donald R. Burleson, *Lovecraft: disturbing the universe* (Lexington: University Press of Kentucky, 2009), 69.

²¹ „The old man is inseparable from «his» music, which of course is of the Muses”. Burleson, 72.

²² Kowalczyk, *Szkice o modernizmie*, 59.

Po pierwsze: starzec twierdzi, że opisać to, z czym się zмага, można tylko w języku niemieckim²³. Zdaje się to sugerować, że za oknem muzyka czai się coś, co może zostać opisane jedynie za pomocą pojęć, które występują tylko w języku niemieckim. Pojęcia wszak są istotą filozofii (wedle słów Deleuze'a)²⁴, a trudno o bardziej niemiecką filozofię niż niemiecki idealizm.

Po drugie: Erich Zann należy do świata wytworzonego niejako poza językiem zarówno ze względu na profesję, jak i ze względu na charakter swojego kalectwa²⁵.

Po trzecie: błędem jest zakładać, że to właśnie przed nowoczesnością starzec skrywa się w obrębie jednego z największych miast Europy (domniemywa się, że Rue d'Auseil znajduje się w Paryżu). Urbanizacja i nowoczesność idą wszak w parze i pod pewnymi względami stanowią emanację tego samego zjawiska.

Po czwarte: fakt, że narrator to student metafizyki, ma znaczenie, błędem jest jednak zakładać, że każda metafizyka ostatecznie realizuje się w niemieckim idealizmie.

I w końcu po piąte: pewność, którą czytelnik zyskuje w kwestii natury Ericha Zanna, jest z całą pewnością złudna. Błędem jest zakładać, że starzec jest tym, kim wydaje się być, jednak na rozwiązanie tego problemu przyjdzie czas w dalszej części szkicu.

6

Doświadczenie na tyle decydujące, by wśród tych, którym było dane, uchodzić za najtrudniejsze do opowiedzenia, nie jest już przecież doświadczeniem. Jest niczym innym jak tylko punktem, w którym dotykamy granic języka. [...] Gdzie kończy się język, nie zaczyna się to, czego powiedzieć się nie da, lecz materia słowa. Kto nigdy, niczym we śnie, nie dotarł do tej zdrewniałej substancji języka, którą starożytni nazywali matecznikiem, ten jest, choćby milczał, więźniem wyobrażeń²⁶.

Przywołany passus pochodzący z opublikowanego w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku zbioru Giorgio Agambena pt. *Idea prozy* stanowić może, jeśli nie alternatywę, to z pewnością dookreślenie tendencji odczytywania spuścizny Lovecrafta przez pryzmat ustaleń Lacana. W tym kontekście koncepcja Realnego zostałaby w pewnych rejestrach nieco złagodzona, w innych wyostrowana. Należałoby bowiem uznać, że to, co nazywamy Realnym, nie leży w istocie poza porządkiem symbolicznym, ale raczej u jego podstaw²⁷. Innymi słowy stanowi materię, z której wytworzyła się, symboliczna w swoim charakterze, rzeczywistość. Podobne stanowisko zdaje się zajmować Bruno Schulz, który w *Mityzacji rzeczywistości* tak oto definiował poezję:

²³ Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 310.

²⁴ Por. Michał Herer, „Tysiąc plateau – książka osobliwa”, w: Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Tysiąc plateau* (Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, 2015), IX.

²⁵ To spostrzeżenie samo w sobie nie jest błędne, jest nawet, jak się okaże w kontekście dalszych rozważań, niezwykle istotne. Błędna jest jednak jego interpretacja.

²⁶ Giorgio Agamben, „Idea materii”, w: *Idea prozy*, tłum. Ewa Górniak-Morgan (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018), 19.

²⁷ Wnikliwi komentatorzy dzieła Lacana zapewne widzą to podobnie.

...gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, [...] nazywamy poezją²⁸.

I dalej:

Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią²⁹.

Sens przytoczenia przywołanych fragmentów można zreferować w następujący sposób: paradygmat, w którego ramach język nie jest wtórny wobec rzeczywistości, ale ją tworzy, jest charakterystyczny dla XX wieku. Począwszy od ustaleń pierwszych psychoanalityków z Sigmundem Freudem na czele, poprzez koncepcje z gruntu fenomenologiczne, analityczne ujęcie neopozytywistów, perspektywę strukturalną, poststrukturalizm, nie kończąc bynajmniej na pragmatystach. Ujęciu, które eksplorują wyżej przytoczone wypowiedzi Schulza i Agambena, najbliższe jest chyba do perspektywy fenomenologicznej, zakładającej skrajną redukcję symbolicznych atrybutów, która pozwala doświadczyć pierwotnego charakteru zjawisk. Jednak znamienne są słowa włoskiego filozofa, wskazującego, że zdarza nam się dotrzeć nie tyle do kresu języka, ile do jego materii, przy czym dwuznaczność określenia materia sugerować może pewnego rodzaju paradoks. Okazuje się bowiem, że coś tak niematerialnego jak język może się zmaterializować, choć samo to zjawisko ostatecznie nie powinno nikogo dziwić. Schulz w *Mityzacji rzeczywistości* ujmując to dość trafnie („Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo”³⁰) i o słowie, sensie i mitach opowiada tak, jakby były one jak najbardziej materialne:

Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów³¹.

Podobnych konotacji można upatrywać w szkicu Agambena. Język nie ma zatem kresu, a jedynie coś w rodzaju fundamentu, o którego surową materię nieuważny podróżnik może rozbić głowę.

7

Drobna sugestia ukryta jako składowa jednego z opisów, na które natrafiamy w opowiadaniu, dostarcza najistotniejszych informacji na temat tego, co stanowi przedmiot dociekań wielu czytelników Lovecrafta. Jednak zanim dotrzemy do odpowiedzi na pytanie najważniejsze: czym jest byt nawiedzający Zanna, czy kim w istocie jest sam Zann, wypada przez chwilę skupić uwagę na funkcji, jaką pełni muzyka, która w treści opowiadania objawia kilka swoich twarzy. Mamy zatem do czynienia z nocną muzyką Zanna, opisywaną przez narratora jako

²⁸ Bruno Schulz, „Mityzacja rzeczywistości”, w *Proza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964), 444.

²⁹ Schulz.

³⁰ Schulz, 443.

³¹ Schulz, 444.

skrajnie odmienną od tej, którą zdarzało mu się wcześniej słyszeć. Nie ma jednak wątpliwości, że gra skrzypka „była pełna fantazji, nieprzytomna, histeryczna, ale do samego końca nosiła znamiona najwyższego geniuszu”³². Ponadto przysłuchując się koncertowi, który Erich Zann zgodził się zagrać specjalnie dla narratora, ten dostrzega w nim pewne zubożenie, nie odnajdując wśród dźwięków owych „dziwnych melodii”³³, jakie słyszał, przebywając w swoim pokoju. To właśnie w opisie tego „dziennego” koncertu pada termin „fuga”, nadgorliwie zaprzęgnięty do interpretacji całego tekstu w funkcji dominanty kompozycyjnej, co miało miejsce w pracach Burlesona i Grudnika. Warto podkreślić, że ów termin pojawia się w opowiadaniu tylko raz, właśnie w opisie drugiego już rodzaju muzyki. Fuga jest formą klasyczną, mającą wyraźne zarysowaną strukturę. Lovecraft zdaje się podkreślać tym samym odmiennność „dziennego” koncertu od „nocnego”, który jest zdecydowanie bardziej chaotyczny w formie i przede wszystkim istotniejszy. Ta wyraźna różnica pomiędzy dwoma typami muzyki płynącej spod smyczka Ericha Zanna wydaje się odzwierciedlać różnice, jakie można dostrzec pomiędzy klasycznymi formami muzyki (czy sztuki w ogóle) a jej modernistycznym odpowiednikiem. Fuga przywodzi na myśl barokowe kompozycje Bacha, „nocna” gra Zanna sytuuje się raczej w tym samym spektrum co muzyka Schönberga i zapewne z tej przyczyny w niczym nie przypomina klasycznych schematów kompozycyjnych. Schönberg, jako przedstawiciel muzyki dodekafonicznej, może być – również w świetle przytoczonego wcześniej fragmentu korespondencji – przykładem artysty modernistycznego. W podobny sposób należałoby postrzegać Ericha Zanna – jako pretendującego do bycia nieodłączną częścią formacji modernistycznej.

Jest jeszcze trzeci rodzaj muzyki – jego opis pojawia się jako element kulminacyjnej części opowiadania. Mowa tutaj o muzyce dobiegającej zza okna, która jawi się narratorowi jako niezwykle subtelna, cicha, płynąca z niezmierzonej dali melodia³⁴. W tym wypadku kontrast sięga zenitu. Szaleńcza, dziwna muzyka Zanna staje naprzeciw delikatnej, spokojnej melodii, a tak naprawdę stają naprzeciw siebie dwa światy skrajnie od siebie odmienne: świat nowoczesny i, nieznany bądź raczej zapomniany, świat natury.

8

W muzyce Ericha Zanna Lovecraft niczego nie zataja, jednak zmyślnie ukrywa podpowiedzi. Nie jest, jak niegdyś go opisywano, miernym pisarzem i w opowiadaniach podobnych temu odsłania swoją przenikliwość i dogłębną znajomość paradygmatu determinującego czasy mu współczesne. Te fragmenty, w których ma za nic stylistyczne reguły, przyrównane przez Houellebecqa do mowy szaleńca, odsłaniają w istocie pęknięcia w strukturze języka ustępującego wobec naporu dzikiej pierwotności. Ukazują tym samym pęknięcia w strukturze porządku symbolicznego, przez które wdziera się Realne. Ów paradygmat związany jest z językiem w sposób, korespondujący z ustaleniami poczynionymi przez Wittgensteina czy Lacana. Świat nowoczesny jawi się zatem jako konstrukt językowy, a jego budulec tworzą, jak sugeruje Schulz, fragmenty dawnych opowieści. Próżno jednak szukać ich pierwotnego sensu – ten nie

³² Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 310.

³³ Lovecraft, 306.

³⁴ Lovecraft, 310.

dotrwał w pierwotnej formie do czasów nowoczesnych, ale jawi się raczej jako sens okaleczony, pozbawiony swych fundamentalnych konotacji, a przez to zupełnie już nieczytelny. Pisarstwo Lovecrafta zdaje się wynikać z tęsknoty za tym światem utraconej harmonii, którego przebliski odczytujemy dziś w kategoriach „kosmicznej grozy”. Tę tęsknotę widać we fragmencie młodzieńczego *Poemata minora*, opatrzonym tytułem *Do Pana*, gdzie podmiot opisuje senne spotkanie z bogiem Panem. Znamienne wydają się ostatnie słowa wspomnianego fragmentu:

Obudziłem się zbyt wcześnie,
Świat mnie wezwał, ludzie szpetni.
Lecz mym domem głębie leśne,
Tam chcę słuchać Pana fletni³⁵.

Ten namacalny wyraz niedopasowania i afekt do mitycznych opowieści każe przypuszczać, że korzeni tajemniczego bytu należy szukać właśnie w tym obszarze pierwotnego sensu, domenie, po której pozostały nam jedynie szczątki epickiej niegdyś opowieści.

Naturę tajemniczego bytu Lovecraft związał z naturą Ericha Zanna, a z kolei sugestię dotyczącą natury muzyka zawarł w lakonicznym opisie jego osoby: „Był niski, szczupły, biednie ubrany, prawie łysy, miał niebieskie oczy oraz groteskową twarz przypominającą satyra”³⁶. Jeżeli spróbujemy wyobrazić sobie na podstawie tego opisu, jak wyglądał muzyk, najpewniej stanie nam przed oczami wizerunek nie tyle człowieka, który przypomina satyra, ile raczej wizerunek satyra przyobleczonego dla niepoznaki w ludzką odzież. W związku z tym, że Lovecraft był pisarzem, któremu niezwykła wyobraźnia służyła za budulec niesamowitych historii, nie będzie nadużyciem zaufanie w tym wypadku wyobraźni i uznanie, że w istocie Erich Zann był satyrem, który dawno opuścił swój matecznik i nauczył się żyć między ludźmi³⁷. Konkluzją powyższej konstatacji musi być uznanie, że tajemniczym bytem, z którym zmagą się Zann, jest nikt inny jak tylko Pan.

9

Opublikowany w 1927 roku esej Lovecrafta zatytułowany *Nadnaturalny horror w literaturze*, dostarcza czytelnikom niezwykłego wglądu w sferę literackich inspiracji pisarza. Próbuąc wyznaczyć fundamenty dla nurtu *weird fiction*, Lovecraft dokonuje przeglądu twórczości swoich poprzedników, w którym nie brakuje nazwisk zapisanych także w historii literatury, by przytoczyć choć Hermana Melville’a czy Edgara Allana Poe. W tym tekście, w którym autor dowodzi, że w dobrej opowieści grozy potrzeba przede wszystkim atmosfery, zwraca uwagę fakt, że postrzega on tę atmosferę w makroskali – ściślej w skali kosmicznej. Do określenia tej wszechogarniającej, wykraczającej poza ludzkie rozumienie świata grozy używa określenia *cosmic panic*, przy czym genezy jego drugiego członu nie trzeba przybliżać. Doświadczenie pa-

³⁵ Howard Phillips Lovecraft, „Poemata minora. Księga II”, w *Nemesis i inne utwory poetyckie*, tłum. Mateusz Kopacz (Czerwonak: Wydawnictwo Vesper, 2018), 335.

³⁶ Lovecraft, *Zew Cthulhu*, 307.

³⁷ Zresztą podobne potraktowanie sprawy wypełnia wszystkie warunki zastosowania tzw. brzytwy Ockhama. W obliczu skrajnej redukcji założeń początkowych należy po prostu uznać, że skoro Erich Zann przypomina satyra, to zapewne nim jest.

nicznego lęku, paraliżującego lub przyprawiającego o chwilową (bądź trwałą) utratę zmysłów, zdaje się na tyle powszechne, że z pewnością można postrzegać je jako zjawisko o statusie podobnym do statusu wyodrębnionych przez Junga doświadczeń archetypowych. Nic dziwnego, że literatura grozy chętnie eksploruje ten rodzaj lęku. W *Nadnaturalnym horrorze...* Lovecraft przytacza kilka przypadków, w których autorzy potraktowali to zagadnienie niemal dosłownie, co oznacza, że w istocie wskazali mityczne źródło owego lęku. I tak w jednym z opowiadań Edwarda Frederica Bensona pojawia się fragment dość dobrze rezonujący z tematyką *Muzyki Ericha Zanna*. Bohater opowiadania opisuje przyjacielowi niezwykle doświadczenie, które zmieniło jego życie. Podczas odpoczynku na łonie natury zaczęły dobiegać doń dźwięki instrumentu „wygrywającego dziwną, nie kończącą się melodię”³⁸, która nie zawierała w sobie powtarzalnych fraz i osiągała raz za razem kolejne kulminacje.

Dobiegała z trzcin i z nieba, i z drzew. Była wszędzie, była odgłosami życia. To był, mój drogi Darcy, jakby to powiedzieli Grecy, to był Pan grający na swej fletni, głos samej Natury³⁹.

To opowiadanie, wcześniejsze od *Muzyki...* o dekadę, nie jest jedynym, które korzysta z podobnej metaforyki, a które zostaje przytoczone w eseju. Lovecraft odnosi się do tekstu jednego ze swoich mistrzów, walijskiego autora Arthura Machena, którego opowiadanie *Wielki bóg Pan* uznawane jest powszechnie za jedno z najlepszych w swoim gatunku. Autor *Zewu Cthulhu* w następujący sposób streszcza wątek niepokojącego eksperymentu, inicjujący sekwencję późniejszych zdarzeń:

Młoda kobieta za sprawą operacji mózgu staje się zdolna do ujrzania bóstwa Natury, w całym jego ogromie i potworności, w wyniku czego traci zmysły i umiera przed upływem roku⁴⁰.

Marco Pasi, przybliżając ezoteryczne konotacje prozy Machena, odnosi się do tego wątku w następujący sposób:

Jak się przekonamy, w tej opowieści antyczny bóg Greków służy jako symbol duchowej rzeczywistości będącej poza zasięgiem naszych zmysłów, za dostępem do której tęsknili ezoterycy i mistycy wszystkich czasów⁴¹.

Posiłkując się stwierdzeniem Williama Jamesa, który uznał, że nie istnieje świat poza rzeczywistością uwarunkowaną przez empiryzm, wiążąc je z faktem istnienia przeżyć silnie skorelowanych ze zmysłami, docieramy do niepokojącej hipotezy. Jeśli nawet zmysły mają bezpośredni dostęp do świata rzeczy (wszak naoczność tworzy jeden z fundamentów fenomenologii), to jednak interpretacja owych wrażeń jest silnie zdeterminowana przez fakt uwikłania świado-

³⁸ „I heard the sound quite distinctly of some flute-like instrument playing the strange unending melody” Edward Frederic Benson, „The man who went too far”, w *The Room in the Tower and Other Stories* (London: Mills & Boon, 1912), 222.

³⁹ „It came from the reeds and from sky and from the trees. It was everywhere, it was the sound of life. It was, my dear Darcy, as the Greeks would have said, it was Pan playing on his pipes, the voice of Nature”. Benson, 223.

⁴⁰ „A young woman, through surgery of the brain-cells, is made to see the vast and monstrous deity of Nature, and becomes an idiot in consequence, dying less than a year later”. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural horror in literature* (Abergele: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013), 122.

⁴¹ „As we will see, in this story the ancient Greek god serves as a symbol of a spiritual reality that lies beyond our senses, to which esoterics and mystics of all times have yearned to gain access”. Marco Pasi, „Arthur Machen’s Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology”, *Aries*, nr 7 (2007): 69.

mości w procesy symboliczne. Zderzenie ze światem rzeczy, o ile ma być prawdziwe, powinno odbywać się poza uwarunkowaniami symbolu. Język staje się zasłoną rzeczywistości, za którą znajduje się materialna prawda, ale też niewysłowiona (bo niesymbolizowana) groza.

Cel kontrowersyjnego eksperymentu, który stanowi kanwę *Wielkiego boga Pana*, to właściwie wyłączenie tych obszarów mózgu, które zdają się odpowiedzialne za procesy symbolizacji, a tym samym skutkiem operacji jest wyposażenie pacjentki w zdolność widzenia poprzez ową zasłonę rzeczywistości⁴². W *Muzyce Ericha Zanna* wspomniana zasłona rzeczywistości opada zapewne z tej przyczyny, że z powodu swojego kalectwa Zann egzystuje niejako na pograniczu porządku symbolicznego i Realnego, a jego potencjał podmiotowy jest wobec struktur symbolicznych mocno ograniczony.

10 – Epilog

Bóg Pan we wspomnianych tekstach wydaje się, zgodnie z przecuciem Pasiego, symbolem sprzeciwu wobec postępującej modernizacji lub może nawet wobec cywilizacji. Mimo całej grozy, jaką wzbudza (spowodowanej wszak przez inne czynniki), stanowi raczej wyraz tęsknoty za czymś, co można określić mianem „raju utraconego”. W przełożeniu na język psychoanalizy można opisać ją jako tęsknotę za pełną integracją z tym, co tworzy treść nieświadomości, integracją ze sferą instynktów, z których tłumieniem ludzkość przestaje sobie radzić⁴³ i które powracają zupełnie jak Lovecraftowscy Wielcy Przedwieczni, by ponownie wziąć świat we władanie.

Zastanawiający jest fakt, na który zwracają uwagę również Marco Pasi i Krzysztof Grudnik, że „odrodzenia Pana” przypada na czasy wczesnego modernizmu. Prawdopodobnie wypełnia on przestrzeń, którą wytworzył Nietzscheański gest uśmiercenia Boga⁴⁴. Polem, na którym Pan się odradza, jest głównie literatura, czyli – paradoksalnie – swoista emanacja porządku symbolicznego i nie chodzi jedynie o literaturę grozy. Wystarczy wspomnieć ostatnią frazę przedmowy Ricarda Reisa do zbioru poezji Alberta Caeiro, która, wedle słów samego poety, stanowi bezpośrednią kontynuację dorobku Walta Whitmana: „Cieszcie się, wszyscy wy, którzy łkacie w Historii, największej z chorób! Odrodził się Wielki Pan!”⁴⁵.

Wypadałoby również zastanowić się nad zmianą kategorii, którymi opisywana jest proza Lovecrafta, Machena, Bensona czy Blackwooda i zamiast upowszechnionego terminu „nadnaturalny horror” powinniśmy używać innego, który wskazywałby właściwe źródło tej grozy. Adekwatna byłaby kategoria „naturalnego horroru”, zważywszy na uprawnione przypuszczenia, że i współczesna literatura grozy rozwija się w podobnym kierunku⁴⁶. Stanowi to jednak materię zgoła odmiennych rozważań, których skala znacznie wykracza poza skromne ramy niniejszego szkicu.

⁴² Arthur Machen, „Wielki bóg Pan”, w *Inne światy*, tłum. Tomasz S. Gałązka (Toruń: Wydawnictwo C&T, 2007), 12–13.

⁴³ Por. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 298.

⁴⁴ Pasi, „Arthur Machen’s Panic Fears”, 69. Grudnik, *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*, 296.

⁴⁵ Ricardo Reis, „Przedmowa”, tłum. Wojciech Charchalis, w Fernando Pessoa, *Poezje zebrane Alberto Caeiro*, tłum. Gabriel Borowski (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2020), 19.

⁴⁶ Wystarczy zwrócić uwagę na prozę Jeffa VanderMeera, czy nawet niektóre opowiesci autorstwa Stephena Kinga.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Idea prozy*. Przetłumaczone przez Ewa Górniak-Morgan. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018.
- Benson, Edward Frederic. *The Room in the Tower and Other Stories*. London: Mills & Boon, 1912.
- Burleson, Donald R. *Lovecraft: disturbing the universe*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Tysiąc plateau*. Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, 2015.
- Grudnik, Krzysztof. *Okultyzm i nowoczesność. Studium literaturoznawcze*. Gdynia–Kraków: Wydawnictwo Black Antlers, 2016.
- Houellebecq, Michel. *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*. Przetłumaczone przez Jacek Giszczak. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2007.
- Jung, Carl Gustav. *Czerwona księga*. Przetłumaczone przez Jerzy Prokopiuk i Jerzy Korpanty. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2020.
- Kołyszko, Mikołaj. *Groza jest święta*. Chojnice: Wydawnictwo Phantom Books, 2014.
- Kowalczyk, Bartosz. *Szkice o modernizmie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2019.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Nemesis i inne utwory poetyckie*. Przetłumaczone przez Mateusz Kopacz. Czerwonak: Wydawnictwo Vesper, 2018.
- –. *Supernatural horror in literature*. Abergele: Wermod and Wermod Publishing Group, 2013.
- – –. *Zew Cthulhu*. Przetłumaczone przez Ryszarda Grzybowski. Warszawa: Czytelnik, 1983.
- Machen, Arthur. *Inne światy*. Przetłumaczone przez Tomasz S. Gałązka. Toruń: Wydawnictwo C&T, 2007.
- Noys, Benjamin. „The Lovecraft «Event»”. www.academia.edu/548596/The_Lovecraft_Event [dostęp: 29.03.2021].
- Pasi, Marco. „Arthur Machen’s Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology”, *Aries*, nr 7 (2007): 63-83.
- Pessoa, Fernando, *Poezje zebrane Alberto Caeiro*. Przetłumaczone przez Gabriel Borowski. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2020.
- Schulz, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964.

SŁOWA KLUCZOWE:

muzyka

LOVECRAFT

ABSTRAKT:

W artykule przeanalizowano opowiadanie Howarda Phillipsa Lovecrafta *Muzyka Ericha Zanna* i ukazano obecny w tej literaturze konflikt pomiędzy nowoczesnością a naturą. Omawiana praca, wraz z tekstami uzupełniającymi, dostarcza informacji pozwalających przeformułować sposób postrzegania literatury Lovecrafta, a ściślej rzecz ujmując, kategorii „nadmaturalnego horroru”.

NOWOCZESNOŚĆ

natura

modernizm

NOTA O AUTORZE:

Bartosz Kowalczyk – adiunkt Zakładu Studiów Polonistycznych i Komunikacji Medialnej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W centrum jego zainteresowań znajduje się literatura nowoczesna z uwzględnieniem nowych sytuacji teoretycznych, a także związki literatury i teorii z zachodnią tradycją ezoteryczną. Autor książek: *Ireneusz Iredyński. Przekleństwo powrotu* (Poznań 2014), *Szkice o modernizmie* (Poznań 2019).

Natura i ludzie. O ekologicznej wyobraźni Tadeusza Śliwiaka

Katarzyna Niesporek

ORCID: 0000-0001-7103-9285

„[...] żyjemy w czasach niechętnych drzewu. Lasy znikają, giną stare osobniki i nie wyjaśni tego sama ekonomia. Tu ona tylko współdziała, wykonuje, albowiem żyjemy jednocześnie w epoce niesłuchanego marnotrawstwa. Odpowiada to jej dwóm wielkim tendencjom: niwelacji i przyspieszenia. Wysokie musi upaść, a wiek traci moc”¹.

Pragnienie natury

Tadeusz Śliwiak, poeta zaliczany do pokolenia ‘56, w swoich utworach przyjmuje nieantropocentryczny punkt widzenia. Stając po stronie natury, dostrzega przede wszystkim zniszczenia wyrządzone jej przez człowieka. „Za swoje uznał Horacjańskie hasło *naturam sequi*, iść za naturalnym porządkiem. Jego poezja to próba opisu zasadniczych doświadczeń, jakie czyni człowiek, gdy wchodzi w aktywny kontakt z przyrodą, gdy ją przekształca” – pisał Artur Sandauer², „dwie z grubsza biorąc, sfery tej poezji to piękny świat natury i znamię rany, kalectwa, śmierci” – wspominał Piotr Kuncewicz³, „Śliwiak opisuje [...] świat w taki sposób, by maksymalnie ukazać słuszność przyrody w stosunku do człowieka. Wszędzie dostrzega ślady więzi człowieka i natury”

¹ Ernst Jünger, „Drzewo”, w *Wybór esejów o słowach i drzewach*, wybrał i przeł. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017), 155–156.

² Artur Sandauer, „Poezja tragicznego ładu (Rzecz o Tadeuszu Śliwiaku)”, w *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 483.

³ Piotr Kuncewicz, „Tadeusz Śliwiak”, w *Agonia i nadzieja*, t. 3: *Poezja polska od 1956* (Warszawa: Graf-Punkt–Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, 1994), 241.

– uważał Konstanty Pieńkosz⁴, „Nie można pominąć prekursorstwa poety w zakresie wyobraźni ekologicznej” – konstatował Andrzej Juchniewicz⁵. Wrażliwość poety na przywołaną przez krytyków naturę ma związek z jego doświadczeniami wyniesionymi z dzieciństwa, związanymi z mieszkaniem wraz z rodziną na terenie miejskiej rzeźni we Lwowie. Wówczas przyroda była postrzegana przez niego jako upragnione i nienaruszone miejsce harmonii i ładu, znajdujące się poza ingerencją człowieka i zasięgiem czynionego przez niego zła, o które młody twórca codziennie ocierał się w ubojni, będąc pośrednim świadkiem niehumanitarnego traktowania zwierząt i pracujących w niej Żydów⁶. „[...] aby powracać do natury, trzeba najpierw istnieć jako podmiot od niej oddzielony” – pisała Julia Fiedorczyk⁷. Autor *Widnokresu*, wychowując się w rzeźni, podczas drugiej wojny światowej, temu odseparowaniu znacząco został poddany⁸. Pragnąc zielonej przestrzeni, zanurzał się w niej przede wszystkim w wyobraźni. W wierszu *Rondo* – opublikowanym w kluczowym dla tej twórczości tomiku *Poemat o miejskiej rzeźni* (1965) – Śliwiak, myśląc o własnym dzieciństwie, oglądając siebie w pamięci, „z zewnątrz”⁹, wspominał:

Biegłem z rzeźni do lasu obmyć oczy ręce
z widoku i materii ciepłej krwi zwierzęcej

A ten krzyk co był we mnie teraz stał się głosem
ocierał się o korę wyprężonych sosen

Ostry krzew mnie otoczył Mech przygarnął miękki
Drzewa stały dostojnie Krwawiły ich sęki

Uciszyło się niebo zielone lesiste
Patrzyłem w moje dłonie Były znowu czyste

Jakby ptak z nich uleciał i wolnym uczynił
mnie i siebie I śpiewał I za nic nie winił¹⁰

⁴ Konstanty Pieńkosz, *Świat nadziei paradoksalnej*, w: Tadeusz Śliwiak, *Koń maści muzycznej*, wstęp i wybór Konstanty Pieńkosz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 12.

⁵ Andrzej Juchniewicz, „Z czyścica na Parnas”, *Śląsk*, nr 5 (2020): 63.

⁶ O mieszkaniu młodego poety na terenie miejskiej rzeźni i obserwowaniu przez niego zabijania zwierząt i Żydów, których doświadczenie Zagłady zrównuje, czyniąc zwierzęta równoprawnymi ofiarami wojny zob. Katarzyna Niesporek, „Zwierzęta i ludzie. O *Poemacie o miejskiej rzeźni* Tadeusza Śliwiaka”, *Porównania*, nr 2 (2021) [w druku] oraz Piotr Sobolczyk, „Ty jesteś krowa a ja Żyd. Tadeusza Śliwiaka Holocaust zwierząt”, *Pogranicza*, nr 5 (2009): 28–40.

⁷ Julia Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 66.

⁸ Tadeusz Śliwiak we wstępie do *Poezji wybranych* z 1975 roku opowiadał o swoim kontakcie z naturą następująco: „Z okna naszego mieszkania oglądałem ogromny budynek chłodni i hale, gdzie zabijano zwierzęta. Po drugiej stronie ulicy znajdowała się garbarnia. Niedaleko domu rosły stare kasztany. Było ich dużo. Lubiliśmy je, my, tamtejsi chłopcy. Były długo zielone. Jak długie wakacje, jakich prawdziwie zazналиśmy dopiero po wojnie”; „Dzisiaj jednym z najbardziej ulubionych miejsc, jakie odwiedzam najchętniej, jest bogaty w roślinny żywioł obszar Bieszczadów. Tak bardzo kontrastujący z kamienną przestrzenią tamtego miasta [Lwowa – K.N.]”. Tadeusz Śliwiak, „Wstęp”, w: *Poezje wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył autor (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1975), 10.

⁹ Por. Jill Bennett, „Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka”, tłum. Anna Kowalcze-Pawlik, Tomasz Bilczewski, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka i Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 145.

¹⁰ Tadeusz Śliwiak, „Rondo”, w: *Poemat o miejskiej rzeźni* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1965), 23.

Miejszem schronienia bohatera lirycznego staje się natura. Już sama jego ucieczka do zielonej przestrzeni świadczy o przekroczeniu w rzeźni granic moralnych, których poeta nie może zaakceptować. W lesie szuka on zrozumienia i oczyszczenia z „widoku i materii ciepłej krwi zwierzęcej”. Śliwiak odwraca w wierszu dawniej obowiązujący biblijny rytuał ofiarny. W Liście do Hebrajczyków czytamy: „krew kozłów i cielców oraz popiół z krowy, którymi skrapia się zanieczyszczonych, sprawiają oczyszczenie ciała” (Hbr 9,13). Ma ono na celu przywrócenie równowagi, „powrót do normalnego życia osoby lub rzeczy nieczystej”¹¹. W utworze autora *Widnokresu* zmienia się cel i znaczenie przelanej krwi. Nie oczyszcza, ale kała, stanowi symbol okrucieństwa wojny i rzeźni – zasycha na ciele, wypełnia pamięć „ja” mówiącego. Widok rzeźniczych scen – mówiąc za Freudem – przynosi „życiu psychicznemu [twórcy – K.N.] w ciągu bardzo krótkiego czasu [...] silny przyrost bodźców”¹², kumuluje do granic niewypowiedziane emocje, które znajdują ujście dopiero w otwartej przestrzeni – w lesie. Wykrzyczenie ich, wypowiedzenie tego, co wcześniej na siłę było tłumione, przynosi pociechę i ulgę. Bohater liryczny, który udaje się do lasu po oczyszczenie, chociaż sam nie czyni krzywdy zwierzętom, poczuwa się do odpowiedzialności za wyrządzone im przez rodzaj ludzki zło. Będąc bezpośrednim obserwatorem „czerwonego morza rzeźni”, nie mogąc stanąć w obronie praw niewinnych istot – zarówno zwierząt, jak i Żydów, niejako bierze ich cierpienie na siebie. Przestrzeń natury pełni natomiast funkcję absolutu, który otwiera się na ból człowieka i w pewnym sensie rozgrzesza go. Las, otaczając opieką i czułością „ja” mówiące, współcierpi razem z nim. Przejmując ból poety na siebie, uwalnia go od złych emocji, oczyszcza wewnątrz. Krzyk chwilowo zostaje zastąpiony w nim ciszą, czerwien krwi – zielenią natury, zakrwawione ręce – czystymi dłońmi, poczucie winy – spokojnym sumieniem, przymus mieszkania za murami rzeźni – złudzeniem upragnionej wolności i zakończenia trwającej wojny. Odnaleziony w naturze spokój i uzyskane rozgrzeszenie nie trwają jednak długo:

I oto strzał i łoskot w leszczynie pobliskiej
i człowiek z dubeltówką i zwierz we krwi śliskiej¹³.

O ile las otwiera się na człowieka i przyjmuje go, o tyle ten, odczuwając swoją wyższość nad przyrodą, posuwa się zdecydowanie za daleko i popada z nią nieustannie w konflikt. Ostatecznie rzeczywistość rzeźni, od której twórca próbuje uciec, dopada go na każdym kroku, powraca mimowolnie w najmniej niespodziewanych momentach, niekontrolowanie się powtarza, jakby już na zawsze poeta był na nią skazany. Wyobrażenia czy „ekologiczne marzenia” poety o dzikiej i „czystej” naturze, do której nie miał wcześniej dostępu, zostają szybko zweryfikowane i zaniechane. W lesie, oprócz upragnionego dostępu do przyrody, prawie zawsze spotyka myśliwego albo drwala, którzy swoimi działaniami ingerują w środowisko. Przestrzeń natury, zamiast być nienaruszoną i wspólną dla wszystkich, okazuje się miejscem zawłaszczonym przez człowieka. Ten – z perspektywy Śliwiaka – nie potrafi/nie chce przyjąć, „że jest po prostu jedną z wielu istot żywych zamieszkujących Ziemię, nieuprzywilejowanym elementem biosfery”¹⁴, ale przeciwnie: próbuje ją zdominować i urządzić po swojemu¹⁵. Autor *Chityny* pragnie zatarcia różnic między naturą a człowiekiem – chce ich

¹¹Mirosław Wróbel, „Oczyszczenie”, w *Encyklopedia katolicka*, t. XIV: *Nouet – Pastoralis Officii* (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2010), 296.

¹²Sigmund Freud, „Wykłady ze wstępu do psychoanalizy”, w *Wykłady*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2010), 258.

¹³Śliwiak, „Rondo”, 23.

¹⁴Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 53.

¹⁵Por. Justyna Tabaszewska, „Ekokrytyczna (samo)świadomość”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 12.

współistnienia, wzajemnego zrozumienia albo – jak pisał Artur Sandauer, wskazując na wyraźnie obecną w utworach poety „problematykę bio- czy geologiczną” – „aktywnego kontaktu”, „utarcia”¹⁶.

Wielkość i dobroczynność natury

Śliwiak w swoich utworach przyjmuje postawę wglądu w naturę. Próbując opisać jej doznania i życie w czasach antropocenu, oddaje głos „pozaludzkim elementom przyrody”, tym samym spełniając ekokrytyczny „postulat mówienia w imieniu środowiska”¹⁷. Poeta w tomie *Widnokres*, w części *Ziemia*, umieścił składający się z trzech fragmentów utwór, nieprzypadkowo zatytułowany *Oratorium*, będący niejako podsumowaniem jego spostrzeżeń dotyczących zielonych przestrzeni. Tytuł wiersza najpierw wskazuje na „monumentalną formę muzyczną przeznaczoną na głosy solowe, chóry i orkiestrę”¹⁸ (w liryku Śliwiaka przemawia podmiot zbiorowy – chór drzew, który opisuje ich funkcjonowanie na poszczególnych etapach życia), następnie na miejsce kultu bóstw, „wspólnotowej lub indywidualnej modlitwy, zdobywania mądrości i cnót”¹⁹. W wierszu autora *Chityny* las nazwany „oratorium” spełniałby zatem funkcję przestrzeni sakralnej, byłby swego rodzaju godnym naśladowania absolutem, natura natomiast pojmowana jako „domena harmonii, niewinności i nienaruszonego piękna” pozostawałaby „w opozycji do tych aspektów kultury, które uważa się za zepsute, zwyrodniałe albo – odwołując się do języka teologii – upadłe”²⁰.

W pierwszej części wiersza czytamy:

Nasze pnie ciężarne
dzwonne nasze pnie
z żywicznego kruszcu wiążą się w nas dzwony
rozwieszamy je po całym lesie
wiatr je kołysze
dzwoni jesień złotą
wtedy stajemy się światłolistną cerkwią
leśnego obrządku
gdzie słońce stoi ukośnie
i chodzą po mchu mgieł kadzidła
krzewy głógów spełniają ofiarę krwi
a ptasie chóry w zielonych obłokach
śpiewają akty strzeliste
bo jesień jest porą spełnienia
bo jesień to nasza summa²¹

¹⁶Sandauer, „Poezja tragicznego ładu”, 482–483.

¹⁷Tabaszewska, „Wstęp”.

¹⁸Michał Głowiński, „Oratorium”, w Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2007), 360.

¹⁹Waldemar Partyka, „Oratorium”, w *Encyklopedia katolicka*, t. XIV: *Nouet – Pastoralis Officii* (Lublin: (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2010), 711.

²⁰Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 41.

²¹Tadeusz Śliwiak, „Oratorium”, w *Widnokres* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 111.

Poeta, tworząc lirykę roli, udziela głosu tym, których pozbawiono podmiotowości. Aby pozwolić mówić drzewom w pierwszej osobie liczby mnogiej i tym samym w pełni przedstawić ich perspektywę widzenia, posługuje się w całym utworze personifikacją. Las bez człowieka jest wolny, może rządzić się własnymi prawami. Drzewa powracając do przeszłości, wspominają czas swojej potęgi i świetności. Ich odzwierciedleniem są „pnie ciężarne”. Symbolizują opór, mocarność, trwałość i twardość, tworzą – podążając za myślą Gastona Bachelarda – „wielkie obrazy mocy”, ucieleśniają „powołanie twardego męstwa”, są świadectwem wyrzeczeń i pokory („dławienia własnych porywów, wszelkich gnuśnych pokus zieloności i miękkości”). Pomimo wzbudzania wrażenia „siły, które nie myślą ulegać”²², w głębi pozostają istotami odczuwającymi, co odzwierciedlają z kolei „dzwonne” (dźwięczne) pnie. „W drzewie – pisał Manfred Lurker – zaplątuje się wiatr i zyskuje głos: drzewo stęka i jęczy, w jego wierzchołku coś szepcze i szemrze”²³. Z dzwonekami na gałęziach drzew zostaje w utworze skojarzona wydzielana przez korę żywica. Podmiot mówiący, nazywając ją „kruszczem” sugeruje, że jest podobna do szlachetnych surowców. Nie bez powodu. O jej wartości świadczą bowiem jej lecznicze właściwości – służy do zabezpieczania wszelkich „ran drzewa”. Natura jest więc samowystarczalna, buduje oparcie sama w sobie. Chór drzew dwukrotnie zresztą powtarza: „nasze pnie”. Zaimek dzierżawczy ma podkreślić, że nie są one własnością człowieka. Przyroda odradza się, czuje się nieograniczona, żyje własnym rytmem, wyznaczanym przez pory roku. W dziewiczym lesie szczególnej celebracji zostaje poddana jesień. Co ciekawe, nie jest ona symbolem rozkwitania, nietrwałości, kruchości, przemijania, nieuchronnego zbliżania się do śmierci, ale staje się czasem wielkiego świętowania potęgi drzew i mocy, którą objawiają. Mircea Eliade napisał:

[...] drzewo jest pełne sił sakralnych dlatego, że jest pionowe, że rośnie, że traci liście i na nowo je odzyskuje, a więc regeneruje się („umiera” i „zmartwychwstaje”) nieskończoną ilość razy, że ma żywicę itd. Źródłem tych wszystkich uzasadnień jest prosta kontemplacja mistyczna drzewa jako „formy” i jako odmiany życia biologicznego. [...] Drzewo staje się święte na skutek swej mocy, tzn. dlatego, że objawia rzeczywistość pozaludzką, która ujawnia się człowiekowi w określonym kształcie, przynosząc owoce i okresowo się odnawiając²⁴.

Chór drzew zdradza czytającym utwór Śliwiaka nieodkryte dotąd tajemnice natury. Las, znajdując się poza działalnością człowieka, zamienia się w miejsce *sacrum*, w którym odbywają się cykliczne, święte obrzędy natury. Na tę okazję drzewa przybierają niezwykłego wyglądu. Przenika je metafizyczna jasność, dzięki której nie tylko stroją się w tradycyjne, jesienne barwy czerwieni, brązów, żółci, ale stają się „światłolistne”. Oto nieznana i niedostępna człowiekowi strojna lasu, trudna do opisanie – stąd też zastosowany przez poetę neologizm. Okazuje się, że leśny rytuał ma swój porządek i składa się ze stałych elementów, zaczerpniętych z katolickiej liturgii. Mgła zostaje skojarzona tu z dymem kadzidła, będącym objawem obecności bóstwa w zielonej przestrzeni; czerwone owoce ciernistego głogu po pierwsze z „ofiara krwi” przelaną na krzyżu przez Chrystusa, symbolizującą jego cierpienie, po drugie – ze starotestamentowym obrzędem

²²Gaston Bachelard, „Ziemia, wola, marzenia”, w *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał Henryk Chudak, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, przedmowa Jan Błoński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), 227, 229–230.

²³Manfred Lurker, „Uniwersalność symbolu drzewa”, w *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach* (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011), 250.

²⁴Mircea Eliade, „Roślinność: symbole i rytmy odnowienia”, w *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz Kowalski (Warszawa, Wydawnictwo Opus, 2009), 280–281.

pokropienia krwią zwierzęcą, rytuałem mającym prześlągalny charakter; głos ptaków z wyspiewanymi i odmawianymi przez lud „aktami strzelistymi” – krótkimi wezwaniami do bóstw, świadczącymi o wybieganiu ku nim myśli „w celu nawiązania [...] duchowego kontaktu”²⁵. Te ostatnie są wyspiewywane „w zielonych obłokach” – w koronach drzew. Podmiot wskazuje na ich ważność – są pośrednikami między ziemią a niebem, im wyższe i potężniejsze, tym bardziej zbliżają do absolutu albo – jak pisał Mircea Eliade – stają się „siedzibą bóstwa”²⁶.

Zielona przestrzeń w utworze Śliwiaka doskonale zna swoją wartość, broni się przed próbami zakłócenia jej spokoju i obowiązującego w niej porządku:

My niegdyś księstwa lasów burych
dla obcych niedostępne knieje
przez niedźwiedzie kudłate strzeżone i żbiki
śmiałka co się tu zapuszczał
płoszyliśmy sykiem żmii
i trującą jagodą
próchnem święcących pni
i sowiooką nocą
Jak monarchowie wielcy
w rosochatych koronach
od stuleci tą ziemią włodarząc
tylko równym sobie dawaliśmy drogę
łowcom i sokolnikom²⁷

Drzewa, przemawiając z perspektywy współczesnej autorowi *Kolczugi*, nieustannie powracają do przeszłości. Nazywając siebie „monarchami wielkimi / w rosochatych koronach”, tworzącymi nienaruszalne „księstwa lasów burych”, wracają do czasów, w których były podziwiane, szanowane i czczone – postrzegane jako „przewyższające wszelkie inne istoty żywe”²⁸. Ich wielkość stanowiła dla człowieka z jednej strony „zachętę do hartu ducha”, „wspaniały obraz uzasadnionej dumy”, z drugiej – ujawniała ich kojącą moc, przynosiła ulgę i uspokojenie. „Czyż drzewo nie wstrzymuje nawet przepływającej chmurki?” – pyta w *Wyobraźni poetyckiej* Gaston Bachelard, podkreślając jego nieograniczoną, boską moc²⁹. Lasy postrzegano wówczas jako przestrzeń tajemniczą, potężną, nieujarzmioną, zamkniętą dla intruzów, strzeżoną przez dzikie zwierzęta i osobliwe gatunki roślin, ale też hojną, dobroczynną, zapewniającą drugiemu schronienie i odpoczynek. Przyroda – zgodnie z boskim życzeniem z Księgi Rodzaju – była poddana człowiekowi, ale w zupełnie innym wymiarze:

W naturze drzewa objawia się potęga życia. Pod sękatymi pniami, które przeżyły niejedno pokolenie, ludzie uświadamiali sobie krótkotrwałość własnego życia. W postaci owoców brali od drzewa siłę życiową,

²⁵Józef Zbiciak, „Akt strzelisty”, w *Encyklopedia katolicka*, t. 1: A i Ω – *Baptyści*, red. Feliks Gryglewicz, Romuald Łukaszyk, Zygmunt Sułowski (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1973), 275.

²⁶Eliade, „Roślinność: symbole i rytmy odnowienia”, 283.

²⁷Śliwiak, „Oratorium”, 111–112.

²⁸Lurker, „Uniwersalność symbolu drzewa”, 239.

²⁹Bachelard, „Ziemia, wola, marzenia”, 229–230.

w liściach i kwiatach szukali lekarstwa na najrozmaitsze choroby, a tworzące dach gałęzie posłużyły im za wzór namiotu i domu. W kwitnieniu i owocowaniu, w corocznym umieraniu i odradzaniu się przeczuwano działanie wyższej potęgi, która była dla człowieka nadzieją na przezwycięzenie śmierci³⁰.

Kryzys natury

Nadmierna dobroczynność natury finalnie doprowadziła nie do wypracowania więzi pomiędzy przyrodą a człowiekiem, ale do jego „wyemancypowania się spod jej rządów”³¹, wkroczenia na terytorium zielonej przestrzeni i jej ujarzmienia. Las, który rządził się własnymi prawami, zostaje teraz poddany ludzkiej hegemonii. Dotychczasowa perspektywa biocentryczna wyraźnie zmierza w kierunku antropocentrycznej. W drugiej części *Oratorium* czytamy:

[...]

My drzewa niegdyś wielkie i mocarne
dziś opuszczone przez naszych obrońców
już nas nie strzegą ich kły i pazury
niedźwiedzie na łańcuchu tańczą z Cyganami
żbiki płaczą w klatkach
odyńce uciekają na widok człowieka
my w leśnych gettach zamknięte czekamy
na oprawców idących o świecie
z narzędziem ostrym namaszczonym światłem
aby nas zabić i wywlec obrabane ciała
My niegdyś wielkie
dziś bezbronne drzewa³²

Chór drzew, opisując zmiany, jakie zaszły w zielonej przestrzeni, zestawia przeszłość z teraźniejszością. Ich dawna potęga przemienia się w bezbronność. Dewastacja lasu w utworze Śliwiaka rozpoczyna się jednak nie od niszczenia flory, ale fauny. Udzielający głosu przyrodzie poeta, który spędził swoje dzieciństwo w miejskiej rzeźni, w sposób szczególny jest uwrażliwiony na cierpienie i niewłaściwe czy nierówne traktowanie zwierząt. Leśne stworzenia zamiast cieszyć się wolnością w zielonej przestrzeni, w której miały swoje określone miejsce, zostają przystosowane przez człowieka do życia niezgodnego z ich naturą. Ujarzmianie dzikości zmierza do usunięcia wyraźnie zaznaczonej w poprzedniej strofie utworu bariery istniejącej pomiędzy ludźmi a zwierzętami, która dotąd broniła las przed intruzami. Dopiero pokonanie „groźnej «zwierzęcości»”, lęku i poczucia zagrożenia, umożliwia pełne wejście człowieka do zielonej przestrzeni. Stojące wcześniej na jej warcie niedźwiedzie, żbiki i odyńce zostają poddane tresurze i ubezwłasnowolnieniu. W efekcie – pisał Tadeusz Sławek – z jednej strony „zwierzę «człowieczeje», traci swą spontaniczność, odruchowość”, z drugiej jednak – jego „skulturalizowanie” okazuje się niemożliwe³³. O ile w wierszu autora *Wid-*

³⁰Lurker, „Uniwersalność symbolu drzewa”, 245.

³¹Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 41.

³²Śliwiak, „Oratorium”, 112.

³³Tadeusz Sławek, „Zwierzę, człowiek i wspólnota losu. O węzach, drozdach i tym, co jest nami”, w *Zwierzęta i ludzie*, red. Jacek Kurek, Krzysztof Maliszewski (Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”, 2011), 19, 23–24.

nokresu niedźwiedzie dostosowują się do sytuacji i „na łańcuchu tańczą”, o tyle inne stworzenia nie zgadzają się na swój los, cierpią i próbują się bronić: „żbiki płaczą w klatkach”, „odyńce uciekają na widok człowieka”. Lasy bez dzikich zwierząt zmieniają się ze „światłolistnych cerkwi” w zamknięte „leśne getta”, w których drzewa nie mają już na nic wpływu, nad którymi władzę przejmują drwale. Chór drzew wie, o jakiej porze przychodzą i w jakim celu. Świadomy czekającej go wcześniej czy później śmierci, przygotowany na nią każdego poranka, nazywa ich wprost oprawcami. Słowo to konotuje z innymi, mocniejszymi określeniami: barbarzyńcy, kaci, dręczyciele, mordercy. W innym wierszu autora *Widnokresu* drzewo mówi: „z siekierą na ramieniu / idzie człowiek przez las / boję się jego oczu / boję się jego pomysłów”³⁴. To ludzie, a nie natura okazują się nieprzewidywalni. Kto przykładą siekierę do drzewa, wykorzenia je, radykalnie niszczy, przeznacza na zagładę³⁵. Już samo trzymanie w ręku narzędzi służących do wycinki nadaje wyrabującemu nieograniczoną władzę nad lasem. Kiedy pojawia się kat – pisał poeta w tomie *Widnokres* – „nim pierwszy topór w pierwszy pień uderzy”, natura gaśnie, więdnie, zmienia swoje barwy („ciemnieje zieleń mech swą miękkość traci”), nadaje ostrzegawcze sygnały („ptak ponad gniazdem kołuje spłoszony”, „wiatr się zrywa”, „w źródłach rdzawy pojawia się naciek”, „świecą pnie spróchniałe”), płoszy się i ukrywa („głębiej się chowa rudy lis w swej jamie”, „ślepe sowy dziób chowają w pierze / kryją swą bladość pod liściem podbiały”), resztkami sił próbuje bronić swojego terytorium („ścieżki zarasta blekot i pokrzywa”). Drzewa natomiast, wyczuwając zagrożenie, „w pniach twardnieją”. Ich kolejne warstwy, pragnąc uniknąć zagłady, jednoczą się ze sobą, splatają, robią wszystko, aby utrudnić ich rozpruwanie, rozrywanie, ranienie. Drzewo – twierdził Gaston Bachelard – „zwija się w sęki, aby znaleźć oparcie nie w glebie, żyznej i pulchnej, lecz w sobie samym, w tej dodatkowej twardości, jaką jest sękaty pień. Twardnieje, by trwać”³⁶. Oto przyjęta, ale nie zawsze skuteczna linia obrony. Ostatecznie bowiem, kiedy przychodzi drwal, natura pozostaje wobec niego bezbronna. W innym wierszu Śliwiaka czytamy:

drzewo które padło
pod uderzeniem topora
nie klęczało
nie zasłaniało się gałęziami

jest żywicy zapach w powietrzu
jest obłupany na ziemi pień
oślupiał³⁷

Drzewa umierają, stojąc. Oto dramat, z którym się mierzą. Nie uniżają się przed swoimi oprawcami ani nie proszą o darowanie im życia. Pozostają dumne, pokornie przyjmują los, na który zostały skazane. Ich chór w ostatniej strofie *Oratorium* zresztą mówi: „nie wiemy czym jest ucieczka / znamy dla siebie tylko jedną drogę / wzwyż do światła”³⁸. Celem ich trwania nie jest zatem poddanie się ścięciu, ale budowanie swojej mocy, podążanie w stronę „niebiańskich sfer kosmicznych”, metafizycznych, sakralnych. Pozostałością po potędze drzewa jest z kolei „obłupany [...]”

³⁴Tadeusz Śliwiak, „Drzewo”, w *Solizman* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 26.

³⁵Władysław Kopaliński, *Topór*, w *Słownik symboli* (Warszawa: „Wiedza Powszechna”, 1990), 428.

³⁶Bachelard, „Ziemia, wola, marzenia”, 225.

³⁷Tadeusz Śliwiak, „Oślupienie”, w *Żywica* (Warszawa: Czytelnik, 1964), 62.

³⁸Śliwiak, „Oratorium”, 113.

pień”. Oszołomienie śmiercią jego najistotniejszej części siebie podmiot liryczny określa „osłupieniem”, a więc – podając za Witoldem Doroszewskim – „staniem jak wrytym, znieruchomieniem ze zdumienia, z przerażenia, zdrętwieniem”. Peter Wohlleben, poddając obserwacji zieloną przestrzeń, nie bez powodu pyta: „A gdy drzewo zostanie ścięte? Czy wtedy jest martwe? Co się dzieje ze [...] kilkusetletnim pniakiem [...]? Czy jest on drzewem, a jeśli nie, to czym w takim razie jest?”³⁹. Pień po uderzeniu siekiery jest poraniony, staje się samotny, musi od nowa zdefiniować siebie i określić swoją rolę w zielonej przestrzeni. „Czy takie pnie są zatem młodymi drzewami, czy też raczej tak naprawdę tysiącletnimi starcami?” – zastanawia się dalej autor *Nieznanych więzów natury*. Henry D. Thoreau w jednym ze swoich esejów pisał: „Właściciel siekiery, wypuszczając z ręki jej stylisko, oświadczył, że to jego oczko w głowie; ale zwróciłem ją bardziej naostrzoną, aniżeli otrzymałem”⁴⁰. W „leśnym gettcie” staje się ona głównym narzędziem zbrodni, każde kolejne wycięte drzewo dodaje jej natomiast więcej poręczności. Znakiem dokonującej się w danym momencie zagłady lasu jest także zapach żywicy, który uwalnia się z każdym uderzeniem topora⁴¹. W miejscach, gdzie ów zapach jest intensywniejszy, tam dokonała się śmierć natury. Śliwiak w utworze *Ośłupienie* skonstruował: „woń żywicy wiedzie / z lasu do tartaku / z tartaku do lasu”. Oto droga krzyżowa, którą przechodzą drzewa.

Martwa natura

Deforestacja, którą tak często porusza w swoich utworach Tadeusz Śliwiak, nasila się wraz z rozwojem cywilizacji. To, co stanowi dobro dla człowieka i staje się jego codziennością, jest zupełnie inaczej odbierane przez samą przyrodę:

Wiążą nas w tratwy
pławią wielką rzeką
oto jest nasza droga do piekła tartaku
gdzie piły rozpędzone szarpia nasze włókna
i tną na sztuki nasze piękne ciała
w ułożonych deskach wiatr nas nie poznaje
wióry nasze rozwiewa jak uschnięte liście
Obedną nas z urody naszej
obdarzą swoją wyobraźnią piękna
wygładzą sęki
namaszcza świecidłem⁴²

³⁹ Peter Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, tłum. Ewa Kochanowska-Szlęzak (Kraków: Wydawnictwo Otwarte, 2017), 88.

⁴⁰ Henry David Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przekład, przedmowa, przypisy Halina Cieplińska (Warszawa, 1991, 66).

⁴¹ Śliwiak w swoich utworach przywołuje także inne narzędzie, którym posługują się ścinający drzewa – piłę: „Przyszli / z ramion topory zdjęli / ujeli w ręce swe zębate piły / tą stałą wyostrzoną czynią wiele światła” – czytamy w wierszu *W środku lasu* (w: Tadeusz Śliwiak, *Czytanie mrowiska* (Warszawa: Czytelnik 1969), 27); „Leżymy powaleni / na suchym mchu lasu / pień olbrzym / i ja / Patrzę na opartą o pień drzewa piłę / pokazuje zęby // Jutro wrócą tu drwale” – napisał poeta w utworze *Człowiek w lesie* (w: Tadeusz Śliwiak, *Wyspa galerników* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1962), 13).

⁴² Śliwiak, „Oratorium”, 112–113.

We fragmencie tym wybrzmiewa mocny podział na dwie kategorie gramatyczne: oni – my. Po stronie pierwszej znajduje się kultura na czele z człowiekiem, po drugiej – natura. Ta staje się w pełni zawłaszczona przez ludzi, którzy żyją w przekonaniu, że – jak pisała Fiedorczuk – jej „jedynym zadaniem [...] jest służenie człowiekowi, albowiem postęp technologiczny i rozwój kapitalizmu są dobre same w sobie, a natura znajdzie sposób, aby się do tego dostosować”⁴³. Podmiot liryczny przedstawia w tym temacie swój własny punkt widzenia. Próbuje uświadomić oprawcom, że drzewa są również istotami cielesnymi. Wtórzy im Śliwiak, który dostrzega i opisuje cechy fizjologiczne drzew:

[...] w drzewie
pod sepią kory jest krew biała
dostać ją znaczy drzewołomnie
przecinać struny naprężone

zielen jutrzejszą gasząc nagle⁴⁴

Kora jest tu odpowiednikiem skóry, „krew biała” – wyciekającej z niej żywicy, kojarzące się z żyłami „struny naprężone” – twardniejących sęków. Każde uderzenie w nie toporem to zadanie drzewom dotkliwych ran, wyrzucenie z nich życia. W *Oratorium* przypominają one, że konkretne elementy składające się na ich budowę znaczą coś więcej. Manfred Lurker pisał: „Gałęzie reprezentują formę i ideę, zewnętrzna kora staje się symbolem cielesności, przestrzenie znane z geografii jawią się jako listowie, a gwiazdy jako kwiaty; płynące naczyniami drzewa sok zawiera natomiast istotę boskości”⁴⁵. Parcelacja drzew nie tylko zatem dewastuje zieloną przestrzeń, zmienia jej pierwotne przeznaczenie, ale także pozbawia je jako całości istotnych znaczeń symbolicznych. Traktowane przedmiotowo stają się ofiarami przemocy. Czynności na nich wykonywane są ekspresywne i brutalne: „wiążą nas”, „pławia”, „szarpią”, „tną” – skarżą się drzewa. Ich chór zamiast – jak chciał autor *Wyobraźni poetyckiej* – „wysoko wznosić swą powietrzną koronę, swe uskrzydłone listowie”⁴⁶, staje się obdartym ze swojego pierwotnego piękna „ułożonymi deskami”. Ingerencja człowieka w naturę drzew na tyle je przekształca, że przemieniają się one w nowe twory, nierozpoznawalne także w samej przestrzeni przyrody. Dotąd współpracujący z nimi wiatr przeobraża się w niewspomagający ich żywioł. „Wióry”, które rozwiewa są dla niego tylko odpadami, resztkami wytworzonymi przez człowieka. Tak zachowujący się żywioł stanowi dla drzew wyraźny znak ich przemijania, niestałości, niepokoju⁴⁷ – uświadamia ogrom wyrządzonej krzywdy i zniszczenia. Chór drzew zwraca uwagę na rozbieżność punktów widzenia natury i kultury, szczególnie jeśli chodzi o pojmowanie kategorii piękna. Człowiek dostrzega wartości estetyczne głównie w „martwej naturze”, która została wytworzona dzięki jego umiejętnościom. Pokonują one nawet kiedyś niepojętą potęgę przyrody. Człowiek, stosując różne zabiegi ingerujące w nią, odchodzi „od animistycznego i organicystycznego rozumienia natury”⁴⁸, zmierza w stronę kapitalizmu. Uśmiercając ją, czerpie konkretne zyski. Śliwiak o dewastującej naturę ludzkiej działalności dalej napisał:

⁴³Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*, 41.

⁴⁴Tadeusz Śliwiak, ***[Idąc przez śniegi...], w *Ruchoma przystań* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971), 61.

⁴⁵Lurker, „Uniwersalność symbolu drzewa”, 243.

⁴⁶Bachelard, „Ziemia, wola, marzenia”, 230.

⁴⁷Por. Władysław Kopaliński, *Wiatr, w Słownik symboli* (Warszawa: „Wiedza Powszechna”, 1990), 453.

⁴⁸Ewa Domańska, „Humanistyka ekologiczna”, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2013): 18–19.

I tak z flory wywiodą czworonożną faunę
 stołów i krzeseł
 wesprą nami dachy swoich domów
 zepną w mosty
 będziemy służyć wszystkim ich zachciankom
 od broni do narzędzia
 od rzeźnickiego kłosa do skrzypiec
 od świńskiego koryta do morskiej fregaty
 A i po śmierci będą szukać w nas schronienia
 i jeszcze nam rozkażą nad swymi grobami
 rozkładać ramiona krzyży⁴⁹

Istota ludzka zostaje przedstawiona jako kreator rzeczywistości. Przejmuje boską rolę stwarzania świata na swoich warunkach. Ingerencja człowieka radykalnie zmienia charakter przyrody: „z flory” powstaje „czworonożna fauna”. Dochodzi tutaj do nieodwracalnego procesu zmiany natury drzew, nieakceptowanej przez nie transgresji. Tę przekształcającą zieloną przestrzeń działalność człowieka Ernst Jünger próbuje wyjaśnić następująco: „czujemy się «w drewnie» naprawdę u siebie”⁵⁰, dlatego za uzasadnione uważa on eksploatowanie lasu w celach ułatwiających ludzką egzystencję. Przekształcone drzewa, przyjmując teraz postać stołów, krzeseł, dachów, mostów, skrzypiec, ale także trumien czy krzyży itp. – podążając za myślą eseisty – stają się nieodzowną częścią nie tylko kultury, ale także mogą trwać dalej, nawet wtedy, kiedy umiera człowiek. Więcej: transgresja, którą przechodzą, pozwala na wydobycie z nich tego, co najistotniejsze. Tam, gdzie „buduje się z drewna” – kontynuował Jünger – „uwidacznia się nam prawdziwe życie [...], jego leśny i drzewny duch, jego leśny czar, którego nawet topór nie niszczy”⁵¹. Tę wartość ukrytą w otaczających przedmiotach docenia także Śliwiak. Wiedząc, że jest w nich zawarte coś więcej, pragnie je poznać. W tym celu uruchamia wszystkie swoje zmysły. Obcując z rzeczami, dotyka ich, wacha, przygląda się im, analizuje, poszukuje w nich pierwotnej natury:

Drzewo czymś więcej jest niż pamięć o nim
 stołem jest łodzią wystruganą łyżką
 można go dotknąć
 można w nim odczytać
 słoje i sęki zwężłone żywicą
 można mu dodać kilka strun a śpiewa
 można w nim dźwiękiem dociec ludzkiej twarzy⁵²

Wnikanie w głąb rzeczy zrobionych z drewna, pozwala odkryć historię drzew, skłania do zadania pytania, które poeta czterokrotnie stawia w liryku *Rozdarcia*, kiedy ogląda wystawę mebli w Kalwarii Zebrzydowskiej: „Co to za las?”. Zauważając, że jest przestrzenią jednego, wielkiego braku,

⁴⁹Śliwiak, „Oratorium”, 113.

⁵⁰Jünger, „Drzewo”, 151.

⁵¹Jünger.

⁵²Tadeusz Śliwiak, *Pamięć, w Święty wtorek* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968), 12.

z przykrością odpowiada: „to las co odszedł / w stronę ludzi i chłodnych zwierciadeł”⁵³. Ale człowiek, wykorzystując do realizacji swoich celów zieloną przestrzeń, popada również w skrajności. Z drzewa, oprócz rzeczy użytecznych, powstają te służące do zabijania, ułatwiające czynienie zła „broń” i „rzeźniczy klocek”. Drzewa przystosowane do pełnienia funkcji tych przedmiotów stają się nie tylko świadkiem dramatycznych scen zagłady, ale także wbrew sobie, zostają przekształcone w narzędzia zbrodni, mają swój udział w cierpieniach niewinnych istot.

Odpowiedzialność za naturę

Tadeusz Śliwiak, pisząc o dewastowaniu przyrody, nie może odejść od doświadczeń wyniesionych z dzieciństwa. Tak jak w miejskiej rzeźni we Lwowie miała miejsce śmierć Żydów i zwierząt, tak zdominowana przez człowieka zielona przestrzeń zostaje określona przez poetę „leśnym gettem”, w którym ostatecznie dokonuje się unicestwienie natury. I jedna, i druga zagłada żyją wciąż w poecie, są jątrzącą się raną, nieprzepracowaną traumą: „stoję tu / po wielu przykładach / nie oswoilem w sobie / mieszkającej śmierci”⁵⁴, „patrzę w las – widzę drzewo całe w łuskach siekier”⁵⁵ – wyznaje. Autor *Rajskich wron*, udzielając głosu drzewom, opisuje kolejne etapy ich życia. Beztroska kończy się z chwilą wkroczenia w zieloną przestrzeń człowieka. Ten, zamiast korzystać z dobrodziejstw przyrody, współpracować z nią czy wspierać, obmyśla plan jej przeobrażenia z natury pierwotnej w drugą, a nawet trzecią naturę⁵⁶. I tak rosnące beztrosko potężne drzewa stają się najpierw własnością człowieka, od których zaczyna zależeć ich dalsze istnienie, następnie zostają przez jego działalność i umiejętności przetworzone najpierw w „ułożone deski”, potem w rozmaite przedmioty. Z jednej strony służą one jako konieczne rzeczy codziennego użytku, z drugiej – przysługują się złu, temu, co moralnie przekracza wszelkie granice. Więcej: drzewa same dla siebie stają się oprawcami, gdyż to zazwyczaj z drewna wykonana jest rękojeść siekiery i piły. Poeta na każdym kroku dostrzega dramatyczne skutki działalności człowieka: „Dłuższa jest teraz / droga wiewiórki / z drzewa na drzewo / więcej jest teraz nieba / zstępującego w las” – pisał w *Ośłupieniu*; „Tu pozostanie / pusty słup powietrza / nie obsiadą go ptaki / i zwierzę się nie otrze”; „ustaną korzenie / pień okaleczony / zamknie się w sobie / licząc stygnące słoje” – przewiduje w wierszu *W środku lasu*. Śliwiak, uznając ludzi za głównych sprawców kryzysu natury, zadaje istotne pytanie: „czy człowiek zdusi winę w sobie / ofiarą ognia i potrzebą / stołu i łodzi z parą wioseł”⁵⁷. Poeta, będąc świadomy, że sam korzysta z kultury kosztem natury i pośrednio staje się także dręczycielem drzew, wie, że nie może mieć pretensji do drwali. Więcej: staje niejako w ich obronie: „poznałem najwyższej pięć sześciu drwali / to dobrzy ludzie / nie mam im nic do zarzucenia”⁵⁸. Autor *Widnokresu* należy jednak

⁵³Tadeusz Śliwiak, „Rozdarcia”, w *Widnokres* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 110.

⁵⁴Śliwiak, „Ośłupienie”, 62.

⁵⁵Tadeusz Śliwiak, „Igła”, w *Dotyk* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1989), 68.

⁵⁶Julia Fiedorczyk wyjaśniała: „Druga natura to natura przetworzona przez człowieka na skutek prowadzenia upraw, tworzenia systemów irygacyjnych czy budowania tam. Koncepcja trzeciej natury wiąże się z rozwojem technologii obrazowania i informatyki – jest to natura będąca wynikiem technologicznej reprodukcji. [...] wszystkie te pojęcia, pierwotna natura, druga natura i trzecia natura, mają sens tylko w kulturze, która silnie przeciwstawia sobie domeny natury i kultury, zaliczając istoty ludzkie do kultury i tym samym traktując wszelkie ich działania jako nienaturalne”. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie*, 43–44.

⁵⁷Śliwiak, ***[Idąc przez śniegi...], 61.

⁵⁸Śliwiak, „Ośłupienie”, 62.

do tych, którzy poczuwają się do odpowiedzialności za środowisko naturalne, którzy uważają, że owa wina – ze względu na przynależność do rodzaju ludzkiego – na nich właśnie ciąży. Sam chór drzew z utworu *Oratorium* nazywa zresztą twórcę, pomimo że „pisze [on – K.N.] na papierze zaczerpniętym” z nich, „kronikarzem [...] słoików i splekanej kory”, obrońcą „poezji lasu”⁵⁹. Autor *Dotyku*, ujmując w swoich wierszach cierpienie natury, pokazując dotkliwe skutki jej dewastowania, pragnie udzielać jej głosu albo mówić w jej imieniu. Stara się chociaż w ten sposób złagodzić wyrządzone jej krzywdy, konflikt pomiędzy nią a człowiekiem. Kiedy natomiast w tomiku *Kolczuga* pisze o „Dantym tartaków”, który siedzi „na wysokiej górze / usypanej z trocin”⁶⁰ i opłakuje las, ma na myśli przede wszystkim samego siebie.

⁵⁹Śliwiak, „Oratorium”, 113.

⁶⁰Tadeusz Śliwiak, „Dante”, w *Kolczuga* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1989), 68.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. „Ziemia, wola, marzenia”. W *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał Henryk Chudak. Przetłumaczone przez Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz. Przedmowa Jan Błoński, 224–297, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Bennett, Jill. „Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka”. Przetłumaczone przez Anna Kowalcze-Pawlik, Tomasz Bilczewski. W *Pamięć i afekty*. Zredagowane przez Zofia Budrewicz, Roma Sendyka i Ryszard Nycz, 145–179. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Domańska, Ewa. „Humanistyka ekologiczna”. *Teksty Drugie* nr 1–2 (2013): 18–19.
- Eliade, Mircea. „Roślinność: symbole i rytmy odnowienia”. W *Traktat o historii religii*. Przetłumaczone przez Jan Wierusz Kowalski, 277–341. Warszawa, Wydawnictwo Opus, 2009.
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Freud, Sigmund. „Wykłady ze wstępu do psychoanalizy”. W *Wykłady*. Przetłumaczone przez Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2010.
- Głowiński, Michał. „Oratorium”. W Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska i Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, 360. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2007.
- Juchniewicz, Andrzej. „Z czyścica na Parnas”. *Śląsk*, nr 5 (2020): 63.
- Jünger, Ernst. „Drzewo”. W *Wybór esejów o słowach i drzewach*. Wybrane i przetłumaczone przez Bogdan Baran, 139–156. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017.
- Kopaliński, Władysław. *Topór*. W *Słownik symboli*, 428. Warszawa: „Wiedza Powszechna”, 1990.
- Kopaliński, Władysław. *Wiatr*. W *Słownik symboli*, 453. Warszawa: „Wiedza Powszechna”, 1990.
- Kuncewicz, Piotr. „Tadeusz Śliwiak”. W *Agonia i nadzieja*. T. 3: *Poezja polska od 1956*, 238–242. Warszawa: Graf-Punkt–Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, 1994.
- Lurker, Manfred. „Uniwersalność symbolu drzewa”. W *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011. 239–259.

- Niesporek, Katarzyna. „Zwierzęta i ludzie. O *Poemacie o miejskiej rzeźni* Tadeusza Śliwiaka”. *Porównania*, nr 2 (2021) [w druku].
- Partyka, Waldemar. „Oratorium”. W *Encyklopedia katolicka*. T. XIV: *Nouet – Pastoralis Officii*, 711. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2010.
- Pieńkosz, Konstanty. *Świat nadziei paradoksalnej*. W Tadeusz Śliwiak. *Koń maści muzycznej*. Wstęp i wybór Konstanty Piękosz, 5–13. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Sandauer, Artur. „Poezja tragicznego ładu (Rzecz o Tadeuszu Śliwiaku)”. W *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, 467–483. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Sławek, Tadeusz. „Zwierzę, człowiek i wspólnota losu. O węzach, drożdżach i tym, co jest nami”. W *Zwierzęta i ludzie*. Zredagowane przez Jacek Kurek, Krzysztof Maliszewski, 19–30. Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”, 2011.
- Sobolczyk, Piotr. „Ty jesteś krowa a ja Żyd. Tadeusza Śliwiaka Holocaust zwierząt”. *Pogranicza*, nr 5 (2009): 28–40.
- Śliwiak, Tadeusz. ***[Idąc przez śniegi...]. W *Ruchoma przystań*, 61. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- – –. „Człowiek w lesie”. W *Wyspa galerników*, 12–13. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1962.
- – –. „Dante”. *Kolczuga*, 68. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1989.
- – –. „Drzewo”. W *Solizman*, 26. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- – –. „Igła”. W *Dotyk*, 68. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1989.
- – –. „Oratorium”. W *Widnokres*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- – –. „Ośłupienie”. W *Żywica*, 62. Warszawa: Czytelnik, 1964.
- – –. *Pamięć*. W *Święty wtorek*, 12. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968.
- – –. „Rondo”. W *Poemat o miejskiej rzeźni*, 23. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1965.
- – –. „Rozdarcia”. W *Widnokres*, 110. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- – –. W *środku lasu*, 26–27. W *Czytanie mrowiska*. Warszawa: Czytelnik 1969.
- – –. „Wstęp”. W *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył autor, 5–11. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1975.
- Tabaszewska, Justyna. „Ekokrytyczna (samo)świadomość”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 7–16.
- Thoreau, Henry David. *Walden, czyli życie w lesie*. Przekład, przedmowa, przypisy Halina Cieplińska. Warszawa, 1991 (w katalogu BN nie znalazłam książki z tego roku)
- Wohlleben, Peter. *Sekretne życie drzew*. Przetłumaczone przez Ewa Kochanowska-Szlęzak. Kraków: Wydawnictwo Otwarte, 2017).
- Wróbel, Mirosław. „Oczyszczenie”. W *Encyklopedia katolicka*. T. XIV: *Nouet – Pastoralis Officii*, 296. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2010.
- Zbiciak, Józef. „Akt strzelisty”. W *Encyklopedia katolicka*. T. 1: *A i Ω – Baptyści*. Zredagowane przez Feliks Gryglewicz, Romuald Łukaszyk i Zygmunt Sułowski, 275. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1973).

SŁOWA KLUCZOWE:

ORATORIUM

natura

w y o b r a ż n i a

ABSTRAKT:

Przedmiotem szkicu jest przyjrzenie się ekologicznej wyobraźni zapomnianego poety pokolenia '56 Tadeusza Śliwiaka oraz interpretacja jego wiersza *Oratorium*. Utwór ten stanowi podsumowanie spostrzeżeń poety dotyczących zielonych przestrzeni. Autor w swoich lirykach zauważa, że o ile natura otwiera się na człowieka i przyjmuje go, o tyle ten, odczuwając swoją wyższość nad przyrodą, posuwa się zdecydowanie za daleko i popada z nią nieustannie w konflikt. Przestrzeń natury, zamiast być nienaruszoną i wspólną dla wszystkich, okazuje się miejscem zawłaszczonym przez człowieka. Ujmując w swoich wierszach cierpienie natury, pokazując dotkliwe skutki jej dewastowania, pragnie udzielać jej głosu albo mówić w jej imieniu.

człowiek

ekologia

Tadeusz Śliwiak

NOTA O AUTORCE:

Katarzyna Niesporek – doktor, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, sekretarz Komisji Historycznoliterackiej PAN – oddział w Katowicach, czasopisma „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość”, Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego w Katowicach. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się krajowa i emigracyjna poezja polska drugiej połowy XX wieku, literatura na Górnym Śląsku oraz twórczość najnowsza. Artykuły naukowe i recenzje ogłaszała w tomach zbiorowych i czasopismach. Autorka monografii *„Ja” Świetlickiego* (2014); *Eda. Szkice o wyobraźni i poezji* (2015); *Boskie, ludzkie. Studia o poetyckim doświadczeniu Boga* (2017), *Hałda. O śląskiej wyobraźni symbolicznej* (2019). Współredaktorka tomów zbiorowych.

Problematyka śmieci w twórczości Olgi Tokarczuk

Klaudia Jakubowicz

ORCID: 0000-0002-5949-0759

W opowiadaniu *Góra wszystkich świętych* z *Opowiadań bizarnych* Olga Tokarczuk przedstawia wygląd cmentarza świętych krów, na których widać:

[...] skręcone, na wpół nadtrawione torebki plastikowe, z widocznymi wciąż napisami sieciowych marek, sznurki, gumki, nakrętki, kubeczki. Żaden organiczny sok trawienny nie dawał rady zaawansowanej ludzkiej chemii. Krowy zjadały śmieci i niestrawione nosiły je w swoich żołądkach. Tyle zostaje z krów, powiedziano mi. Ciało znika, zjedzone przez owady i drapieżniki. Zostaje to, co wieczne. Śmieci¹.

Nie spodziewamy się, że w świętym miejscu, jakim jest miejsce wiecznego spoczynku zwierząt sakralnych, znajdziemy element, jakim jest plastikowa torebka. Ona jednak się tam pojawia. Odstrasza nas swoją obecnością. Postarajmy się rozważyć kwestię, co znaczą śmieci w prozie autorki *Biegunów*, a także, w jaki sposób one znaczą te teksty. W jaki sposób śmieci reagują z tekstem literackim?

¹ Olga Tokarczuk, „Góra wszystkich świętych”, w *Opowiadania bizarne* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 195–196.

Słownik języka polskiego wskazuje, że śmieć to rzecz wyrzucona, zniszczona, zużyta, bezużyteczna, zwłaszcza reszta czegoś, pozostałość, odpadek². Można przyjąć, że jest to przedmiot, który poprzez zamiar wyzbycia się uzyskał status odpadu. W każdej rzeczy tkwi potencjalność bycia śmieciem. W filozofii Martina Heideggera rzeczy stają się widoczne, gdy przestają spełniać swoją funkcję. Zauważamy ich obecność, gdy pojawiają się zakłócenia w ich działaniu. Niektóre z nich można wyeliminować lub zmniejszyć, ale niektóre nie nadają się do ponownego użytku i wówczas staną się śmieciem. W tym kontekście status śmieci jest nieoczywisty. Śmieć oznaczał się kiedyś cechą poręczności, gdy służył człowiekowi, jednak z chwilą zepsucia i wyrzucenia utracił tę właściwość. Rzeczy nieużyteczne już dla nas zostają przesunięte do przestrzeni marginalnych, aby tam pozostać. Problem ze śmieciami polega na tym, że one są – ich obecna namolność sprawia, że czujemy pewien rodzaj dyskomfortu.

Ciekawą teorię dotyczącą śmieci przedstawia Greg Kennedy w monografii *An Ontology of Trash The Disposable and Its Problematic Nature*, w której zadaje pytania o bycie śmieci jako czegoś nieistniejącego, gdyż ich właściwość stanowi właśnie nieistnienie. Wedle badacza: „[o]ntologicznie żaden inny obiekt nie jest tak zwodzący jak to dziwne bycie, które jednocześnie stawia opór nieistnieniu i zawiera je w sobie”³. Według niego „[i]stnienie śmieci siłą rzeczy wynika z logiki beztroskiej towarowości, gdyż konsumowanie ich siłą rzeczy wyklucza dbanie o nie”⁴, a „utowarowiona konsumpcja, która nieubłagane kończy się śmieciem, nie pozwala istnieć istotom, a ta ontologiczna odmowa również uniemożliwia nam wejście w nasze własne bycie”⁵.

Niektóre przedmioty są produkowane jako jednorazowe, ich istnienie polega na spełnieniu określonego celu, np. przechowaniu ciepłej kawy wziętej na wynos z kawiarni, a następnie są wyrzucane. Stosunek ludzi do rzeczy zmienił się na przestrzeni dziejów. Rozwój technologii sprawił, że wyprodukowanie jednorazowych przedmiotów jest możliwe i opłacalne pod względem ekonomicznym (dzięki masowej produkcji, taniej sile roboczej, połączonych systemach transportowych, a także dostępowi do surowców). Przed rewolucją przemysłową takie przedsięwzięcie byłoby niemożliwe ze względu na możliwości techniczne i ekonomiczne, wskutek tego niewiele osób mogło pozwolić sobie na wyrzucanie rzeczy. Teraz produkty spożywcze są odgradzone od świata zewnętrznego poprzez produkowany z ropy plastik. Po konsumpcji mleka pozostaje resztką po nim – opakowanie, które przestaje pełnić już wówczas swoją funkcję, jaką było przechowanie mleka. Kennedy zwraca uwagę na to, że „[s]powicie żywności w plastiku oznacza przerwanie jakichkolwiek jej relacji z żyjącą naturą”⁶. Opakowania produktów oprócz przechowywania, odgradzenia od świata zewnętrznego i ułudnego poczucia sterylności żywności, która w nim się znajduje, powodują, że tracimy kontakt z procesem produkcji. Tracimy związek przyczynowo-skutkowy i przestajemy widzieć powiązanie z naturą.

² <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/smiec-I;5505639.html> (dostęp: 20.03.2021).

³ Greg Kennedy, *An Ontology of Trash. The Disposable and Its Problematic Nature* (State University of New York, 2007), X.

⁴ Kennedy, 123.

⁵ Kennedy.

⁶ Kennedy, 66.

Autor *An Ontology of Trash* zauważa, że „[p]lastik jako substancja jest pozbawiony życia i władności”⁷, a w „procesie technologicznym faworyzowany jest ze względu na swoją wybitną plastyczność, gdyż plastik, w przeciwieństwie do materiałów naturalnych [...] nie przejawia oporu wobec prób manipulowania nim”⁸. Już sama nazwa wskazuje na przeciwstawienie tego materiału naturze, gdyż został on wytworzony i wyprodukowany przez człowieka w warunkach laboratoryjnych. Plastikowe przedmioty oplatają człowieka z zewnątrz, na przykład ubrania wyprodukowane z tworzyw sztucznych, ale także z przetworzonego plastiku. Używamy również jednorazowych opakowań czy foliowych reklamówek. Skalę problemu widzimy w każdym sklepie, gdzie wśród towarów podstawowej potrzeby bardzo trudno znaleźć alternatywę dla opakowań plastikowych.

Olga Tokarczuk w eseju *Ogródki działkowe i pola golfowe* w opisie ogródka działkowego jako miejsca, gdzie uprawia się warzywa, a grządki są starannie wytoczone, zaraz obok marchewki i groszku opisuje kije, na których „umieszczono ponacinane plastikowe butelki po wodzie mineralnej, które kręcą się teraz na wietrze, terkoczą i odstraszały w ten sposób ptaki”⁹. Ogródek to miejsce w przestrzeni miejskiej (zazwyczaj, ale nie zawsze). Przestrzeń jest wygradzona na poszczególne działki, które są nabywane w celu prowadzenia tam ogródka warzywnego lub wykorzystywane do celów rekreacyjnych, by odpocząć od zgiełku miasta. Ogródek taki to sztucznie wydzielone miejsce, wydarte miastu oraz wyraz tęsknoty za przyrodą. Jednak w eseju do tej przestrzeni wkracza element „obcy” – plastikowa butelka. Została ona powtórnie wykorzystana i w połączeniu z patykiem (element drzewa, a więc przynależy do sfery przyrody) ma służyć ochronie plonów przed ptakami, które w tej sytuacji są szkodnikami. Butelka plastikowa ma odstraszać, przerażać ptaki swoją obecnością, dziwnym kształtem, trzepotaniem na wietrze. Element sztuczny wkracza w świat naturalny i zaburza jego ład, przestrzeń. W następnym fragmencie tego eseju autorka, jeszcze dobitniej podkreśla wkroczenie w świat natury elementów obcych: „[p]o jednej – ludzie wyciągają z siatek prowianty na piknik, rozstawiają tanie blaszane grille, napełniają plastikowe kubki sokiem z supermarketu. Po jedzeniu zabiorą się za plewienie i mocowanie tyczek dla groszku”¹⁰. Autorka wskazuje wyraźnie na „siatki”, które są prawdopodobnie wykonane z plastiku, „tanie blaszane grille” nie są trwałe, gdyż niestety taniość idzie najczęściej z kiepską jakością produktu. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że po zepsuciu takiego przenośnego grilla trafi on na śmietnik. Największym grzechem są jednak „tanie plastikowe kubki”, które po jednym użyciu zostaną wyrzucone. To wszystko należy do *profanum*, które narusza integralność samej natury. Człowiek nie pozwala sobie na bliskie spotkanie z naturą, bo sam ją odstrasza właśnie przez butelki na patykach, które mogą być symbolem opanowania świata przyrody przez człowieka z jego sztucznymi wytworami.

W *Prawdziwej historii (Opowiadania bizarne)* profesor sztuki, który przybył do obcego miasta z okazji odbywającej się tam konferencji, na której miał odczyt, udał się do centrum, aby popatrzeć na życie metropolii. Przyglądał się ludziom, którzy „[n]ieśli zakupy w wielkich pla-

⁷ Kennedy.

⁸ Kennedy.

⁹ Olga Tokarczuk, „Ogródki działkowe i pola golfowe”, w *Moment niedźwiedzia* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 108.

¹⁰ Tokarczuk.

stikowych torbach; wystawały z nich wiechcie naci z pietruszki i sztywne miotły dojrzałych porów¹¹ – nieodłączną częścią robienia zakupów zarówno w świecie powieściowym, jak i rzeczywistym są plastikowe torby. Zakupy można było zrobić na targu, który znajdował się na bocznym placu, gdzie oprócz owoców i warzyw były tam „tanie chińskie towary”. Na ulicach widział spacerowiczów, których przyciągały „wystawy pełne markowych towarów, eksponowanych dowcipnie i kokieterijnie, jak dzieła sztuki”¹². W swojej recenzji zamieszczonej w „Małym Formacie” Paweł Kaczmarski zwraca uwagę, że opowiadanie ma przekaz paraboliczny: „status i dobrobyt nie są niczym pewnym i stabilnym, a na to, jak jesteśmy postrzegani, wpływa to, jak się prezentujemy”¹³. Można by powiedzieć, że o tym, jak jesteśmy postrzegani, decydują ubrania, jakie mamy i rzeczy, których właścicielami jesteśmy. Bohater opowiadania podsumowuje, że „[d]zisiejsze zakupy przypominają raczej grzebanie w śmieciach”¹⁴ – wśród zalewających nas produktów pochodzących z ogromnych fabryk, trudno odnaleźć coś wartościowego.

Interesującą perspektywę przynosi rozdział *O powstawaniu gatunków* pochodzący z powieści *Bieguni*. Tytułem nawiązuje do dzieła Karola Darwina z 1859 roku (*O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymaniu się doskonalszych ras w walce o byt*), w którym badacz przedstawił założenia teorii ewolucji opierającej się na doborze naturalnym. Wcześniej uważano, że gatunki występujące w przyrodzie nie podlegają zmianom. Darwin wprowadził do rzeczywistości permanentną zmianę – wszystkie gatunki (nie wyłączając człowieka) zmieniają się i ulegają przemianom stopniowo. Powstawały i wymierały wskutek powoli działających i nadal trwających przyczyn, a nie wskutek stworzenia przez Boga. Zmiana nie ma końca, gdyż napędza ją chęć przetrwania gatunków. Najważniejszą przyczyną tej zmienności „jest wzajemny stosunek pomiędzy jednym organizmem a drugim, przez co udoskonalenie jednego organizmu powoduje udoskonalenie lub wytępienie pozostałych”¹⁵.

Olga Tokarczuk w *Biegunach* dopisuje do wielkiej narracji Darwinowskiej kolejny fragment historii ewolucji. Uważny obserwator zauważa tworzenie się nowego gatunku, który nie był znany w czasach Darwina. Ten nowy byt to torebki plastikowe, które są „stadne i wiatropylne, przemieszczają się bez trudu na wielkie odległości”¹⁶. Mogą się przemieszczać z powodu małych rozmiarów, lekkiej wagi, a także dlatego, że „składają się tylko ze swej powierzchni, są w środku puste i ta historyczna rezygnacja z wszelkiej zawartości daje im niespodziewanie wielkie ewolucyjne korzyści”¹⁷. Torebki plastikowe zostały stworzone przez człowieka.

¹¹Olga Tokarczuk, „Prawdziwa historia”, w *Opowiadania bizarne* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 86.

¹²Tokarczuk, 89.

¹³Paweł Kaczmarski, „«Opowiadania mizerne», recenzja *Opowiadań bizarnych* Olgi Tokarczuk”, *Mały Format*, 7.08.2018, <http://malyformat.com/2018/08/opowiadania-mizerne/>. (dostęp: 1.07.2021)

¹⁴Tokarczuk, „Prawdziwa historia”, 91.

¹⁵Karol Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/darwin-o-powstawaniu-gatunkow.pdf>. (dostęp: 14.06.2021)

¹⁶Olga Tokarczuk, *Bieguni* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 443.

¹⁷Tokarczuk.

Noblistka, odwołując się do teorii ewolucji, pokazuje, że populacja człowieka może nie zdążyć dostosować się do środowiska, które zostało opanowane przez nowy gatunek „agresywnych” foliowych reklamówek, gdyż powstają one szybciej, niż gatunek ludzki mógłby się zaadaptować do zmian, jakich wymaga przetrwanie w sąsiedztwie inwazyjnego gatunku. Należałoby zastanowić się nad statusem ontologicznym reklamówek, gdyż Tokarczuk niewątpliwie ukazuje je jako byt pośredni między organizmami żywymi – nie są to rośliny ani zwierzęta, ale mają cechę przemieszczania się, co odróżnia je także od przedmiotów. Wobec powyższej argumentacji trzeba przyjąć za słuszną interpretację Magdaleny Ochwat, która dotyczy fragmentu powieści Tokarczuk:

Koncepcja Darwina, nazywana walką o byt, polega na ciągłym współzawodnictwie osobników jednego gatunku albo pomiędzy osobnikami różnych gatunków. Ten trop pozwala zobaczyć katastrofalną wizję przyszłości – torebki plastikowe mogą być silniejszą, mocniejszą i lepiej adaptującą się formą życia do zmian niż gatunek *homo sapiens*¹⁸.

W kontekście całości powieści, która traktuje o podróżowaniu i potrzebie ciągłego ruchu, aby odkryć swoje „ja”, torebki plastikowe, chociaż są wytworem człowieka, są lepiej przystosowane do świata i lepiej zaadaptowały się do podróży. Taka reklamówka jest formą czystą, która poszukuje treści. Unoszona przez wiatr, zaczepia się o napotkane przypadkowo przedmioty, dotyka ich, wypełnia nimi, a następnie nudzi się nią i poszukuje kolejnej treści. Darwin zwraca uwagę na rozmieszczenie się gatunków, które zależy między innymi od zmian klimatycznych. Dobrze przystosowane organizmy są w stanie przeżyć i z pokolenia na pokolenia pewna szczególna cecha staje się w końcu cechą właściwą całej grupy. Reklamówki foliowe są długowieczne, ich ciała rozłożą się za 300 lat i wejdą w niekończący się obieg świata przyrody – ta cecha jest dla nich niezmienna, ale także ich istotą jest lekkość, zdolność do przemieszczania się – bycia w ciągłym ruchu. Są w stanie opanować cały świat, znajdujemy je w oceanach, na ziemi, w górach, zaczynają powoli przejmować przestrzeń, którą człowiek wybrał za obszar swojego bytowania. Może to być ironia, gdyż zostały one przez niego przecież stworzone. W koncepcji Darwinowskiej nowe formy są lepsze od dawniejszych (jako lepiej przystosowane), a proces ewolucji nie tylko prowadzi do coraz większej złożoności (z najprostszych form wyłaniają się formy coraz bardziej złożone), lecz ponadto oznacza postęp, ulepszenie i w ostatecznym rozrachunku jest dążeniem do doskonałości. Torebka foliowa została stworzona z polimerów przez człowieka, jest formą złożoną już od samego początku, jednak później w wyniku zmian spowodowanych czynnikami zewnętrznymi rozpada się na coraz mniejsze części, które nadal bytują w przestrzeni. Człowiek w teorii ewolucji „w istocie nie wywołuje zmienności, lecz tylko nieświadomie wystawia istoty organiczne na nowe warunki życia, a następnie już sama przyroda działa na ich organizację i wywołuje zmienność”¹⁹. Darwin także jako przyczynę zmienności gatunków upatruje między innymi dostosowanie do zmian klimatu. Obecnie mamy do czynienia z kolejną zmianą klimatu, tym razem spowodowaną przez człowieka, do której zwierzęta nie są w stanie się dostosować i trwa szóste wielkie wymieranie gatunków. Zamiast nich przybywa nowy ro-

¹⁸Magdalena Ochwat, „Edukacja polonistyczna wobec kryzysu klimatycznego – rozpoznania i rekomendacje dydaktyczne”, w *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N: Educatio Nova*, vol.5 (Listopad 2020): 198.

¹⁹Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego*.

dzaj gatunku, który nie potrzebuje słońca, dostępu do wody, odpowiedniej temperatury czy powietrza do przeżycia – jemu wystarczy samo bycie i przemieszczanie się – i takim bytem jest foliowa torebka stworzona przez człowieka. Stworzyliśmy nowy gatunek dostosowany do zdewastowanego świata.

W *Przyszłej archeologii* Tokarczuk podejmuje refleksję dotyczącą postrzegania naszego pokolenia w przyszłości. Wydaje jej się, że najczęściej mówią o nas zanieczyszczone plaże, na których możemy już teraz znaleźć „plastikowe butelki wszystkich napojów świata, są też folie, opony, buty, styropian, kanistry, beczki i mnóstwo różnorodnej drobnicy – zabawki, guziki, części tajemniczych urządzeń, pojemniki”²⁰. Tym jednak będą się zajmować przyszli archeologowie, którzy będą badać plaże i znajdą śmieci. Aleksander Nawarecki, jakby potwierdzając przeczucia Tokarczuk, w *Lajermanie* spostrzegł, że „[a]rcheolodzy marzą wręcz o odkryciu starożytnego śmietnika”²¹. Ten śląski literaturoznawca na kanwie rozważań o hałdzie (wysypisko odpadów poprzemysłowych, głównie po kopalniach) zauważył, że „różnica między skarbem a odpadkiem bywa względna”²². Żeby znaleźć coś drogiego, trzeba przeszukiwać śmieci, jednak nigdy nie możemy być pewni, czy odrzucony fragment to coś wartościowego, czy tylko odpadek. W każdym przedmiocie, „w każdej reszcie jest jeszcze jakaś resztką, a ta może być nie tylko użyteczna, ale wręcz drogocenna”²³. Tokarczuk w eseju *Feralne psy* podsumowuje, że „[w]prawdzie ubodzy ubożeją, ale za to śmietniki bogatych są doskonale zaopatrzone”²⁴, a z kolei w eseju *Śmieci, śmieci*: „system śmieciowy zakłada istnienie nierówności społecznych. Bogatsi wyrzucają, co im niepotrzebne, a biedniejsi to zbierają i korzystają z używanych już rzeczy”²⁵. Odpowiedzią na nierówności społeczne może być rozwiązanie, które dostrzegła noblistka w Szwajcarii, mianowicie sklepy dobroczynne, które nazywają się tam „Brockenhaus” – ich nazwa nawiązuje do historii z Ewangelii św. Jana, w której Jezus po rozmnożeniu chleba i ryb nakazał uczniom pozbierać pozostałe okruszki, aby nic nie zostało. Idea, która przyjęła się w Szwajcarii, zachwyciła autorkę *Ksiąg Jakubowych*, gdyż zaspokaja ona jedną z wielu potrzeb człowieka – wymienianie się rzeczami: „[r]zeczy krążą między ludźmi, wykorzystywane są do końca, nie są anonimowe, mają swoją historię i są przy tym tanie, z duszą i często dobrej jakości”²⁶. Zwraca jednak uwagę, że obecnie panuje przekonanie, że rzeczy z tak zwanej drugiej ręki są upokarzające, że w second-handach kupują osoby, których nie stać na kupienie nowego przedmiotu. Widzi tworzący się dualizm na lepszych, którzy „konsumują tanie, produkowane w urągających warunkach pracy bądziwie, nierespektujące większości norm jakościowych, co sprawia, że rozpada się po krótkim użytkowaniu i powiększa się tym samym góra zalewających nas śmieci”²⁷, i tych gorszych, którzy są zbieraczami, poszukiwaczami i chętnymi do wymiany czy oddania swoich rzeczy. Właśnie wymiana dla Tokarczuk mogłaby stanowić realną odpowiedź na nadmierną konsumpcję, z którą dziś mamy do czynienia.

²⁰Olga Tokarczuk, „Przyszła archeologia”, w *Moment niedźwiedzia* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 109.

²¹Aleksander Nawarecki, „Hałda. Teologia resztek”, w *Lajerman* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 50.

²²Nawarecki.

²³Nawarecki.

²⁴Olga Tokarczuk, „Feralne psy”, w *Moment niedźwiedzia* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 58.

²⁵Olga Tokarczuk, „Śmieci, śmieci”, w *Moment niedźwiedzia* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 119.

²⁶Tokarczuk, 120.

²⁷Tokarczuk, 121.

Woda wyrzuca na brzeg nowe skarby, które zostały oczyszczone ze swojej przeszłości: „[t]ymczasem zamiast bursztynów i kamyczków można znaleźć także inne skarby – na przykład małego plastikowego żołnierzyka, któremu woda wypłukała wszelkie szarże i kolory, więc nie wiadomo, do jakiej armii należał i jaki los był jego udziałem”²⁸. Tokarczuk często korzysta z tego motywu, w opowiadaniu *Skoczek (Gra na wielu bębenkach)* bohaterowie spacerują po plaży w dzień po nocnym sztormie. W porównaniu z ich poprzednią wyprawą na plaży pojawiły się nowe elementy „[n]a plaży leżało mnóstwo śmieci: pas glonów, gałęzi, patyków, przetkanych od czasu do czasu nadspodziewanie kolorowym plastikiem”²⁹. Intrygujący jest przymiotnik „nadspodziewanie”, który wedle słownika języka polskiego oznacza „lepszy, niż był oczekiwany lub przewidywany” – więc ten kolorowy plastik nie był wyblaknięty pomimo działania wody i nadal zachował intensywny kolor. Wody „poprzedzają każdą formę i są u podłoża każdego stworzenia”³⁰, a „zanurzenie w wodzie symbolizuje powrót do tego, co było przed formą, czyli totalną regenerację i nowe narodzenie”³¹. Woda sama jest symbolem życia, ale też może dać nowe życie dzięki rytuałowi inicjacji. Plastik zanurzony w wodzie nie może jednak skorzystać z jej dobroczynnych właściwości, gdyż sam jest tworzywem sztucznym i nie zawiera w sobie pierwiastka życia – dlatego woda nie jest w stanie zmienić jego właściwości. Olga Tokarczuk nazywa te śmieci specjalnymi, gdyż są „wysterylizowane wodą morską, przebadane dokładnie językami fal”³².

Pozbywanie się odpadów, wywozy śmieci, prace śmieciarek są tematem tabu w kulturze. Człowiek chce szybko pozbyć się wyprodukowanych śmieci i nie podejmuje refleksji nad tym, że ten śmieć musi gdzieś trafić. Niestety okazuje się, że odpady najczęściej nie ulegają procesowi recyklingu, a trafiają do wyizolowanej przestrzeni, jaką jest wysypisko śmieci. Wysypiska śmieci znajdują się z dala od miast jako przestrzenie zmarginalizowane. Julia Fiedorczuk zauważa, że „[w]ysypisko śmieci lokuje się na granicy pomiędzy cywilizacją a dziką przyrodą – odpady to substancja permanentnie pozostająca w stanie przejścia”³³. Niektóre odpady mogą ulec biodegradacji i tym samym być pożyteczne i korzystne dla środowiska. Inne jednak okazują się elementem szkodliwym, a nawet niebezpiecznym dla przyrody. Dla Fiedorczuk ważna jest strefa przejścia między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne w kontekście odpadów (zawierających substancje organiczne i nieorganiczne)³⁴. Jednak plastik niewątpliwie ze względu na swoją naturę jest obcy i sztuczny. Nie jest materiałem tego samego rodzaju co szkło i ma osobny pojemnik do segregacji, aby oddzielić go, wydzielić od reszty w procesie segregacji, a następnie poddać procesowi recyklingu. Wysypiska obrazują, że sami wykluczamy śmieci ze swojej przestrzeni wizualnej, odsuwamy je od siebie, nie chcemy ich widzieć. Każde pojawienie się śmiecia w przestrzeni miejskiej lub domowej nie w przeznaczonym dla niego miejscu, staje się oznaką tego, że w okrojonym przez nas świe-

²⁸Tokarczuk, „Przyszła archeologia”, 109.

²⁹Olga Tokarczuk, „Skoczek”, w *Gra na wielu bębenkach* (Wałbrzych: Wydawnictwo Ruta, 2001), 213.

³⁰Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski (Warszawa: Książka i Wiedza, 1966, 189.

³¹Eliade.

³²Tokarczuk, „Przyszła archeologia”, 109.

³³Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 139.

³⁴Fiedorczuk, 138.

cie pojawia się błąd, który burzy nasze poczucie bezpieczeństwa. Już wcześniej wspomniany esej *Feralne psy* opisuje książkę francuskiego pisarza i dziennikarza Jeana Rolina, który „zagląda tam, gdzie nie chcemy patrzeć, a gdy już spojrzymy, nie chcemy widzieć”³⁵, czyli na bezdomne psy – wyrzucone poza granice cywilizacji, które zaprowadzają podróżnika do wysypisk śmieci, slumsów, pustych placów po bazarach, wykopów budowlanych, terenów przemysłowych i bocznic kolejowych – do przestrzeni osób wykluczonych. Wedle Tokarczuk książka „szkicuje oblicze innej rzeczywistości, podrzędnej i zmarginalizowanej, ale trwającej obok ludzkiej w złożonej zależności, w którą uwikłanych jest wielu z nas”³⁶. Miejsca te tworzą przestrzeń przeznaczoną dla wykluczonych, widać to doskonale w powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, w której pokazana jest suka zamknięta w ciemnej szopie pośród zardzewiałych rowerów, plastikowych beczek i innych śmieci: „[s]uka stała na stosie desek, przywiązana sznurkiem za szyję do ściany. Tym, co jeszcze rzuciło mi się w oczy, była kupka jej odchodów”³⁷.

Mimo że odgradzamy się od śmieci, które powstają w wyniku naszych działań. Tworzymy dla nich odseparowane przestrzenie, ale jednak odpady pojawiają się w miejscach niepożądanych dla człowieka. Nie może on wydzielić marginalnych przestrzeni ze swojego życia, gdyż nadal będą one stanowiły jego środowisko. Człowiek jest elementem środowiska: istnieje ścisła korelacja między fizjologią człowieka a przestrzenią, w której on żyje. Ingerując w środowisko, ingerujemy w samych siebie. Śmieci nie dostrzegają tej granicy wytoczonej przez ludzkość, potrafią w prosty sposób ją przeniknąć i pojawić się w miejscu dla nich nieprzeznaczonym, a co więcej – przenikają granicę cielesną człowieka i stają się jego częścią. Śmieci na zewnątrz przedostają się do naszego organizmu. Elementy mikroplastiku dostają się do naszego ciała poprzez konsumpcję ryb, które wcześniej bytowały w zanieczyszczonych oceanach. Człowiek staje się częścią tego, co sam wyprodukował. Być może sam w przyszłości będzie złożony ze śmieci wyprodukowanych przez nasze pokolenie, co będzie skutkiem bezpośrednim nadmiernej eksploatacji środowiska.

W *Momencie niedźwiedzia* pojawia się specyficzna relacja z pobytu Olgi Tokarczuk w Szwajcarii zatytułowana *Śmieci, śmieci*. Noblistka po przyjeździe do kraju otrzymała instrukcję ze szczegółowymi zasadami recyklingu odpadów, sama zauważyła, że „segregacja tych odpadów powoli wprowadzała mnie w stan bliski medytacji”³⁸ – dostrzegła złożoność świata składającego się z różnych elementów. Większość opakowań powstała z kilku rodzajów materiałów, np. torebki na chleb składają się z papieru i folii, które trzeba oddzielić jedno od drugiego. Recykling dla niej okazał się „szkołą analitycznego myślenia”, rozkładania na czynniki pierwsze. Jan Wolski dostrzega, że stanowi on „opis znaczącej cechy życia społecznego cywilizacji zachodniej, a może nawet właściwe byłoby je określić mianem życia duchowego”³⁹.

³⁵Tokarczuk, „Feralne psy”, 55.

³⁶Tokarczuk, 59.

³⁷Olga Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019), 42.

³⁸Tokarczuk, „Śmieci, śmieci”, 115.

³⁹Jan Wolski, „Obrazek jak z dziwacznej bajki... Olga Tokarczuk w Szwajcarii”, w *Światy Olgi Tokarczuk*, red. Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydych, Andrzej Bienias (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013), 210.

Wyrzucanie śmieci jest nowym obrzędem ludzkości – uporządkowanym aktem o znaczeniu symbolicznym (pozbycie się czegoś, co już nie ma wartości użytkowej dla nas). Tokarczuk w tym eseju wielokrotnie podkreśla, że segregacja sprawia jej radość, ale też jako uważny obserwator dostrzega, że innym przynosi ulgę, ma coś związanego ze świętowaniem. Ludzie biorą udział w „radosnym święcie wyrzucania śmieci”⁴⁰.

Pewnego dnia zostałam zaproszona na kawę. Obserwowałam, jak podczas dyskusji o współczesnym teatrze goście, wlewając śmietankę z malutkich kubeczków, automatycznie już oddzielają plastikową miseczkę od aluminiowej pokrywki, dyskretnie oblizują i odkładają do specjalnie na ten cel przygotowanego pudełka. Czysty nawyk w służbie ekologii⁴¹.

Niektóre ze swoich przeżyć ze Szwajcarii noblistka zrecyklingowała w opowiadaniu *Góra wszystkich świętych*, którego akcja ma miejsce także w tym państwie:

Dzbanek z kawą krążył teraz z rąk do rąk i kawa lała się do filiżanek ciemnym parującym strumieniem. Potem dłonie zakonnic wyciągnęły się żwawo po pojemniczki ze śmietanką. Stare palce delikatnie odginały złotko wieczka i wlewały śmietankę do kawy. Następnie siostry odrywały złotko do końca i natychmiast wędrowało ono na języki sióstr, niczym aluminiowa hostia. Języki prawnie, jednym liźnięciem przywracały mu czystość i nieskazitelne lśnienie. Później skrupulatny język wędrował do wnętrza pojemniczka, by usunąć stamtąd najmniejsze nawet kropelki płynu. Siostry wylizywały śmietankę chętnie i sprawnie gestem wyuczonym i powtarzanym setki razy. Teraz należało oddzielić od plastikowego pojemniczka papierową opaskę, w którą go zaopatrzone. Paznokcie sióstr z wyczuciem rozrywały miejsce klejenia i triumfalnie ściągały opaskę. W rezultacie tych wszystkich zabiegów przed każdą siostrą leżały trzy surowce wtórne: plastik, papier i aluminium⁴².

Wolski na marginesie uwag o tym eseju zwraca uwagę, na nieścisłość w obserwacji powieściopisarki, gdyż „kolekcjonowanie takich pokrywek w Szwajcarii jest mocno rozpowszechnionym hobby. To jak inny rodzaj filumenistyki, czy filatelistyki, gdzie obiektem pasji kolekcjonerskiej są pokrywki od pojemniczków na śmietankę do kawy”⁴³. Niezależnie od tej nieścisłości ciekawe jest to, jak przedstawione zostało to w jej opowiadaniu i warto zwrócić na ten aspekt uwagę. Siostry zakonne starannie rozbierały na czynniki pierwsze opakowanie po śmietance do kawy. Tokarczuk do opisu tej sceny wykorzystuje symbolikę chrześcijańską. Wiąże okrągły kształt aluminiowego wieczka z hostią. Hostia (łac. *hostia* – ofiara, zwierzę ofiarne) to opłatek z mąki pszennej, w kształcie koła, który symbolizuje Ciało Chrystusa. W tradycji chrześcijańskiej Eucharystia to sakrament inicjacji, który „dopełnia to wtajemniczenie i jest jego ostatnim etapem, ponieważ w niej swój szczyt osiąga dzieło dokonane przez Jezusa Chrystusa”⁴⁴. Wedle Eliadego „Eucharystia włącza wierzącego w mistyczne ciało Chrystusa, Kościół”⁴⁵. Eucharystię

⁴⁰Tokarczuk, „Śmieci, śmieci”, 117.

⁴¹Tokarczuk, 116.

⁴²Tokarczuk, „Góra wszystkich świętych”, 156.

⁴³Wolski, „Obrazek jak z dziwacznej bajki... Olga Tokarczuk w Szwajcarii”, 206.

⁴⁴Andrzej Megger, „Eucharystia w procesie wtajemniczenia chrześcijańskiego”, *Roczniki Teologiczne* (Sierpień 2016): 21.

⁴⁵Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, tłum. Stanisław Tokarski (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1994), 228.

z recyklingiem łączy także wspólnotowość, gdyż poprzez Eucharystię Kościół jako wspólnota jest zjednoczony i dąży do zbawienia, a recykling, który choć polega na pojedynczych działaniach jednostek i segregowaniu śmieci wedle surowców, z których powstały, w dłuższej perspektywie pozwoli na życie na niezanieczyszczonej planecie przyszłym pokoleniom. Poprzez sakrament Eucharystii dokonuje się przenikanie, gdyż przyjmując Ciało Chrystusa, wierni stają się Chrystusem. Dokonuje się symboliczne przyjęcie aluminiowej Hostii do wspólnoty i przenikanie się go z cielesnością człowieka, co ma doprowadzić nas do zbawienia. Eucharystia daje obietnicę: tak jak Chrystus staje się wieczny, tak i my dostąpimy zaszczytu życia wiecznego. Przyjmowanie w formie Hostii tworzywa sztucznego, które jest wieczne, pozwala nam na wstąpienie do Wspólnoty. Recykling jest nową formą zbawienia, tym co sprawi, że człowiek będzie mógł przeżyć.

Co więcej, zarówno wprowadzenie bohaterki opowiadania *Góra wszystkich świętych*, jak i samej autorki przypomina inicjację, która „jest równoważna z ontologiczną przemianą porządku egzystencjonalnego”⁴⁶. Podczas inicjacji nowicjuszowi ma być odsłonięta koncepcja świata danego społeczeństwa. W tym przypadku miałaby nią być umiejętność segregacji śmieci, gdyż jak wiemy, we współczesnym świecie nie jest tak oczywiste, z czego dokładnie składa się dany obiekt, jaka substancja pierwotnie służyła do tego, aby mógł powstać. To są pytania, jakie zadaje sobie człowiek nowoczesny. Dostęp do tej wiedzy uzyskują nowicjusze w trakcie procesu inicjacji – rozkładania pojemnika po śmietanie na trzy części. Jeden pojemnik na śmietankę składa się z trzech różnych od siebie substancji, prawie jak Bóg w Trójcy Świętej. Eliade zauważa:

Większość prób inicjacyjnych w sposób bardziej lub mniej wyrazisty implikuje rytualną śmierć, po której następuje zmartwychwstanie lub nowe narodziny. [...] Do życia powraca jednak człowiek nowy, podejmujący inny sposób bycia. Śmierć inicjacyjna oznacza zarazem kres dzieciństwa, niewiedzy i kondycji świeckiej⁴⁷.

Śmierć to dekonstrukcja opakowania, a wrzucenie tych rozłożonych części do kolorowych pojemników do segregacji śmieci symbolizuje nowe narodziny – pod inną postacią, czyż nie taka jest istota recyklingu? Rzecz staje się bezużyteczna, ale powraca pod zmienioną formą. Segregacja pozwala nam na wejście w kontakt z pierwotnym Absolutem i ciągle odtwarzane stworzenia. Człowiek coś tworzy z substancji naturalnych (drewno, kamień) lub sztucznych (czyli takich, które zostały przez niego wytworzone jak tworzywa sztuczne), a następnie po zużyciu przekształca w coś innego. Eliade pisze, że „[k]ażde rytualne powtarzanie kosmogonii jest poprzedzane symbolicznym cofnięciem do «Chaosu». Aby stary świat mógł zostać stworzony na nowo, wpierw musi zostać unicestwiony”⁴⁸. Aby coś odtworzyć na nowo, najpierw trzeba coś zniszczyć. W opowiadaniu *Góra wszystkich świętych* recykling urasta do rangi rytuału – wykonywany jest przez zakonnicę z czią. W klasztorze znajdowały się rzeczy starsze, zużyte, jak „stół noszący ślady wielowiekowego użytkowania”⁴⁹, a „[n]owoczesne w tym pomieszczeniu były jedynie

⁴⁶Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tłum. Krzysztof. Kocjan (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997), 8.

⁴⁷Eliade, 10.

⁴⁸Eliade, 11.

⁴⁹Tokarczuk, „Góra wszystkich świętych”, 154.

kolorowe pojemniki do segregowania śmieci”⁵⁰. Siostry zakonne w trakcie porannej kawy wykonują codzienny rytuał dekonstrukcji, który odbywa się automatycznie – razem uczestniczą w życiu duchowym, gdyż poznały nowy sposób istnienia zawarty w trzech surowcach wtórnych: plastiku, papierze i aluminium. Bo czymże jest segregacja śmieci, jak nie nowym rytuałem człowieka w XXI wieku? Widok ten skłania jednak główną bohaterkę opowiadania do refleksji, gdyż:

Tak i mnie kiedyś, niedługo jakieś Palce rozbiorą na składniki pierwsze i wszystko, z czego się składałam, wróci na swoje miejsce. Ostateczny recykling. Z porcji śmietanki do kawy po tym rozgzeszczającym rytuale zostają części, które już nijak się do siebie nie mają, stają się osobne i należą do innych kategorii. Gdzie podziały się smak i konsystencja? Gdzie jest ta rzecz, którą przed chwilą jeszcze zgodnie współtworzyły?⁵¹.

Segregacja śmieci jest jak rozkład ciała po śmierci. Całość wydaje się nam złudna, a tak naprawdę jesteśmy tylko zbiorem elementów, z których składa się nasze ciało i także zostaniemy poddani wkrótce ostatecznemu rozkładowi i włączeni w obieg świata natury.

Czy życie bez plastiku jest w ogóle możliwe? Wizję świata postplastikowego ukazano w opowiadaniu *Kalendarz ludzkich świąt*, w którym plastik na całym świecie został zjedzony przez specjalnie wyhodowane bakterie. Bakterie miały za zadanie rozłożyć śmieci z plastiku w morzach, ale „one z czasem przeniosły się na ląd i ich ofiarą padł cały plastik na świecie”⁵². Sytuacja ta okazała się tragiczna w skutkach „[p]o rzeczach z tworzyw sztucznych pozostały zaledwie zetlałe szkielety, fantom cywilizacji człowieka”⁵³. Od tej pory używano metalu, którego jednak ciągle brakowało i osiągał wysokie ceny, a także tańszych surowców jak drewno i kauczuk.

Ponadto w tym opowiadaniu mamy świat na opak, co nie dziwi ze względu na jego przynależność do opowiadań bizarnych – ludzkość w końcu rozwiązała problem wszechogarniającego plastiku, ale okazało się, że to właśnie na plastiku opiera się nasza cywilizacja (być może w tym kontekście termin *plastikocen* zamiast *antropocen* lepiej odzwierciedla sytuację naszego świata?): „[k]atastrofa z plastikiem zniszczyła nie tylko domy, fabryki i szpitale, ale również zakwestionowała niektóre pojęcia”⁵⁴. Okazało się, że jest on fundamentem, na którym opiera się zbudowana przez człowieka potęgą. Plastik, który sam w sobie jest bardzo trwały, stanowi wieczną formę życia. Tym, co okazało się decydujące o wielkości człowieka i trwałości zbudowanej przez niego cywilizacji, była trwałość tworzyw sztucznych przez niego wynalezionych. Jednak te trwałe elementy zaczynają być autonomiczne względem człowieka, a także odcinają się od niego i zaczynają funkcjonować podobnie do algorytmów sztucznej inteligencji. Z jednej strony pomaga nam rozwiązać problemy, z którymi sobie nie radzimy i jest przydatny w wielu dziedzinach życia, choćby w medycynie, ale stanowi także

⁵⁰Tokarczuk, 155.

⁵¹Tokarczuk, 184.

⁵²Olga Tokarczuk, „Kalendarz ludzkich świąt”, w *Opowiadania bizarne* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 205.

⁵³Tokarczuk.

⁵⁴Tokarczuk, 212.

zagrożenie, gdyż nie jesteśmy w stanie nad nim panować – jesteśmy zarówno jego stwórcami, gdyż powstaje w fabrykach kontrolowanych przez czynnik ludzi, ale także ofiarami – gdyż nie panujemy nad tym, co się dzieje z tworzywami sztucznymi po straceniu przez nie funkcji użytkowej dla człowieka.

Siostra Anna – bohaterka opowiadania *Góra wszystkich świętych* wybrała się do Indii w celu znalezienia nowych zakonnic do klasztoru, bo „przeczytała gdzieś, że w Indiach ciągle obecna jest świętość”⁵⁵. Mimo długiej podróży nie znalazła poszukiwanej świętości, zobaczyła jednak cmentarz świętych krów – było to miejsce, gdzie „niedotykalni przywożą zwłoki świętych krów, żeby nie zanieczyszczały miasta. Zostawiają je po prostu na palącym słońcu, a przyroda robi swoje”⁵⁶. W hinduizmie krowa to zwierzę, które reprezentuje boskie i naturalne dobro i z tego względu jest szczególnie chroniona i czczona. Andrzej Szyszko-Bohusz zaznacza, że wśród istot, którym oddawano cześć, szczególne miejsce zajmowała „krowa, której nikomu nie wolno zabijać”⁵⁷. Krowa ma też bogate znaczenie symboliczne. Cirlot wskazuje na skojarzenia krowy z Ziemią i Księżycem, a także podkreśla, że liczne boginie lunarne niosły krowie rogi, np. Izyda w wierzeniach egipskich (jej wcieleniem była właśnie krowa)⁵⁸. Zwierzę to obdarza ludzkość i cały wszechświat swoją życiodajną mocą. Szczególna moc krowy w hinduizmie pozwala nam na skojarzenie jej z pojęciem *sacrum*. Rumuński religioznawca Mircea Eliade w *Traktacie o historii religii* zwraca uwagę, że:

Wszystkie dotychczasowe definicje życia religijnego posiadają jeden wspólny rys: każda z nich przeciwstawia na swój sposób *sacrum* (sakralność, świętość) i życie religijne – *profanum* (powszedniości, świeckości) i życiu świeckiemu⁵⁹.

Sacrum jest ściśle powiązane z płaszczyzną historyczną, gdyż „objawia się zawsze w pewnej sytuacji historycznej. Najbardziej osobiste i transcendentne przeżycia mistyczne noszą zawsze piętno danego momentu historycznego”⁶⁰. W analizowanym fragmencie *Góry wszystkich świętych* – krowa, zwierzę święte w hinduizmie, przynależy do strefy *sacrum*. Cmentarz krów to miejsce mistyczne, święte, w które wyraźnie wkracza *profanum* pod postacią śmieci. Ciało martwych zwierząt zgodnie z prawami natury powinno zostać rozłożone, aby uczestniczyć w naturalnym obiegu przyrody. Jednak dzieje się coś innego, z ciał zostają śmieci, które te krowy zjadły, prawdopodobnie myląc je z pokarmem. Śmieci jako wytworzone przez człowieka przynależą do sfery *profanum*. Ten obraz ukazuje konsekwencję nadmiernego produkowania śmieci i nieodpowiednie gospodarowanie nimi, ale przede wszystkim jest hierofanią. *Profanum* wkracza w strefę *sacrum* wraz ze zjedzeniem sznurka, nakrętki, gumki lub kubeczka przez święte zwierzę. Hierofania wedle Eliadego to objawienie się świętości, każde wtargnięcie *sacrum* w sferę *profanum*: „każda hierofania ukazuje, objawia współistnienie dwóch

⁵⁵ Tokarczuk, „Góra wszystkich świętych”, 177.

⁵⁶ Tokarczuk, 195.

⁵⁷ Andrzej Szyszko-Bohusz, *Hinduizm, buddyzm, islam* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1990), 21.

⁵⁸ Wedle Cirlota: „Wacz, żeński aspekt Brahmy, zwana jest «Śpiewną Krową» i «Krową Obfitości». Pierwszy epiteta ma źródło w idei stworzenia świata poprzez dźwięk, drugi wiąże się – co oczywiste – z funkcją podtrzymywania świata przy życiu, jej mleko bowiem to pył galaktyk”. Juan-Eduardo Cirlot Laporta, hasło: „Krowa”, w *Słownik symboli*, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000), 204.

⁵⁹ Eliade, *Traktat o historii religii*, 7.

⁶⁰ Eliade, 7–8.

przeciwstawnych bytów: *sacrum* i *profanum*, ducha i materii, wieczności i doczesności itd.”⁶¹. *Sacrum* objawić się może wszędzie, nie jest ograniczone żadną formą. Anna poszukuje prawdziwej świętości w Indiach, ale nie odnalazła tam spodziewanego objawienia – znalazła cmentarz świętych krów, które miały ucieleśniać tę świętość. I w tę świętość wkracza element obcy – *profanum*, zaburzający odbiór tej świętości. *Sacrum* przeważnie objawia się w przedmiocie należącym do *profanum*⁶², ale w tym przypadku *profanum* objawia się w *sacrum*, następuje odwrócona hierofania – w miejsce świętych krów pojawiają się śmieci. *Profanum* zaburza nam świętość, nie daje do niej dostępu.

W przytoczonych utworach śmieci pojawiają się w różnych kontekstach. Napomknienia o śmieciach w tekstach Tokarczuk zachowują się same jak odpady, mianowicie przemykają w tekście, czasami niezauważalnie wtapiają się w przestrzeń. Mogą nie być eksponowanym elementem dzieła, jak w przypadku eseju *Ogródki działkowe i pola golfowe*, gdzie zjawiają się w miejscu nieoczywistym, ale jednak ich niekwestionowana obecność zaburza relacje z naturą. Czasami stają się bardziej widoczne, jak w powieści *Bieguni*, w której został im poświęcony odrębny rozdział. Zagrożeniem staje się foliowa reklamówka, która w wielu fragmentach prozy Tokarczuk daje znać o swojej (nie)obecności. Śmieci pojawiają się jako niepasujący element rzeczywistości, którego nie można zignorować, ale też nie wiadomo, co z nim zrobić. Jednak ta poetyka nie konotuje wyłącznie negatywnych znaczeń, gdyż zawiera w sobie pewne rozwiązanie. Autorka proponuje nam potraktować segregację odpadów (która kojarzy się jej w sposób pozytywny) jako nowy rodzaj działalności duchowej, która ma odpowiadać na problemy współczesnego świata, w tym kryzys klimatyczny. Problem śmieci nie zniknie, a stanie się wręcz odwrotnie – odpad wniknie w nasze społeczeństwo, rzeczywistość, krajobraz i w końcu w nas samych.

⁶¹Eliade, 35.

⁶²Eliade, 34.

Bibliografia

- Cirlot Laporta, Juan-Eduardo. Hasło: „Krowa”. W *Słownik symboli*. Przetłumaczone przez Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000.
- Darwin, Karol, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego*. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/darwin-o-powstawaniu-gatunkow.pdf>. (dostęp: 1.07.2021)
- Eliade, Mircea. *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*. Przetłumaczone przez Stanisław Tokarski. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1994.
- — —. *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przetłumaczone przez Krzysztof Kocjan. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997.
- — —. *Traktat o historii religii*. Przetłumaczone przez Jan Wierusz-Kowalski. Warszawa: Książka i Wiedza, 1966.
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/smieci-I;5505639.html> (dostęp: 20.03.2021).
- Kaczmarek, Paweł. „Opowiadania mizerne”. Recenzja *Opowiadań bizarnych Olgi Tokarczuk*. *Mały Format*, 7.08.2018, <http://malyformat.com/2018/08/opowiadania-mizerne/>. (dostęp: 1.07.2021)
- Megger, Andrzej. „Eucharystia w procesie wtajemniczenia chrześcijańskiego”. *Roczniki Teologiczne*. Sierpień 2016.
- Nawarecki, Aleksander. „Hałda. Teologia resztek”. W *Lajerman*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Ochwat, Magdalena. „Edukacja polonistyczna wobec kryzysu klimatycznego – rozpoznania i rekomendacje dydaktyczne”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N: Educatio Nova*, vol.5 (2020).
- Szysko-Bohusz, Andrzej. *Hinduizm, buddyzm, islam*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1990.
- Tokarczuk, Olga. *Bieguni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- — —. „Feralne psy”. W *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- — —. „Góra wszystkich świętych”. W *Opowiadania bizarne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- — —. „Kalendarz ludzkich świąt”. W *Opowiadania bizarne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- — —. „Ogródki działkowe i pola golfowe”. W *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- — —. „Prawdziwa historia”. W *Opowiadania bizarne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- — —. *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- — —. „Przyszła archeologia”. W *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- — —. „Skoczek”. W *Gra na wielu bębenkach*. Wałbrzych: Wydawnictwo Ruta, 2001.
- — —. „Śmieci, śmieci”. W *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Wolski, Jan. „Obrazek jak z dziwacznej bajki... Olga Tokarczuk w Szwajcarii”. W *Światy Olgi Tokarczuk*. Zredagowane przez Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydycz i Andrzej Bienias. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013.

SŁOWA KLUCZOWE:

OLGA TOKARCZUK

ekokrytyka

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia problem odpadów i plastiku, zwłaszcza plastikowych torebek w twórczości Olgi Tokarczuk. Autorka zastanawia się nad tym, czym są odpady dla współczesnej cywilizacji. Śmieć stanowi element zmarginalizowany i pomijany w ludzkiej egzystencji i jako taki zostaje przejęty przez noblistkę. Przedstawia ona wytwory z plastiku jako przykład nowego, lepszego gatunku, który w walce o byt może okazać się lepszy od człowieka. W jej esejach i opowiadaniach można także dostrzec przejawy wytworzenia się nowej duchowości w związku z segregacją śmieci.

duchowość

Ś M I E C I

plastik

NOTA O AUTORCE:

Klaudia Jakubowicz – studentka Kolegium Indywidualnych Studiów Międzydziedzinowych na Uniwersytecie Śląskim. Członkini Studenckiej Poradni Prawnej Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół ekokrytyki w literaturze polskiej, badań nad antropoceniem i poszukiwań nowej duchowości.

|

Krajobraz pod lasem.

O *Rhizopolis* Joanny Rajkowskiej*

Marek Hendrykowski

ORCID: 0000-0002-7180-9902

* *Rhizopolis* –
instalacja autorstwa
Joanny Rajkowskiej,
Zachęta – Narodowa
Galeria Sztuki,
1 lutego–29 czerwca
2021 r.

1. Spotkanie z palmą

Twórczość Joanny Rajkowskiej obserwuję z niesłabnącym zaciekawieniem od wielu lat. Mówiąc dokładniej odtąd, odkąd na niewielkim wzgórku, w samym środku ronda Charles'a de Gaulle'a, ni stąd, ni zowąd wyrosła pewnego dnia egzotyczna palma. Kto ją tu umieścił? Kto i z jakiego powodu wymyślił jej postawienie w samym sercu Warszawy? I dlaczego właśnie w tym a nie innym, jak się okazuje newralgicznym, miejscu? Pozyskane z czasem odpowiedzi na te pytania doprowadziły mnie do serii ciekawych konstatacji, które zawdzięczam właśnie głębi wyobraźni twórczej ujawnionej w pracy Rajkowskiej.

Od chwili pierwszego spotkania z palmą na rondzie, a miało to miejsce, jeśli dobrze pamiętam, niemal równe dwie dekady temu, w grudniu 2002, minęło dużo czasu, przybyło natomiast sporo innych pamiętnych instalacji tej wybitnej artystki. Każda z nich przykuwała uwagę śmiałością zamysłu i nośnością twórczej ingerencji w zastaną przestrzeń wyobraźni społecznej.

Oprócz *Pozdrowień z Alej Jerozolimskich* były wśród nich: prowokacyjna *Satysfakcja gwarantowana*, *Linie lotnicze*, nieistniejący już *Dotleniacz* na placu Grzybowskim, *Artysta do wynajęcia* (w wersji berlińskiej i łódzkiej), *Dwadzieścia dwa zlecenia*, *Wąwóz*, *Wirnik* i niezrealizowany poznański *Minaret*, który miał być posadowiony na nieczynnym kominie fabrycznym. Nic zatem dziwnego, że tym razem zaintrygował mnie anonsowany plakatem ekspozycji w warszawskiej „Zachęcie” tytuł *Rhizopolis* sygnowany znanym mi imieniem i nazwiskiem.

Dlaczego *Rhizopolis*? Jaki tajemniczy sens kryje się w owym nieistniejącym, powołanym przez autorkę do istnienia, słowie? Warto spróbować bliżej objaśnić ten nie od razu zrozumiały, zastanawiający tytuł ekspozycji. Nadana jej nazwa – medycznie i uczenie brzmiąca (nawiasem mówiąc skrót *rhiz* od wyrazu *rhizoma*, oznaczający lekarstwo wytwarzane z kłączy, używany jest od dawna przez farmakologów i farmaceutów) – „chce” być zauważona. Wyraz *Rhizopolis* koncentruje na sobie uwagę adresata i „domaga się” dostrzeżenia, pełniąc funkcję hasła wywoławczego, które na prawach magicznego zaklęcia krąży w przestrzeni publicznej.

Spróbujmy go zatem rozszyfrować. Neologizm *rhizopolis* utworzony przez autorkę składa się z dwu połączonych z sobą wyrazów, mających szacowny antyczny rodowód. Oba pochodzą z greki. Pierwszy – *rhiza* – oznacza korzeń, kłącze, drugi – *polis* – zbiorowe siedlisko, osadę miejską, miasto. Tytuł jako całość, o czym miałem okazję wkrótce się przekonać, doskonale koresponduje z ideą przewodnią dzieła Joanny Rajkowskiej.

2. Ekspozycja w „Zachęcie”

Niemal monochromatyczny plakat, rozpięty użytymi w nim kolorami bardzo wąsko między biegunem barwy zimnoniebieskiej a biegunem siności, ukazuje intrygujący obraz. Oto z jego górnej krawędzi aż za połowę płaszczyzny zwisają liczne, splecione z sobą korzenie tudzież zgrubiałe kłącza drzew. Z ich gąszczu wzdłuż osi pionowej wyrasta zaprezentowana frontalnie w planie pełnym (od stóp do głów) sylwetka kobieca, w której rysach po odwróceniu o 180 stopni obrazu na plakacie i przyjrzeniu się jej twarzy rozpoznajemy samą autorkę.

Nie byłoby w dotąd opisanym przedstawieniu niczego specjalnie niezwykłego, gdyby nie mocno ekscentryczna pozycja przewidziana dla modelki. Postać ludzka przedstawiona na plakacie „zвисa” bowiem głową w dół. Jej obute stopy mieszczą się u góry pośród korzeni i kłączy, cały zaś wizerunek czubkiem głowy zdaje się opierać o dolną krawędź kadru.

3. Budując własną strategię

W awangardowym nurcie naszej plastyki należącej do okresu przełomu XX i XXI wieku mamy do czynienia z obfitującą w indywidualności konstelacją czy jak kto woli – plejadą wybitnych artystek i artystów. Nie łączy ich pokoleniowa przynależność, lecz zauważalne w bliższym zezknięciu powinowactwo sposobu uprawiania własnej sztuki. Odwołuję się tutaj do ich wyrazistej obecności we współczesnej ikonosferze, ponieważ zarówno wspólnie, jak i każde z osobna zdają się tworzyć istotny układ odniesienia dla bohaterki tego studium.

Wymieniam w porządku alfabetycznym nazwiska tych, którzy przychodzą na myśl natychmiast: Magdalena Abakanowicz, Mirosław Bałka, Jerzy Bereś, Izabela Gustowska, Jarosław Kozłowski, Katarzyna Kozyra, Dorota Nieznalska, Józef Robakowski, Wilhelm Sasnal, Monika Sosnowska, Leon Tarasewicz, Julita Wójcik... Lista powyższa nie jest bynajmniej zamknięta. Do grona tego można by z pewnością dodać jeszcze kilkoro innych znaczących, szeroko znanych na świecie reprezentantek i reprezentantów tej specyficznej odmiany sztuki nowoczesnej.

Z biegiem czasu, projekt za projektem, instalacja za instalacją Joanna Rajkowska odnajdywała krok po kroku własną strategię twórczą, która uczyniła ją – i nadal czyni – na wskroś współczesną artystką o wyraziście czytelnej i rozpoznawalnej osobowości. Dodajmy zaraz, że w jej przypadku nie chodzi ani o własny rodzaj stosowanego tworzywa (zmieniała je przecież, stosownie do zaistniałych doraźnie potrzeb, niezliczoną ilość razy), ani o styl w tradycyjnym pojęciu jako rozpoznawalny, charakterystyczny dukt artystycznego pisma.

Wyróżnikiem poczynań twórczych Rajkowskiej jest co innego, mianowicie: obrana przez nią niegdyś u początków i z pełną konsekwencją rozwijana przez lata strategia działania.

Nie tak łatwo ją zdefiniować, ponieważ dotyczy na równi samego dzieła, jak i jego kontekstu czy też kontekstów. Strategia artystyczna, jaką autorka *Rhizopolis* konsekwentnie od lat uprawia, łączy w sobie przemyślnie osadzone i zdefiniowane tu i teraz z czasoprzestrzenią symboliczną, w której przeszłość (celowo nie nazywam jej historią) w różnych jej upostaciowaniach i echach przenika się z szeroko rozpostartym horyzontem jutra.

Instalacje Rajkowskiej (dość umownie odwołuję się w tym momencie do obiegowego określenia powszechnie uprawianego gatunku plastyki współczesnej nazywanego „instalacją”) za sprawą decyzji uprzednio powziętej przez autorkę nigdy nie pojawiają się w miejscach przypadkowych i semantycznie obojętnych. Występuje w nich ważny czynnik swoistości cech gatunku określanego zazwyczaj jako złożona z różnorodnych elementów realizacja artystyczna umieszczona w zastanej lub sztucznie wykreowanej przestrzeni. Nic dziwnego, że niektóre ze swoich prac sama artystka określała mianem „rzeźby społecznej” lub „rzeźby publicznej”.

Ciekawe swoją drogą, jak małą wagę przywiązuje Rajkowska do „spiżowych” nadziei i niezlomnej wiary pokładanej przez innych w przetrwanie własnej twórczości, a także w długowieczność sztuki w ogóle. Starożytna maksyma *ars longa, vita brevis* zyskuje w jej przypadku dalekie od powszechnie przyjętego, osobliwe znaczenie. Nieprzypadkowo gatunek dzieła artystycznego, który pozostaje szczególnie bliski jej własnej filozofii sztuki, nosi nazwę „instalacji”, a więc czegoś, co się nie tylko montuje, ale i demontuje.

Wiele z jej prac już nie istnieje (m.in. *Dotleniacz*), uległy bowiem zniszczeniu; inne niejako z góry były skazane na stopniowy rozpad w daremnym starciu nietrwałej materii z bezlitosną naturą; jeszcze inne z różnych powodów nie doczekały się realizacji. Mimo to – w stadium niezrealizowanego projektu – zdołały jednak przeniknąć do zbiorowej świadomości i zakotwiczyły się w niej, choćby przez opór czy wręcz wzburzenie, jakie momentalnie wywołały. Poruszyliśmy w tym momencie zasadniczą dla twórczości Joanny Rajkowskiej kwestię kreatywnego wykorzystania kontekstu.

Aranżacja kontekstu, o której mowa, odgrywa w przypadku jej instalacji ogromną rolę. Dotyczy ona nie tylko miejsca, lecz również zaangażowania komplementarnego elementu, jakim jest czas. Dzięki temu artefakty te stają się w gruncie rzeczy szokującymi ingerencjami w zastaną i uprzednio gruntownie rozpoznaną czasoprzestrzeń będącą nośnikiem konstruowanego wraz z danym dziełem znaczenia. W czasoprzestrzeń, która zostaje zaatakowana i zaanektowana przez wpasowany w nią zaskakujący obiekt.

W przypadku dokonań Joanny Rajkowskiej można by wręcz mówić o swoistym akcie tyleż cywilnej, co artystycznej odwagi, w którym niekonwencjonalny gest twórczy artystki i ściśle powiązana z nim śmiałość uzyskanego wyrazu koresponduje z odpowiedzialnością, jaką gotowa jest ona ponieść za „popołniony czyn”. Nie dyktuje go lekkomyślna brawura, lecz osobista odwaga. Właśnie odwaga podejmowania artystycznej interwencji emanująca z kolejnych jej prac sprawia, że jedna po drugiej stają się one doniosłymi wydarzeniami w życiu społecznym.

4. Wejście w dzieło

Wybierając się do „Zachęty”, by obejrzeć wystawę Rajkowskiej, spodziewałem się czegoś zaskakującego. Czegoś, co nosiłoby znamiona jej własnego stylu myślenia o funkcjach sztuki i nawiązywania kontaktu z adresatem. Zwiedzających wita już znamienity akcent, zanim jeszcze wejdą w progi gmachu. Jest nim tęcza oparta na konstrukcji bramy ustawionej *vis-à-vis* wejścia na wprost frontonu „Zachęty”.

Wewnątrz gmachu, na najniższej kondygnacji, w parterowej sali po lewej stronie, ekspozycji *Rhizopolis* sekunduje w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki wystawa zatytułowana *Żywe magazyny: Dydaktyka* (znalazły się na niej prace: Zbigniewa Dłubaka, Doroty Podlaskiej, Leszka Rózgi, Andrzeja Tobisa oraz grupy Twożywo). Zgodnie z tytułem, kluczem wyboru zaprezentowanych eksponatów były ich szeroko pojęte walory dydaktyczne. Decyzja o połączeniu obu ekspozycji okazała się na swój sposób fortunna, jeśli zauważyć, a ze wszech miar warto, głębiej ukrytą dydaktyczną wartość instalacji Rajkowskiej.

Zestawienie z sobą obu tych ekspozycji daje ponadto ciekawy asumpt do refleksji nad poetyką i stylem odbioru pewnej kategorii współczesnych dzieł plastycznych w odróżnieniu od biernej beznamietnej kontemplacji. Wystawę *Żywe magazyny* raczej się ogląda niczym zestaw połączonych z sobą wspólną myślą kuratorów muzealnych artefaktów. Widz pozostaje wobec nich „na zewnątrz”. Czegoś takiego nie sposób powiedzieć o – biegunowo odmiennym w swych założeniach – projekcie odbiorczym przemyślnie zaaranżowanym i zrealizowanym w „Zachęcie” przez Joannę Rajkowską.

Instalacja *Rhizopolis* została ulokowana w jednej z sal na pierwszym piętrze. Niespodzianka kryje się już w samym jej ulokowaniu. Od korytarza oddziela ją gruba i ciężka niczym ołowiany fartuch w rentgenie kotara, którą trzeba najpierw sforsować (dosłownie!), aby przedostać się do wnętrza ekspozycji. Wreszcie, mocując się z oporną materią kurtyny, przechodzimy na jej drugą stronę, porzucając znane i wkraczając w nieznanne.

Wraz z przekroczeniem wyraziście zaznaczonego progu ekspozycji wnikamy *in medias res*, poza ramę oddzielającą to, co pozostawiliśmy za sobą, od tego, co otwiera się właśnie przed nami. Nasze ciała, uczucia i zmysły zaczynają coraz bardziej odczuwać wywierający psychosomatyczną presję na każdym uczestniku wtłoczonym oto w rolę mimowolnego aktora. Nieuchronną presję na widzu, o jakiej tu mowa, powoduje przemożne ciśnienie okoliczności, które wytwarza mikrokosmos scenerii zaaranżowanego przedstawienia.

Moment później osobę zwiedzającą czeka kolejna niespodzianka. Jest nią panujący w pomieszczeniu niemal całkowity mrok. Zaskoczone nim oczy z wolna dostosowują się do ciemności, przez dłuższy czas usiłując cokolwiek dojrzeć i rozpoznać. Płuca zaś (zwiedzam ekspozycję w czasach globalnej epidemii COVID-19) ledwie absorbują znikome cząsteczki resztek tlenu unoszące się w duchocie klaustrofobicznej scenerii.

Krok po kroku przechodzimy w głąb pogrążonej w wiecznym mroku przestrzeni, rozglądając się wokół i z niespieszną ostrożnością stąpając po miękkim organicznym podłożu wyschniętego na wiór leśnego poszycia. Przychodzą na myśl inne znane pojęcia z tego kręgu skojarzeń: wycinka, zrywka, okorowanie, zrębkowanie, karpa, kłącze. A wraz z nimi proces, w którego wyniku żywe drzewo zamienia się w martwe drewno.

O tym, że staliśmy się mimowiednie aktorami uczestniczącymi w tym undergroundowym spektaklu, powiadamia nas projekcja obrazu z niewidocznych kamer wideo, demonstrowana na zainstalowanym w głębi ekspozycji ekranie. Obraz z monitoringu wyświetlany jest z asynchronicznym opóźnieniem tak, aby każdy z obecnych na wystawie mógł się naocznie przekonać o swym osobistym aktorskim udziale.

Powrót do korzeni w artystycznym wydaniu Joanny Rajkowskiej wymusza na każdym, kto zechce stać się myślącą i czującą częstką wykreowanej instalacji, udział, od którego nie sposób się w trakcie jej poznawania uwolnić. Dosłownie przytłaczają i osaczają zewsząd każdego ze zwiedzających. W trakcie jej zwiedzania nie istnieje nic poza tym. Zwisające z góry korzenie i kłącza zaczepiają końcami o głowę. Pod nogami, jak okiem i stopą sięgnąć, tylko rozdrobniona miazga konarów, gałęzi i gałązek. A do tego wszystkiego jeszcze ów duszny klaustrofobiczny mikroklimat.

Reditus in radices. Ów powrót do korzeni uzmysławia nam i uświadamia, czym są – nie tylko dla przeróżnych roślin i drzew, lecz także dla nas, ludzi – korzenie i kłącza. Była wcześniej mowa o greckim wyrazie *rhiza* (korzeń). Inny, należący do tej samej rodziny grecki wyraz *rhizoma* oznacza kłącze. Kłącze zaś, definiowane w ujęciu biologicznym, to zgrubiały pęd podziemny, pełniący funkcję organu spichrzowego, przetrwalnikowego i kanału dostarczającego. Słowem, nieodzowny rezerwuuar podtrzymujący wszelkie przejawy życia.

5. Wokół tabu

Naruszenia rozmaitych społecznych tabu, jakich dokonuje w swej twórczości Joanna Rajkowska, cechuje znamienita powściągliwość użytych do tego sposobów i środków ekspre-

sji. W odróżnieniu od wielu innych, nieporównanie bardziej radykalnych niż ona, artystów i performerów działających współcześnie, od czasu *Satysfakcji gwarantowanej* stroni ona od strategii wywoływania skandalu za wszelką cenę, bez oglądania się na społeczne skutki takich działań, niekoniecznie usprawiedliwionych, skoro są czynione w imię sztuki i wolności artystycznej.

Celem nadrzędnym tej twórczości nie jest bowiem samo atakowanie takich czy innych tabu, lecz dokonywanie przeprowadzanych z chirurgiczną precyzją operacji symbolicznych wokół tych sfer i miejsc wspólnych świadomości zbiorowej, które wypełnione są różnego typu mentalnymi i uczuciowymi złoгами. Docieranie do źródeł rozmaitych przewlekłych chorób trawiących społeczny organizm i terapeutyczny aspekt sztuki Rajkowskiej od samego początku stanowi niezmiernie istotny komponent podejmowanych przez nią działań.

6. Chaos i Kosmos

Tak, to my. Tak, to o nas. O nas, z nami i/lub/bądź bez nas. Z rozmachem rozwijany od paru wieków, szczytny projekt ludzkości pod tytułem „postęp cywilizacji” nie upadł. Upadła natomiast idea absolutu wpisana z buńczuczną ufnością w zmierzający w zawsze dobrym kierunku rozwój antropocenu. Ludzkość przekonała się o tym po raz kolejny bardzo dotkliwie. Człowiek ery modernizmu jako uzurpator i jedynowładca wszelkiego istnienia, dążący do osiągnięcia absolutnej wszechwładzy nad światem, uświadomił sobie ostatnimi czasy własną przyrodzoną słabość. Jednym słowem, możemy tylko tyle, ile możemy, i ani trochę więcej.

Ów moment zarówno indywidualnego, jak i wspólnego zastanowienia nad jutrem, które wcale nie jest gwarantowane i którego może nie być, stanowi pierwszorzędnie ważny motyw generalnego przesłania, jakie niesie z sobą *Rhizopolis*. Zgubę ściąga na siebie sama ludzkość, niszcząc – z bezmyślną onnipotencją i niewzruszonym przekonaniem o tym, że zapanuje nad wszystkim, co ją otacza – podstawy i źródła własnego życia.

Wedle wypowiedzi samej autorki, *Rhizopolis* można potraktować jako zbudowany przez realizatorów ekspozycji plan filmowy, na który przyprowadzeni przez własną ciekawość zawędrowaliśmy, by go zwiedzić i poznać. Co to za plan i jakiż film przy naszej obecności na nim powstaje? Zna go artystka i my również go znamy. Kosmiczny w swym wyrazie krajobraz będący dziełem wyobraźni Joanny Rajkowskiej tworzy scenografię jakby żywcem wyjętą z dramatu katastroficznego.

Zwiedzanie osobliwej, pogrążonej w mroku krainy *Rhizopolis* nie należy bynajmniej do doświadczeń miłych i przyjemnych. Wprost przeciwnie, radykalnie odseparowane i wypreparowane z zewnętrznego otoczenia miejsce, w którym się znaleźliśmy, pozwala się w końcu rozpoznać, ale z pewnością nie daje oswoić. Mówiąc o „wejściu w dzieło”, mam na myśli przeżywanie zaaranżowanej sytuacji, w której zwiedzający zostają „wyrwani” ze znanego im cywilizowanego świata, w jakim egzystują na zewnątrz, i skonfrontowani z undergroundem, od którego istnienia zależy ich własna egzystencja.

7. Pisklę na placu Pięciu Rogów

Z mroków przyszłości stolicy powoli wyłania się – będąca na razie urzekająco pięknym wyobrażeniem plastyczno-architektonicznym wykreowanym w formie planów wizualizacji projektowej – kolejna instalacja rzeźbiarska autorstwa Joanny Rajkowskiej. Jest nią mająca niebawem stanąć na remontowanym obecnie placu Pięciu Rogów (u zbiegu ulic Jasnej, Chmielnej, Hożej, Szpitalnej i Brackiej) rzeźba przeskalowanego do rozmiarów dwumetrowej bryły jaja drozda śpiewaka (w terminologii łacińskiej noszącego równie piękną jak jej dzieło nazwę *Turdus philomelos*).

Sam pomysł przed dwoma laty odbył zakończoną pełnym sukcesem próbę generalną w Londynie. Artystka przetestowała tam z powodzeniem podobną w zamyśle plenerową rzeźbę powiększonego ptasiego jaja – z tą różnicą, że nie drozda śpiewaka, a kosa. We wnętrzu okazałej bryły zainstalowany został, ku ucieście zaintrygowanych przechodniów, system emisji dźwięku (kwilenia oczekującego przyjscia na świat pisklęcia) oraz wzbudnik emitujący drgania skorupki wykluwającego się ptaka. Dzieło co się zowie interaktywne. Multisensoryczny proces jego odbioru zaprojektowany przez autorkę z myślą o adresacie rzeźby pobudzał więc i uruchamiał na różne sposoby intymny, zmysłowy kontakt z napotkanym na drodze obiektem.

W chwili, gdy piszę te słowa, ważą się losy realizacji kolejnego dzieła artystki. Ma ono wielu zwolenników, ale też wpływowych przeciwników (głównym oponentem jej ulokowania na tym miejscu jest ponoć wojewódzki konserwator zabytków). Ptasie jajo w takim miejscu? No, nie! Kto to widział. Dość protestów przeciw trwonieniu publicznych pieniędzy z kasy miasta wywołała niegdyś sztuczna palma. Wykluczone! Tamta jedna ustawiona na reprezentacyjnym stołecznym rondzie stanowczo wystarczy. Niesłychane dziwactwo, szanowni państwo. Zapowiadaliśmy przecież, że w kwestii usunięcia stamtąd palmy na razie jesteśmy związani umową, ale po jej wygaśnięciu pomysły tego typu nie będą akceptowane.

I znów, jak zwykle, zderzają się z sobą dwie filozofie miasta i dwa diametralnie różniące się – utarcie konwencjonalnym bądź, przeciwnie, całkiem niekonwencjonalnym sposobem rozumowania – podejścia do symbolicznego zagospodarowywania przestrzeni publicznej. Olbrzymich rozmiarów – na dodatek wydająca z siebie piski i drgania – rzeźba ptasiego jaja wydaje się niektórym podejrzana ideologicznie; nie wiadomo przecież, co się z niego wykluje. A nuż jakaś błękitna, nakrapiana brzydkimi plamami, wymierzona przeciw samozwańczym strażnikom niewzruszonych zasad dobrego smaku, proekologiczna kontrabanda. Już się rozeszło, że ponoć w XVIII wieku ku ucieście gromadzącej się gawiedzi dla rozrywki zabijano w tym miejscu Warszawy zwierzęta.

SŁOWA KLUCZOWE:

loci communes

sztuka współczesna

POETYKA

instalacja

ekspresja

KONTEKST

przestrzeń

ABSTRAKT:

W artykule zawarto studium analityczno-interpretacyjne poetyki dwu najnowszych instalacji plastycznych autorstwa Joanny Rajkowskiej.

NOTA O AUTORZE:

Marek Hendrykowski – filmoznawca, medioznawca, semiotyk, badacz kultury współczesnej, profesor zwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM w Poznaniu, autor artykułów i książek, ostatnio: *Semiotyka twarzy* (2017), *Drugie wejrzenie. Analizy i interpretacje* (2018), *Ogród Europy. Eseje z semiotyki i antropologii kultury Starego Kontynentu* (2018), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Założyciel i redaktor senior czasopisma „IMAGES. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej (EFA).

Hermeneutyka zachwytu

Paweł Dziel

ORCID: 0000-0002-3814-438X

John D. Caputo, określając swą hermeneutykę jako zimną, porzuca wiarę w sens. To hermeneutyka, która zatraciła swą niewinność, nie jest już aktywnością podmiotu, a raczej tym, co go w najmniej spodziewanym momencie nawiedza i zmusza do interpretacji. Ów imperatyw nie gwarantuje jednak żadnej czytelnej odpowiedzi. Nie ma żadnej tajemnicy (i to jest właściwie jedyna tajemnica)¹. Podejście hermeneutyczne zaproponowane przez Adriana Glenia w książce *Andrzej Stasiuk. Istnienie*² dystansuje się od tak radykalnych rozwiązań, utrzymuje silne przekonanie, że proces obcowania z dziełem literackim umożliwia zbliżenie się, a może nawet dotarcie do tajemnicy.

Opolski badacz konsekwentnie eksploruje tradycję hermeneutyczną w badaniach literackich. Już od swojej książki podoktorskiej „*W tej latarni...*”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej* (2004) koncentruje się na filozofii Martina Heideggera. Wyrazem tej postawy jest także monografia *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze* (2007), w której uwzględnione zostały zarówno rozważania teoretycznoliterackie, jak i praktyka krytyczna (autor skupił się w głównej mierze na poezji Tymoteusza Karpowicza, Mirona Białoszewskiego i Czesława Miłosza). W *Istnieniu i literaturze (notatniku hermeneuty)* (2010) autor nazwał uprawianą przez siebie krytykę literacką „hermeneutyką personalistyczną”. Kontynuacją tej problematyki jest praca *Do-prawdy? Studia i szkice o polskiej literaturze najnowszej* (2012), w której dyskurs krytycznoliteracki został powiązany z fascynacją analizowaną twórczością. Rozprawa „*Marzenie, które czyni poetą...*”. *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera* to próba wskazania etycznego i metafizycznego wymiaru twórczości poety, odwołująca się w znacznej mierze do takich kategorii jak zaangażowanie i autentyczność. W pracy *Czułość. Studia i eseje o literaturze najnowszej* (2014) Gleń stosuje preferowany przez siebie model krytyki literackiej, cechujący się otwarciem na „obcy” język. „*Wiernie, choć własnym językiem...*”. *Rzecz o krytyce literackiej Juliana Kornhausera* (2015) to natomiast studium dotyczące „krytyki empatycznej” krakowskiego pisarza. Charakteryzując dorobek badacza, nie można też pominąć faktu, że sam jest autorem kilku tomików poetyckich.

¹ Michał Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej* (Warszawa: PWN, 2007), 133–134.

² Adrian Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019).

Książka o Andrzej Stasiuku jest w dorobku Adriana Glenia wyjątkowa. Utrzymana w osobistym, momentami wręcz intymnym tonie stanowi odważną realizację wcześniej postulowanych przez badacza powinności literaturoznawczych. Tę formułę z pewnością dodatkowo umożliwiła koncepcja serii Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego „Projekt: egzystencja i literatura”, w której ukazała się rozprawa. Biografia, tożsamość, doświadczenie – to naczelne kategorie wykorzystywane w koncepcji cyklu do omawiania literatury. Rada naukowa serii (w skład której wchodzi Marzena Woźniak-Łabieniec, Przemysław Dakowicz i Arkadiusz Morawiec) nie tylko dzieło literackie traktuje jako „projekt egzystencjalny”, ale także – co szczególnie ważne – wykorzystuje tę samą kategorię do opisu procesu badania literatury. Wyeksponowano zatem to, co w znacznym stopniu konstytuuje współczesnych literaturoznawców: próby zapisywania siebie, rejestrowania własnego doświadczenia (kulturowego, politycznego czy historycznego, ale także cielesnego, zmysłowego lub duchowego) w kontekście odbioru tekstu literackiego³. Ponadto ważnym założeniem cyklu jest wydawanie książek o charakterze naukowym, a skierowanych do osób, które nie zajmują się zawodowo literaturą. Stąd szczególna dbałość o przejrzystość wywodu: unikanie hermetycznych terminów, tradycyjnie naukowego stylu czy teoretycznych polemik⁴. Korzystając z pewnego „rozluźnienia” metodologicznego, Gień rezygnuje z formy klasycznego studium, które tradycyjnie obejmuje całą twórczość pisarza. Krytyk dokonał zatem osobistego wyboru – analizuje prawdopodobnie tylko te teksty, które są mu bliskie⁵.

Rozprawa o Stasiuku składa się z czterech rozdziałów o intrygujących tytułach: 1) *Auto-biografia*, 2) *Bycie*, 3) *Niebycie*, 4) *Bycie Re-Aktywacja*. W pierwszym z nich autor zdecydowanie oddcina się od analizowania pisarstwa Stasiuka w ramach takich orientacji metodologicznych, jak postkolonializm, krytyka etyczna, geopoetyka czy kulturowa teoria literatury (deprecjonując je jako modne). Gień podważa też zasadność stosowania w odniesieniu do prozy Stasiuka strategii (dość wąsko rozumianego) odbioru autobiograficznego. Przekonuje, że na „powieściową

³ Dodatkowe informacje dotyczące serii znajdują się na stronie internetowej Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego. Zob. „Projekt: Egzystencja i Literatura”, <https://wydawnictwo.uni.lodz.pl/serie/seria/projekt-egzystencja-i-literatura/> (dostęp: 10.01.2021).

⁴ Zob. dyskusja z udziałem autorów publikacji z serii „Projekt: Egzystencja i Literatura”: Anny Legeżyńskiej, Tomasza Garbola i Adriana Glenia podczas 17. Opolskiej Jesieni Literackiej. „Życie i literatura: Hartwig, Miłosz, Stasiuk”, <https://www.youtube.com/watch?v=NwKQmPMU2BQ&t=1501s> (dostęp: 10.01.2021). Warto także zwrócić uwagę na tytuły wydanych w serii prac (do tej pory ukazało się ich siedem). Przyjęto bowiem regułę opisywania analizowanej twórczości tylko jednym wyrazem: Agnieszka Kałowska, *Witkacy. Etyka* (2016), Marzena Woźniak-Łabieniec, *Jarosław Marek Rymkiewicz. Metafizyka* (2017), Maciej Urbanowski, *Stanisław Brzozowski. Nowoczesność* (2017), Anna Legeżyńska, *Julia Hartwig. Wdzięczność* (2017), Tomasz Garbol, *Czesław Miłosz. Los* (2018), Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska, *Janusz Krasiński. Świadectwo* (2020). Oddać jednym hasłem koncepcję interpretacyjną to niełatwe zadanie. Zasada narzuca lapidarny, być może nawet aforystyczny sposób formułowania myśli. Adrian Gień ujawnia, że pierwotnie inaczej zamierzał zatytułować książkę: *Żeby bardziej być*, a najważniejszym powodem zmiany była właśnie koncepcja redakcyjna. Zob. Gień, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 14–15. Na komentarz zasługują też i wyraziste, korespondujące z treścią książek projekty okładek autorstwa Katarzyny Turkowskiej. Wykorzystane na nich fotografie pisarzy są zróżnicowane kolorystycznie; opatrzone charakterystycznym elementem graficznym – kropką, sygnalizującą perspektywę interpretacyjną: w wypadku Andrzeja Stasiuka (tak samo jak u Jarosława Marka Rymkiewicza i Stanisława Brzozowskiego) w ten sposób wyróżnione zostało oko. Przykładowo na zdjęciu Witkacego wyeksponowano usta, a u Julii Hartwig – kolczyk. W ten sposób grafiki twórczo uzupełniają tezy badawcze.

⁵ W konsekwencji rozprawa nie obejmuje tak ważnych utworów, jak: *Biały kruka* (1995), *Opowieści galicyjskie* (1995), *Dziwięć* (1999) czy *Dojczland* (2007). Przede wszystkim jednak Adrian Gień pomija oficjalny debiut *Murów Hebronu* (1992), który dla wielu krytyków jest wręcz kluczowy dla zrozumienia strategii pisarskiej Andrzeja Stasiuka. Ponadto w ogóle nie wspomina ani o jego wczesnych utworach poetyckich, ani dramatach. Warto też zaznaczyć, że Gień eliminuje z horyzontu krytycznego książkę ewidentnie odwołującą się do formy autobiograficznej *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)* (1998), a także przeprowadzoną przez Dorotę Wodecką rozmowę rzeźkę *Życie to jednak strata jest* (2015). Nie formułuję w tym miejscu zarzutu – zależy mi jednak na wyraźnym podkreśleniu stopnia subiektywności dokonanej przez krytyka wyboru.

prawdę” utworów Stasiuka właściwiej jest spoglądać jako na „świadczenia jednostkowej wrażliwości i światoglądu, świadectwa wpisujące się zdecydowanie w charakter sztuki powieściowej, dla których mit i fantazmat należą do podstawowego instrumentarium”⁶.

Drugi rozdział, *Bycie*, organizuje kategoria „Wschodu”. Badacz w znacznej mierze odwołuje się do wydanej w 2014 roku książki Stasiuka o tym samym tytule, próbuje zdefiniować empatyczną i etyczną wizję pisarza. Z jednej strony przedstawiony przez Stasiuka na planie geograficzno-historycznym Wschód jest, zdaniem Glenia, „wielką metonimią naszego lęku, archetypicznym obrazem zniewolenia i terroru”⁷. Z drugiej zaś strony krytyk przekonuje, że Wschód jest „przasadą Stasiukowego myślenia, źródłem osobistego i osobnego czucia rzeczywistości”⁸. Badacz jednocześnie sam odnajduje się w tych wyobrażeniach, doznaje tęsknoty za utraconą zasadą bycia, eksponuje tym samym bardzo osobisty wymiar metafory: „Dlatego widzę *Wschód* jako dopełnienie, wyprawę do podstawy własnego widzenia siebie i rzeczywistości. Dlatego zjeżdżam jeszcze na dół, «żółtymi» drogami, wybieram ścieżki, które chciałbym, aby przeprowadziły mnie przez Europę Środkową, znaną z *Jadąc do Babadag*, i niedostrzegalnie dla wszelkich pograniczników zawiąły dopiero na *Wschód*”⁹.

W tym samym, najobszerniejszym rozdziale Gleń omawia ważną w prozie Stasiuka problematykę światła, przedstawiając ją jako naczelną metaforę istnienia. Zestawia też liczne odniesienia do treści religijnych oraz problemów metafizycznych. Przede wszystkim jednak wpręga w proces interpretacji kluczowe elementy koncepcji Martina Heideggera: krytykę zachodniego modelu myślenia, zagrożenie techniką, które odrywa od porządku natury, przywiązanie do ziemi, posługiwanie się narzędziami, lęk przed śmiercią i utratą.

Rozdział *Niebycie* to analiza wydanego w 2012 roku zbioru opowiadań *Grochów*, w którym głównym tematem jest śmierć ważnych dla narratora osób (babki, przyjaciela, pisarza), a także bliskiego psa¹⁰. Uwzględniając prace Heideggera, opolski badacz odnosi się do mechanizmu zaprzeczania, „zagadywania” nieuchronnego końca życia. Wspominanie, przemieszczanie się, snucie opowieści to częste u Stasiuka sposoby wypierania świadomości kresu. Gleń jednak decyduje się w opozycji do myśli fryburskiego filozofa mocno zaakcentować opowiadanie się bohaterów Stasiuka po stronie życia, po stronie istnienia za wszelką cenę – podkreśla zdecydowany brak zgody na śmierć, na „ubywanie”.

Ostatni rozdział, *Bycie Re-Aktywacja*, jest kontynuacją wcześniejszych zagadnień. Krytyk wyraźnie ukazuje swoje filozoficzne inklinacje, budując wywód dotyczący takich kategorii, jak

⁶ Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 31.

⁷ Gleń, 54.

⁸ Gleń.

⁹ Gleń, 56–57.

¹⁰ Gleń pisze: „Wciąż potrzebna jest psia obecność, nawet owo «stygnące ciało» uczestniczy w przepływie ciepła, które stanowi jednak jedno z elementarnych imion istnienia”. Gleń, 149. Badacz z dużą uważnością przeanalizował problem «zwierzęcego istnienia» w prozie Stasiuka. Na uwagę zasługuje jeszcze taki fragment: „Na Wschodzie odkrywa się stop ludzkiego i zwierzęcego, twarze wrosłe w świat jak byliny, zakorzenione głęboko i samodzielnie w miejsca, od których nie można ich odłączyć, bez których miejsc tych nie podobna sobie w ogóle wyobrazić. Wobec tej nicości, wobec potworów historii, wobec rozpadającej się materii stają ludzie jakby bardziej będący. Istniejący wspólnie, wewnątrz, ubodzy i pokorni, silni mądrością ziemi”. Gleń, 74. Konkluzje Glenia obiecująco korespondują z próbami nieantropocentrycznego odczytania myśli Martina Heideggera. Ważna jest m.in. następująca publikacja: Magdalena Hoły-Łuczaj, *Radykalny nonantropocentryzm. Martin Heidegger i ekologia głęboka* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Rzeszów: Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania, 2018).

autentyczność, trwanie, nicość, pustka. Na uwagę zasługuje wskazany przez badacza ontologiczny stan trwania w dziele Stasiuka określony mianem „bezruchu”, a także konstatacje dotyczące relacji pomiędzy istnieniem i pamięcią. Interesujące są spostrzeżenia związane z fotograficzną wrażliwością pisarza, która stanowi rodzaj pomostu pomiędzy minionym a obecnym: „Jak literatura przechowuje obrazy, tak i wszelkie «rysunki światłem» nieustannie pośredniczą w tym ruchu od «kiedyś» do «jest»». Skuteczne odpomnienie gwarantuje każdy znak wizualny zdolny uruchomić obraz tkwiący u podstaw minionego doświadczenia”¹¹. Gień stara się udowodnić, że zmysłowy obraz poprzedza u Stasiuka wszelkie poznanie, a filtr fotograficznych (ale także malarskich) wyobrażeń gwarantuje głębię i prawdziwość istnienia oraz konstytuuje swoisty prywatny mit związany z wysiłkiem, by ocalić to, co materialne.

Chciałbym odnieść się w pierwszej kolejności do zagadnień związanych z autobiografizmem. Gień zdecydowanie opowiada się za czytaniem prozy autora *Murów Hebronu* „bez biograficznych natręctw”. Co to właściwie oznacza? Zdaniem badacza, narracja Stasiuka, z wyrażeniem ukształtowanym „ja”, pozbawiona jest jednoznacznej identyfikacji. Ważne są więc takie kategorie jak „doznanie” i „spotkanie”, które wprawdzie mają swój początek w jednostkowym doświadczeniu (autentycznym przeżyciu), ale się w nim nie wyczerpują. W takim ujęciu źródłowe doświadczenie wskazuje raczej na metafizyczne uogólnienie, na bycie w ogóle. Nie wiąże się z formami autobiograficznymi, w których „życiopisanie” odwołuje się do konkretnego świadectwa. Dla Glenia odbiór autobiograficzny jest podejrzany, niekonsekwentny, niepewny. Autentyczność¹² pisarstwa Stasiuka proponuje zrozumieć na podstawie samej konwencji pisarskiej oraz uwierzytelniających strategii stosowanych przez autora¹³. Przekonuje, że centrum narracji Stasiuka: „nie jest zachłanne czy kokieterijne autorskie *ego*, domagające się wyznawców, lecz czułe i sylleptyczne «ja», które odsuwając i zawieszając kwestię identyfikacji z autorem, nie uśmierca go jednak i uzyskuje tym samym legitymację do snucia swoich – wierzymy dzięki temu właśnie, że autentycznych – historii i refleksji z rozpryskującego się życia”¹⁴. Badacz niestety nie rozwija istotnej myśli dotyczącej sylleptyczności tekstu literackiego. Można powiedzieć, że wywód dotyczący autobiografizmu został ucięty w najciekawszym momencie.

¹¹Gień, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 181. Warto krótko skomentować istotne dla zrozumienia wywodu autora, nieoczywiste i specyficznie nacechowane kulturowo pojęcie „odpomnienia”. Prawdopodobnie jako pierwszy tego terminu użył Cyprian Kamil Norwid w poemacie *A Dorio ad Phrygium* (1872), natomiast do popularyzacji pojęcia przyczyniły się w znacznej mierze publikacje Huberta Orłowskiego. „Odpomnienie” oznacza proces zbliżony do anamnezy (gr. *anamnesis*), czyli przywoływania ukrytych przed podmiotem wspomnień. „Odpominanie” nie dotyczy jednak treści wrodzonych – jak w Platonijskiej teorii poznania – ale nabytych. W odróżnieniu od wywiadu lekarskiego, czyli anamnezy medycznej, nie stanowi wyniku „zewnątrznej” wobec podmiotu diagnozy, lecz jest rezultatem pracy indywidualnej. Kojarzona także z eucharystią chrześcijańską anamneza to „czynienie pamiętki”, a zatem upamiętnienie rzeczy znanych – „odpominanie” to wydobywanie treści samemu podmiotowi niewiadomych. Omawianego zjawiska nie można również wiązać z procesem „przypominania sobie”, czyli odzyskiwania treści, o których podmiot wie, że już istniały w jego pamięci. „Odpominanie” dotyczy bowiem tych obszarów pamięci, o których istnieniu podmiot zapominał – można zatem powiedzieć, że początkiem procesu „odpominania” jest moment przypomnienia sobie o tym zapomnieniu. Zob. Przemysław Czapliński, Kornelia Kończal, „Odpominanie”, w *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014), 301.

¹²Interesujące byłoby rozszerzenie tak ważnej dla Glenia (i wykorzystywanej także w innych jego pracach) kategorii „autentyczności” o ustalenia Olgi Szmidt, która w swoich badaniach nad autentycznością w kulturze XXI wieku postanowiła odsunąć na dalszy plan prace Charlesa Taylora, Theodora Adorna, Martina Heideggera czy Sørensa Kierkegaarda, by skupić się na koncepcjach takich filozofów, jak: Jean-Jacques Rousseau, Henry David Thoreau czy Marshall Berman. Zob. Olga Szmidt, *Autentyczność: stan krytyczny. Problem autentyczności w kulturze XXI wieku* (Kraków: Universitas, 2019).

¹³Gień, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 42–47.

¹⁴Gień, 50.

W tym kontekście aktualne wciąż pozostają zastrzeżenia, które Piotr Sobolczyk sformułował w recenzji pracy Glenia poświęconej Mironowi Białoszewskiemu¹⁵. Zwrócił uwagę, że autor, odrzucając metodę autobiograficzną, tak naprawdę rozumie ją dość wąsko, przede wszystkim w nawiązaniu do *Paktu autobiograficznego* Philippe'a Lejeune'a. Sobolczyk sygnalizuje konieczność uwzględnienia innych, nowszych metodologii autobiograficznych, odwołując się właśnie do zaproponowanej przez Ryszarda Nycza „sylleptycznej” koncepcji podmiotowości, a ściślej – sylleptycznego tropu „ja” w tekście¹⁶. Nycz uznał, że „ja” sylleptyczne funkcjonuje równocześnie na dwa odmienne sposoby – zarówno jako prawdziwe, empiryczne, autentyczne, jak i zmysłowe, tekstowe, fikcyjnopowieściowe¹⁷. Elżbieta Winiecka konkluduje: „Zachowanie jednorodnej, konsekwentnie jednopłaszczyznowej perspektywy jest bowiem praktycznie niemożliwe w literaturze, która z założenia wprowadza rozziw pomiędzy «ja» wypowiadającym a «ja» wypowiadany, «ja» empirycznym a «ja» tekstowym. Ale to właśnie stworzenie sugestii owej jednolitości pisaniowo-przeżyciowej jest celem pisarza umieszczającego się w samym centrum opisywanych zdarzeń”¹⁸. Adrian Gleń, łącząc więc narrację Stasiuka z sylleptycznym „ja”, tak naprawdę umieszcza tę twórczość w centrum metodologicznej dyskusji związanej z autobiografizmem.

Piotr Sobolczyk daje ponadto do zrozumienia, że wyraźna opozycja autobiografizm – hermeneutyka jest nieuzasadniona – i to zarówno w ujęciu Schleiermacherowskim, jak i w dużo późniejszych, dwudziestowiecznych koncepcjach. Krytyk odnotowuje eklektyczny, „wchłaniający” charakter hermeneutyki. Podkreśla chociażby wpływ metody autobiograficznej na rozwój myśli Paula Ricoeura¹⁹. Adrian Gleń, tak zdecydowanie dyskredytując „biograficzne natręctwa”, jednocześnie przemilcza więc znaczącą rolę, jaką odegrały badania nad biografistyką w procesie kształtowania się metodologii hermeneutycznej²⁰.

¹⁵Adrian Gleń, „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej* (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2004).

¹⁶Piotr Sobolczyk, „Hermeneutyka tak, ale jaka?”, *Teksty Drugie* 1/2 (2006): 152–153.

¹⁷Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013), 114.

¹⁸Elżbieta Winiecka, „O sylleptyczności tekstu literackiego”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2004): 146.

¹⁹Sobolczyk, „Hermeneutyka tak, ale jaka?": 154. Zmagania Paula Ricoeura z badaniami nad autobiografią szczegółowo przeanalizowała Zofia Mitosek. Zob. Zofia Mitosek, „Hermeneuta i autobiografia”, *Teksty Drugie* 3 (2002): 137–151.

²⁰Anna Legeżyńska niedawno odświeżyła tę problematykę w kontekście rozwoju polskich badań literaturoznawczych. Zob. Anna Legeżyńska, „«Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...». Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie”, *Teksty Drugie* 1 (2019): 13–27. Warto przy tej okazji przywołać chociażby kluczową dla tradycji hermeneutycznej postać Wilhelma Diltheya. W procesie kształtowania się jego „filozofii życia” ważne miejsce zajmowała bowiem koncepcja badania biografii pojedynczej osoby. Listy, dokumenty, dzieła literackie wybitnych jednostek stanowiły dla myśliciela szansę na zobiektywizowanie wytworów ich życia duchowego, a tym samym poznanie możliwości człowieka. Dilthey stopniowo jednak rozszerzał zakres obiektywizacji ludzkiego życia, skupiając się na badaniu dziejów, na refleksji nad procesem historycznym. Hermeneutyczny charakter poszukiwania wiedzy o człowieku sprawił, że Dilthey postrzegał historyczne przejawy ludzkiego życia jak teksty pisane. Przyjął założenie, że wytwory człowieka wyrażają jego życie, a tym samym dają wgląd w jego sprawy. Hermeneutyczne rozumienie w koncepcji Diltheya pozwala na wyjście poza indywidualne ograniczenia, z zasady nie dochodzi jednak do ostatecznych rezultatów, czyli poznania człowieka jako całości (są to bowiem założenia odrzucone przez filozofia metafizyki). Dilthey postrzega człowieka z perspektywy działania, a nie kontemplacji. Rozumienie w tym ujęciu zawsze ma granice. Zob. Włodzimierz Lorenc, *Hermeneutyczne koncepcje człowieka 2. Dilthey, Misch, Bollnow* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2008), 78–85. Należy jednocześnie pamiętać, że filozofię Diltheya trudno uznać za dopracowaną. Myśliciel często zmieniał swoje poglądy – co podkreślali jego uczniowie – w zależności od kontekstu te same wypowiedzi mogą mieć więc różny sens. Zob. Włodzimierz Lorenc, *Filozofia hermeneutyczna. Inspiracje, klasycy, radykalizacje* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019), 61.

Zagadnienia dotyczące autobiografizmu wiążą się także z innym tematem szczególnie ważnym w rozprawie – podejściem autora do dyskursu krytycznoliterackiego. W prologu do książki pisze:

Krytyk wypowiadający pochwałę literatury może wydawać się zrazu postacią co najmniej dwuznaczną albo zgoła fałszywą. Przede wszystkim bowiem ryzykuje: utratą zaufania (jeśli na takowe zasłużył), rezygnacją z własnego „znanstwa” (do czego odsyła i obliguje łacińskie źródło, *criticere*, tego ginącego już dzisiaj zawodu). Jego zachwyt budzi niedobre skojarzenia, sceptyczny półuśmiech, w najlepszym razie – niedowierzanie. Oto dotychczas chronił się za parawanem, np. „obiektywności” czy „specjalistycznego widzenia”, teraz staje nagi, a nagość jego rodzi nagłe zażenowanie przy jednoczesnym grymasie podejrzliwości: ejże, czy to nie ten, który ważył sądy i racje, starannie dobierał język, dokonywał nieustannych przekładów, upierał się przy tym, że tu, a nie gdzie indziej, bije serce jakiegoś dzieła, zachłannie ścisnął legitymację jedyne go odkrywcy tajemnicy literatury, z godną podziwu powściągliwością i dystynkcją wymierzał cenzurki i razy? A teraz twierdzi, że się odkrył, zrzucił płaszcz konwencji, jest naraz autentyczny, prawdziwy²¹?

Gleń nie obawia się fascynacji twórczością Stasiuka, a wręcz specjalnie uwypatnia własną wdzięczność wobec pisarza. W konsekwencji nie odnotowuje dużego wpływu na autora *Dukli* twórczości Jeana-Paula Sartre’a, Samuela Becketta, Stanisława Grzesiuka, Marka Hłaski czy Edwarda Stachury²². Według opolskiego krytyka, Stasiuk pisze „z niezrównaną współcześnie literacką emfazą, operując frazą całkowicie oryginalną”²³. Zamiast więc wskazywać na wyraźne inspiracje Stasiuka, badacz zdecydowanie woli wspominać o „literackich sprzymierzeńcach”. Pisze z pełnym przekonaniem: „Stasiuka umieszczać trzeba koniecznie wśród tych pisarzy, którzy – jak dla przykładu Schulz, Miłosz, Szczepański czy Białoszewski – stoją po stronie tego, co kalekie, ułomne, represjonowane, wykluczane i wyrzucane poza nawias wyrażalności. I w tej mierze jego wizja jest głęboko humanistyczna, empatyczna i etyczna – po prostu i na elementarnym poziomie”²⁴. W innym miejscu Gleń wyznaje: „Tak, zapewne gdzieś pomiędzy Schulzowsko-Miłoszową liturgią metafizyczną a kpiarskim kabaretem Gombrowicza i łagodną nostalgią Haupta sytuują się filozoficzno-literackie wizje autora *Opowieści galicyjskich*”²⁵. Cóż, takie zestawienia oceniam po prostu jako przesadne.

Adrianowi Gleniowi nie przeszkadza ponadto powtarzanie przez beskidzkiego pisarza tych samych metafor, nieprzychylnie podobnych do siebie podróźniczych relacji, a nawet banalizowanie filozoficznych koncepcji, na które się powołuje. Dokonane przez krytyka odczytanie utworów Stasiuka jest pełne powagi i – jak sam badacz to ujął – „zawierzenia” pisarzowi. Eksponuje wyłącznie oryginalność i autentyczność omawianych utworów: „Kto wie, czy jednym z najświetniejszych pisarzy – najczulszych, najuważniejszych – w polskiej prozie współczesnej nie jest właśnie Andrzej Stasiuk: strażnik bycia, który pisze, idąc ze śmiercią pod ramię, z której i przeciw której jego pisanie wyrasta”²⁶.

²¹Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 10–11.

²²W jednym miejscu Adrian Gleń powołuje się tylko na pracę Elżbiety Dutki, która zaznacza w przypisie, że Stasiuk bywał opisywany m.in. jako spadkobierca legendy Marka Hłaski i Edwarda Stachury. Zob. Elżbieta Dutka, „«Słowiańskie on the road» – o Europie «zwanej Środkową» w prozie Andrzeja Stasiuka”, *Fraza* 4 (2007): 170.

²³Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 24.

²⁴Gleń, 52.

²⁵Gleń, 95.

²⁶Gleń, 14.

Zachwyt Stasiukowym pisarstwem skutkuje także bezkompromisowością, a nawet pewną bezwzględnością badacza wobec opinii innych krytyków: „Sporą dozą metodologicznej ignorancji wykazuje się zwłaszcza Piotr Majewski, który nie bacząc na charakter literackiego przedstawiania, nie waha się skonkludować, że proza Stasiuka wpisuje się bez reszty w generalizujący dyskurs etniczny, oparty na stereotypizacji obcego [...]”²⁷. W innym miejscu komentuje: „Konkluzja tekstu Skórczewskiego zdradza, że jej autor za wszelką cenę chce udowodnić prawdziwość... przyjętej przez siebie metodologii. W zamknięciu swojego ciekawego studium używa spetryfikowanych formuł stanowiących ideową podbudowę myśli postkolonialnej, nie troszcząc się zupełnie o jej zgodność z literackimi świadectwami”²⁸. Gleń wyraźnie dystansuje się od myśli postkolonialnej, ukazując Stasiukową podróż na Wschód jako „doświadczenie głębokiego poczucia bycia wewnątrz rzeczywistości”²⁹ (przeciwstawione w znacznym stopniu neurotycznej, nieautentycznej egzystencji człowieka Zachodu).

Z pewnością ważnym źródłem inspiracji jest dla Glenia „krytyka identyfikująca się” Georges’a Pouleta. Ten przedstawiciel szkoły genewskiej, będący z kolei pod dużym wpływem refleksji teoretycznych Marcela Prousta³⁰, przekonuje, że największym wyzwaniem dla krytyka jest zdanie relacji z własnego zachwytu. Według Pouleta, krytyk powinien skomponować tekst, który byłby „duchową kopią analizowanego dzieła” – co jest możliwe tylko wówczas, gdy nastąpi „całkowite przeniesienie jednego świata umysłu w drugi”³¹. W moim przekonaniu, koncepcja Pouleta prowadzi Glenia do pastiszu³². Badacz tak opisuje własną podróż do „ziemi pisarza”:

Gdzieś przed Zborovem zaczęły stukać zawory i musiałem się zatrzymać, aby dolać oleju do zmęczonego, wysłużonego lanosa. Otworzyłem maskę, zalałem silnik. I wspiąwszy się na kamienny murek, z dyndającymi stopami, zapaliłem papierosa. Może miałem tutaj przyjechać i doświadczyć tej doskonałej wolności? Czy to jest *genius loci* tej ziemi?

²⁷Gleń, 34. Badacz odnosi się do tez zawartych w artykule: Piotr Majewski, „Przeglądanie się w Cyganie: obraz Innego w prozie Andrzeja Stasiuka”, *Sprawy Narodowościowe* 32 (2008): 151–163.

²⁸Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 38. Tu Adrian Gleń polemizuje z tekstem: Dariusz Skórczewski, „Kompleks(y) środkowego Europejczyka”, *Opcje* 2 (2008): 10–11.

²⁹Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 39.

³⁰Zob. Georges Poulet, „Krytyka identyfikująca się”, tłum. Judyta Zbierska-Mościcka, w *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór Henryk Chudaki i in., przedmowa Maciej Żurowski (Warszawa: PWN, 1998), 164–169. Adrian Gleń, nawiązując w pracy poświęconej twórczości Juliana Kornhausera do Heideggerowskiej zasady „słuchania dzieła”, wyraźnie podkreślił, że postulat krytyki empatycznej zawarty w programie szkoły genewskiej jest także nieodłącznym składnikiem krytyki hermeneutycznej. Zob. Adrian Gleń, „*Marzenie, które czyni poetą*”... Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera (Kraków: Universitas, 2013), 169.

³¹Georges Poulet, „Krytyka identyfikująca się”, 159.

³²Pastisz wiąże się z bardzo różnymi ocenami – od niechęci, przez neutralność, po fascynację. Emocje, które wzbudza, zależą w znacznej mierze od tego, jak jest definiowany i jakie funkcje są mu przypisywane, może być bowiem traktowany jako gatunek, odmiana stylizacji lub kategoria estetyczna. Zob. Artur Hellich, „Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014): 28. Dla Pouleta to raczej nie pastisz stanowi punkt dojścia „aktu krytycznego”; taki „gest przejęty”, czyli naśladowanie, imitowanie stylu pisarza, nie jest jeszcze właściwą krytyką. Badacz pisze: „Utożsamienie się z tym, co czytamy, sprawia, że nagle jesteśmy w niezwykłym świecie, gdzie wszystko jest nowe i zarazem robi wrażenie autentyczności. [...] Pastiszowanie autora jest naśladowaniem tego, co błahe, i tego, co istotne”. Poulet, „Krytyka identyfikująca się”, 166–167. Kluczem dla Pouleta jest więc znalezienie drogi do miejsc istotnych. Powołując się na „krytykę tematyczną” Marcela Prousta, podkreśla znaczenie „improvizowanej pamięci”, która pozwala przypominać sobie „tematy wspólne”, a pomijać „efekty drugorzędne”. Zob. Poulet, „Krytyka identyfikująca się”, 167–169.

Więc siedziałem i paliłem. Aż pojawili się oni – cygańska rodzina, z trudną do zliczenia dzieciarnią. Szli przez środek tej bocznej uliczki (na wysokości sklepu, gdzie można zapłacić w złotówkach, ponoć jedynego, w którym naszą walutę chce się komuś później wozic przez granicę), jak zawsze głośni i jak zawsze na niewiele się oglądający.

A potem stary żydowski cmentarz. Uprzejmy Słowak ośmielił mnie do otworzenia głównej bramy... butem. Wahałem się chwilę. Ale przecież chciałem z bliska odmówić mój cudzoziemski „kadis�”. Wobec połamanych i zarośniętych – jak zawsze, jak wszędzie – macew, z których nie sposób czegośkolwiek odczytać.

Moment rozbuchanej radości cygańskiej rodziny i wiekuisty rozkład kamiennych śladów niemej pamięci. Trudno o lepszy uścisk, zapasy teraz i było³³.

Nagromadzenie w krótkim fragmencie tak wielu elementów stylu pisarza może dziwić. Otrzymujemy Stasiuka zwielokrotnionego, a może raczej skondensowanego, co w mojej ocenie wywołuje wręcz niezamierzony efekt komiczny³⁴. To osłabia odbiór wywodu. Opowieść Glenia jest także niekonsekwentna i dość zaskakująca. Gwałtownie przechodzi od zabarwionego literacko i – co należy wyeksponować – osobistego, autobiograficznego rejestru, czyli prób wnikięcia we frazę Stasiuka, do dyskursu naukowego: specjalistycznych terminów, rzeczowego przywoływania tez innych badaczy, ostrej polemiki. Nagle czułość zamienia się w naukową ocenę. Tę praktykę dobrze oddaje tytuł króciutkiego, jednostronicowego podsumowania rozprawy: *Wejście i wyjście. I wejście*. I tak właśnie się czułem – zapraszany do bardzo intymnego świata, następnie oficjalnym tonem dyskretnie wypraszany, a po dłuższej chwili nieoczekiwanie zasypywany kolejnymi zwierzeniami. Zaskoczenie, konsternacja... Skończywszy książkę, byłem nieco zmieszany. Pozostało we mnie wrażenie, że autor jest otwarty, wrażliwy, bezpośredni, a jednocześnie ostry w sądach i despotyczny. Wspomniane podsumowanie książki stanowi właściwie kilkudziesięciu komentarz do obszernego cytatu z *Jadąc do Babadag* Stasiuka. Myśl Glenia, która wieńczy rozprawę, przywołam w całości:

Tak, bo prawdziwa śmierć powinna naśladować życie. – To zdanie przepisane od Stasiuka musi tę książkę zamknąć.

Tak to sobie wyobraziłem już dawno.

I tak właśnie JEST³⁵.

Tyle w tej krótkiej wypowiedzi dominacji: prawdziwa, powinna, musi, tak właśnie jest... To fascynacja prozą Stasiuka sprawia, że Adrian Gleń jest tak zaborczy, kategoryczny

³³Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 5–6.

³⁴Taki efekt wybija rzecz jasna z hermeneutycznego trybu lektury i odsyłają w obszary opisanego przez Ryszarda Nycza sporu o charakter postmodernizmu, czyli zakresu oddziaływania dwóch zasad kreowania artystycznej formy: parodii i pastiszu. Zob. Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: IBL, 1993), 184–188.

³⁵Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 201.

w swoich ocenach i ustaleniach. Zachwyty pobudza badacza do fragmentarycznego „pisania Stasiukiem”, imitowania jego stylu, konstruowania pewnej narracyjnej wspólnoty z pisarzem³⁶.

Jak już wspominałem, perspektywę, z której badacz analizuje prozę Stasiuka, w dużym stopniu wyznaczają problemy podjęte przez Martina Heideggera. I w tym kontekście znowu istotny wydaje mi się język opolskiego badacza³⁷. Sam wywód naukowy rozprawy, który skontrastowałem już z gestem powtórzenia frazy Stasiuka, także nie jest w moim przekonaniu jednolity. W wielu fragmentach dyskurs akademicki zmienia charakter i staje się wyjątkowo metaforyczny. Fragmenty te można odczytać jako nawiązania – intencjonalne lub nieintencjonalne – do stylu autora *Znaków drogi* (oraz jego kontynuatorów)³⁸.

³⁶Innym, interesującym sposobem uprawiania krytyki literackiej pod wpływem fascynacji analizowaną twórczością jest ujęcie Richarda Rorty’ego (filozofa – co warto odnotować – krytycznie nawiązującego z perspektywy neopragmatyzmu także do hermeneutycznej koncepcji Heideggera). W eseju *Kariera pragmatysty*, dyskutując z wprowadzonym przez Umberta Eco rozróżnieniem między użyciem i interpretacją, Rorty przekonuje, że tekst dostarcza bodźców, dzięki którym czytelnik (a tym samym krytyk) „z większą lub mniejszą trudnością potrafi przekonać siebie i innych do tego, co od samego początku miał ochotę powiedzieć na temat tego tekstu”. Richard Rorty, „Kariera pragmatysty”, tłum. Tomasz Biedroń, w: Umberto Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996), 102. Rorty podważa zatem model krytyki literackiej odwołujący się do metafory „wewnętrznej spójności tekstu” zaproponowanej przez Eco. Zdaniem pragmatysty dzieło literackie nie może powiedzieć tego, co samo chce powiedzieć. Dlaczego jednak odwołuję się akurat do tej polemiki Richarda Rorty’ego z uwikłanym w koło hermeneutyczne Umberto Eco? Otóż w przywołanym eseju pojawia się kluczowa dla Adriana Glenia kategoria fascynacji. Rorty stoi na stanowisku, że o fascynacji (i przekonaniu) przesądzają potrzeby i cele osób, które dają się zafascynować. W ten sposób rozróżnienie między użyciem i interpretacją zostaje zastąpione wieloma zróżnicowanymi „użytkami”, jakie czytelnicy (krytycy) czynią z tekstu. Najciekawsza wydaje mi się jednak konkluzja eseju, w której Rorty przedstawia kolejną opozycję: metodyczne i natchnione odczytywanie tekstów. Metodyczna krytyka wyzuta jest z autentycznego zaangażowania. Ten tryb czytania nie zmienia z góry założonych celów. Krytyka natchniona jest natomiast rezultatem spotkania z autorem, postacią, fabułą czy strofą. Wpływa na wyobrażenie krytyka o sobie. Utwór zmienia krytyka, zmieniając jego cele względem ludzi, rzeczy, tekstów napotykaných w dalszym ciągu życia. Nie ma to jednak wiele wspólnego z dążeniem do odróżniania rzeczywistości od pozoru. Zob. Rorty, „Kariera pragmatysty”, 96–107.

³⁷Przywiązując tak dużą wagę do warstwy językowej rozprawy Adriana Glenia, uwzględniam tym samym jego metodologiczne inklinacje. Martin Heidegger jest z pewnością tym filozofem, który właśnie z języka uczynił podstawowy problem hermeneutyki. (Nie można jednocześnie zapominać o ewolucji namysłu autora *Bycia i czasu* nad problemem języka – po tzw. zwrocie filozof znacząco wykroczył poza ramy stanowiska hermeneutycznego.) Przypomnijmy: Heidegger powiązał język ze swoją koncepcją rozumienia, argumentując, że nie jest możliwe ludzkie bytowanie, nie jest możliwe bycie-w-swiecie, które wykraczałoby poza język. Warto podkreślić, że to stanowisko Heideggera w zasadniczy sposób wpłynęło na rozwój hermeneutyki, a szczególnie na myśl Hansa-Georga Gadamera, który dowodził, że nie panujemy nad językiem, lecz przynależymy do niego. W związku z tym prawdziwa rozmowa nie występuje, zdaniem autora *Prawdy i metody*, gdy ją „prowadzimy”, lecz gdy się w nią „wdajemy”, gdy ona sama nas prowadzi. Dla Gadamera zwrot hermeneutyczny w filozofii jest zatem równoznaczny ze zwrotem lingwistycznym. Zob. Michał Januszkiewicz, *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutika* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016), 86–91.

³⁸Wbrew założeniom serii „Projekt: Egzystencja i Literatura” publikacja *Andrzej Stasiuk. Istnienie nie należy wcale do przystępnych*. Tak naprawdę w warstwie językowej rozprawy zaobserwować można trzy nawiązania stylistyczne: tradycyjny dyskurs akademicki podzielony z jednej strony dość hermetycznymi fragmentami nawiązującymi do filozoficznego języka Heideggera, z drugiej zaś – wyraźnie odznaczające się autobiograficznym charakterem próby powtórzenia poetyki Stasiuka. Momentami można się nawet zastanawiać, czy koncepcja „duchowej kopii” Pouleta w różnych miejscach pracy Glenia nie odwołuje się raz do jednego, a innym razem do drugiego „świata umysłu”. Zamiast jednak próbować arbitralnie rozstrzygać tę kwestię, wolę przywołać związane z zagadnieniem „metaforyzowania” dyskursu naukowego istotne ustalenia Heideggera: do (autentycznego) języka można podążać, wykorzystując dwie (sąsiadujące ze sobą) drogi: myślenia i poetyzowania. Myślenie jest charakterystyczne dla filozofa, a poetyzowanie – oczywiście dla poety. Myślenie w ujęciu Heideggera unika jednak kategorii metafizycznych, logicznych czy naukowych, tym samym zbliża się do poezji. Takie „myślenie poetyzujące” nie oznacza dowolności – „ścisłość” pojmowana jest niemetafizycznie i z punktu widzenia nauki staje się „nie do pomyślenia”. Zob. Michał Januszkiewicz, *W-ko hermeneutyki literackiej* (Warszawa: PWN, 2007), 45. Można się jeszcze zastanawiać, czy wpływ na język rozprawy Glenia nie ma fakt, że autor jest także poetą, a więc „droga poetyzowania” może stanowić atrakcyjny kierunek wyrażania treści umykających typowo akademickiemu dyskursowi. Nie zamierzam jednak rozstrzygać tego problemu. Nawiasem mówiąc, taki splot języka krytycznoliterackiego i poetyckiego Adrian Gleń sam zamierzał przeanalizować w pracy poświęconej Julianowi Kornhauserowi. Zrezygnował jednak z takiego podejścia – postanowił „zawierzyć” Kornhauserowi, który (jako krytyk) przestrzegał przed komplementarnym, dopełniającym się traktowaniem poezji i krytyki jednego autora. Zob. Gleń, „Marzenie, które czyni poetą”... *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, 35–37.

Z językiem fryburskiego filozofa kojarzyć się może dodatkowo często stosowany przez Glenia zabieg polegający na wykorzystywaniu dywizu do konstruowania nowych terminów. Oto kilka przykładów: „nie-i-widzialność”, „przed-stawianie”, „nic-nie-robienie”, „pisanie-ku-życiu”, „re-aktywacja”, „teraz-trwanie”. Praktyki tego typu bywają i uzasadnione, i potrzebne (zwłaszcza w tradycji hermeneutycznej). Stosowane jednak w dużym nagromadzeniu tracą moc, w rezultacie czego wydają się zbędne³⁹. Te neologizmy, te złożone konstrukcje językowe nie tyle budują napięcie, odkrywając przed czytelnikiem świeże obszary znaczeniowe, ile po prostu dobitnie wskazują krąg inspiracji. Jak zakłęcia przenoszą w pobliże źródła⁴⁰.

Chciałbym jednak podkreślić, że nie jest moim zamiarem przesadne eksponowanie niespójności czy też pewnych niekonsekwencji w warstwie stylistycznej pracy. O wiele istotniejsze wydaje mi się zwrócenie uwagi na trudności i wyzwania metodologiczne związane z obecnymi próbami uprawiania krytyki identyfikującej się, a także implementowania Heideggerowskich rozstrzygnięć w badaniach literackich. Uważam po prostu, że analiza języka rozprawy umożliwia omówienie wielu kluczowych zagadnień podjętych przez badacza.

Adrian Gleń najczęściej zbliża się do poetyckiego stylu Martina Heideggera, gdy eksponuje w twórczości Stasiuka potrzebę transcendencji, przekraczania tego, co sensualne i empiryczne:

Dyskrecja jako rewers pewności, która rodzi jedynie hałas i chaos (*discretio* wszak przeciwstawia się *discrepatio* – ‘nierównemu brzmieniu’, ‘pierwotnej niezgodności’), otwierająca przestrzeń tego, co w tekście nie poddaje się metodycznej eksplikacji. Właśnie w to, co dyskretne w utworze – ewokującym metafizyczną perspektywę – powinniśmy się wsłuchiwać najbaczniej. Usilnie, używając przede wszystkim empatii. Dopiero to, co niejasne, niepewne z utworu daje do myślenia. Nie-jasne, w którym mogę zobaczyć kawałek rzeczywistości niechcącej pozostać w swoich granicach, kiedy widzę bezradność poznawczą mówiącego podmiotu, przyznającego się, że jego język kapitułuje w obliczu tajemnicy, że tajemnica jest i pozostanie jakimś pasem transmisyjnym jego podróży, pisania i rozumienia albo że rodzące się w swoim naporze siatki obrazów nie wyczerpują się tylko w tym, co z mniejszym lub większym popisem próbują reprezentować. Coś takiego zwłaszcza każe czytelnikowi zatrzymać się i odpowiedzieć⁴¹.

Krzysztof Michalski akcentuje związki *Bycia i czasu* z myśleniem religijnym, wskazując (za Erichem Auerbachem) na „styl biblijny” dzieła⁴². Według niektórych badaczy prace Martina Heideggera mają więcej wspólnego z mitem, poezją czy religijną medytacją niż z tradycyjnym wywodem filozoficznym. Przykładowo dla Waltera Strolza Heidegger jest myślicielem medytatywnym. John D. Caputo czy Otto Pöggeler podkreślają zaś obecność w refleksji fryburskiego myśliciela elementów mistycznych. Odnotować należy także próby łączenia jego koncepcji z azjatycką tradycją

³⁹Dobrym przykładem na to, że można przeprowadzić konsekwentną analizę hermeneutyczną bez nadużywania tej manieri językowej jest niedawno wydana rozprawa Marka Bernackiego dotycząca twórczości Czesława Miłosza: Marek Bernacki, *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia” Poety* (Kraków: Universitas, 2019).

⁴⁰Na podobnej zasadzie bardzo często wykorzystywany jest przez autora nawias: „z(a)nik”, „(o)pisanie”, „(p)o(d)glądanie”, „(nie)obecność”, „o(d)żyw(i)ająca (się) świadomość”. Zabieg jednak nie zaskakuje – wykorzystywanie tych znaków pisarskich do tworzenia neologizmów jest bowiem w obecnym dyskursie humanistycznym niezwykle popularny, a może nawet nadużywany.

⁴¹Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 72.

⁴²Krzysztof Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978), 46–48.

filozoficzną⁴³. Odnoszę zatem wrażenie, że nawiązania do stylu Heideggera umożliwiają Gleniowi eksponowanie w prozie Stasiuka „ogromnego ładunku metafizyki i religijności”⁴⁴.

Według mnie już od oficjalnego debiutu tomu opowiadań *Murów Hebronu* (1992) w prozie Stasiuka zaobserwować można rozwój problematyki związanej z religijnością⁴⁵. Na poziomie najbardziej podstawowym są to zazwyczaj odniesienia do wątków biblijnych, ale pojawiają się także – choć zdecydowanie rzadziej – nawiązania do wschodniej tradycji religijnej. Istnieją podstawy, żeby wiązać tematykę religijną w twórczości beskidzkiego pisarza z kontrkulturową fascynacją duchowością⁴⁶. Warto też wyraźnie podkreślić, że bohater Stasiuka zdecydowanie zdradza niechęć do zinstytucjonalizowanej religii.

W prozie Stasiuka dostrzegam wiele motywów odwołujących się do mistyki, na przykład zjawisko zatrzymania, zakwestionowania czasu i udział bohaterów w swoistym, wiecznym „teraz” albo silne, iluminacyjne wręcz uczucie, że otaczająca rzeczywistość jest jedynie złudzeniem, bytem pozornym⁴⁷. I Adrian Gleń zwraca na to uwagę, tak pisząc o Stasiukowym byciu w drodze: „Podróż na wschód jest tedy niczym mistyczne doświadczenie spustoszenia, ogołocenia”⁴⁸.

Podobnie jak wielu mistyków bohaterowie z książek Stasiuka posługują się językiem pełnym porównań i metafor. Można powiedzieć, że jeśli autor stara się ukazać coś niewyrażalnego, to sięga po narzędzia literackie stosowane najczęściej przez poetów⁴⁹. Rdzeniem języka mistycznego jest przekonanie, że poprzez zmysły można doświadczyć czegoś niewyobrażalnego. Założenie to powoduje, że język mistyczny wydaje się dla ludzi niedoświadczających podobnych stanów niedorzeczny i wewnętrznie sprzeczny⁵⁰. Nagromadzenie metafor u Stasiuka przywołuje na myśl propozycje teoretyczne wiążące literaturę z mistyką, wskazujące przede wszystkim na możliwość pozapojęciowego poznania, które jest źródłem języka poetyckiego⁵¹.

Częste opisy wskazujące na nietrwałość, przemijalność istnienia zmuszają natomiast bohaterów Stasiuka do poszukiwania czegoś, co byłoby niezmiennie. I wydaje się, że jedynym zjawiskiem w omawianej prozie, które nie podlegałoby zniszczeniu, może być światło. Adrian Gleń

⁴³Cezary Woźniak, *Heidegger. Da/Augenblick* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 20.

⁴⁴Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 61.

⁴⁵Wiele z zawartych w tej recenzji własnych spostrzeżeń dotyczących religijnych odniesień w twórczości Andrzeja Stasiuka uwzględniłem m.in. w artykule: Paweł Dziel, „Inspiracje religijne w pisarstwie Andrzeja Stasiuka”, w *Literatura i wiara*, red. Andrzej Sulikowski (Szczecin: Wydawnictwo Print Group, 2009).

⁴⁶Zob. Ursula Baatz, „Mistyka hipisowska”, w *Leksykon mistyki*, red. Peter Dinzelbacher, tłum. Bogusław Widła (Warszawa: Verbinum, 2002), 204–205. Mam głównie na myśli zjawisko określane nieraz jako „mistyka hipisowska”, jednak termin ten zdecydowanie nie wyczerpuje zasygnalizowanej przeze mnie kontrkulturowej problematyki. Zagadnienie to rozwinąłem m.in. w artykule: Paweł Dziel, „Święte miejsca w twórczości Andrzeja Stasiuka oraz Jacka Podsiadły”, w *Święte miejsca w literaturze*, red. Zbigniew Chojnowski, Anna Rzymyska, Beata Tarnowska (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2009).

⁴⁷Zob. Dziel, „Inspiracje religijne w pisarstwie Andrzeja Stasiuka”.

⁴⁸Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 67.

⁴⁹Mieczysław Orski, *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)* (Wrocław: OKIS, 1997), 52.

⁵⁰Leszek Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diabie, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988), 126.

⁵¹Stefan Sawicki, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie* (Lublin: Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1994), 100.

poświęca temu problemowi wiele miejsca, wnikliwie analizując różne aspekty zjawiska: „W piśarstwie Stasiuka potencja sensotwórcza zależy jednak nie tylko, co byłoby zgodne z odwieczną tradycją i hermeneutyką, od dialektyki światła (metafory sensu) i mroku (symbolu nicości), ale także – i to jest w istocie główna rzecz, której chciałbym przyjrzeć się baczniej – od rozmaitych «stopni skupienia» światła, od jego intensywności czy kąta padania, wreszcie od okoliczności, w jakich odbywa się w tej prozie rejestracja działania światła”⁵².

Ważnym argumentem na rzecz widzenia w Stasiuku pisarza religijnego jest dla opolskiego krytyka stała obecność motywu zmartwychwstania czy też wskrzeszania⁵³. A ta problematyka ściśle łączy się z poprzednim wątkiem, czyli opisami światła. Gień przywołuje oczekiwanie bohatera na „światło wiekuiste”, które „stężeje w płomień zdolny przeświecić wszystko, spopieścić i – w ten sposób przemienione – podnieść ku nieśmiertelności”⁵⁴. Jednak znacznie częściej badacz ukazuje światło w prozie Stasiuka jako stymulator pamięci⁵⁵. Pamięci, która „każe nam nieustannie ożywiać, jest w służbie pragnienia obecności, które silniejsze wydaje się nawet od religijnych nakazów i dogmatów regulujących pracę wyobraźni eschatologicznej”⁵⁶. Stasiuk przecież pisze: „nigdy żaden pomysł na wskrzeszenie nie przyszedł mi do głowy, żaden prócz pamięci – tego bękarta czasu, nad którym nikt nigdy nie miał władzy”⁵⁷. Dlatego też szczególnie ważne wydają mi się te spostrzeżenia Glenia, w których paradoksalnie motyw zmartwychwstania łączy z nieobecnością, zanikiem światła. W ten sposób analizuje ukazane w *Dukli* doświadczenie odrodzenia postaci Marii Amalii Mniszech z Brühlów, której kościelny grobowiec (a właściwie rzeźbę na sarkofagu) narrator regularnie odwiedza. Kluczowe jest następujące spostrzeżenie Glenia: „Rzeczywistość uwolniona od światła, od wzroku, poddaje się już tylko tym zmysłom, które działają pod dyktando wyobraźni”⁵⁸. To pamięć i wyobraźnia chronią u Stasiuka przed unicestwieniem.

Czy można traktować zatem autora *Dukli* jako pisarza religijnego? Moim zdanie nie. U Stasiuka odwołania do tematyki *sacrum* wiążą się w większej mierze z grą motywami niż z refleksją nad wiarą. Adrian Gień zdaje się podzielać tę opinię, zaznacza bowiem, że nie przeczytamy nigdzie u Stasiuka o „pragnieniu zbawienia czy przebóstwienia”⁵⁹. Badacz skłania się więc raczej do traktowania pisarza jako egzystencjalisty „tropiącego styk bycia i nicości, wypatrującego wszelkich podobieństw wizji religijnych do własnych doświadczeń i ufundowanych na nich wyobrażeń”⁶⁰.

Przede wszystkim jednak z Adrianem Gleniem zgadzam się w tym, co jest tak naprawdę fundamentalne w jego pracy – Stasiuk pozostaje po stronie życia, po stronie istnienia. W ten

⁵²Gień, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 85.

⁵³Gień, 173.

⁵⁴Gień, 104.

⁵⁵Uważam, że w twórczości Stasiuka dominuje związany z tradycją arystotelesowską motyw światła fizykalnego (lux) – naturalnego, zmysłowo postrzegalnego zjawiska, a nie światła duchowego, boskiego (lumen). Zob. Kris Van Heuckelom, „Patrzeć w promień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza (Warszawa: Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych, IBL PAN, 2004), 12–13.

⁵⁶Gień, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 106.

⁵⁷Andrzej Stasiuk, *Dukla* (Gładyszów: Wydawnictwo Czarne, 1999), 91.

⁵⁸Gień, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 98.

⁵⁹Gień, 107.

⁶⁰Gień, 173.

sposób badacz wyraźnie dystansuje się wobec myśli Martina Heideggera⁶¹, dla którego świadomość śmierci jest momentem kluczowym i pożądanym, „otwierającym jestestwu jego «najbardziej własną» możliwość bycia»⁶². Gleń pisze: „W dziele Stasiuka jednak śmierć nie stanowi – w żaden sposób i w jakimkolwiek aspekcie – zjawiska zdolnego poruszać ludzkie predyspozycje, jej doświadczenie nie otwiera absolutnej wolności i nie sprawia, aby w jakiś szczególny sposób wzmocnione zostały zdolności i możliwości człowieka doświadczającego bliskości umierania oraz przeżywającego wewnętrznie fenomen własnej śmiertelności”⁶³.

To przede wszystkim Stasiukowe doświadczenie podróży – któremu, zdaniem badacza, najbliższej do figury włóczęgi – zdaje się najbardziej pobudzać i pamięć, i wyobraźnię. Gleń przyznaje: „Przypominanie, odpominanie – układające się w literacką rekonstrukcję teraz-trwania i ukrytej w niej przedwieczności – jest w ogóle stawką wszelkiego podróżopisania”⁶⁴. I uzupełnia: „elementarne doznanie otwarcia faktu własnego istnienia odbywa się – co ważne i znamienne w kontekście myśli Heideggera – w doświadczeniu zdziwienia, dziwności czy nawet tajemnicy *existentiae*, którą najdotkliwiej, najintensywniej odczuwa się w podróży”⁶⁵.

To, co tak fascynuje Adriana Glenia, to Stasiukowe „życio-podróżo-pisanie”. Anna Legeżyńska daje do zrozumienia, że konstruowanie cudzej biografii wymaga ocalenia jednostkowości doświadczenia spotkania z Innym. Zdaniem badaczki, takie spotkanie umożliwia właśnie zachwyt osobowością pisarza: „wyobraźnia, empatia i fascynacja tworzą hermeneutyczną ramę modalną tekstu biograficznego, którego celem – oprócz zysku pragmatycznego – jest utrwalenie jednostkowości czyjegoś losu”⁶⁶. „Życiopisanie” Stasiuka jest dla Glenia zdecydowanie czymś więcej niż tylko tekstem. To, co fikcyjne w tej prozie, zdaje się łączyć z werystycznym i tworzyć – jak to ujęła Anna Pekaniec – „swoisty modus kształtowania doświadczenia”⁶⁷.

Adrian Gleń próbuje powtórzyć Stasiukową obronę istnienia. Jest to szczególnie widoczne w autobiograficzno-pastiszowych, podróżniczych częściach pracy. Być może tę potrzebę nale-

⁶¹Chciałbym jeszcze zasygnalizować, że Adrian Gleń także w innym obszarze wchodzi w dialog z argumentami Heideggera, przekraczając znacząco zakres jego koncepcji. Wyraźnie „zawierając” Stasiukowi, niejako przyjmując jego „sposób bycia”, kontrastuje tezy filozofa na temat rzeczy (metafory: narzędzia, rękodzieła, warsztatu) z perspektywą pisarza, która wskazuje na przywiązanie do przedmiotów czy maszyn, na pewien rodzaj szacunku dla nich. Zdaniem Glenia refleksja Heideggera na temat rzeczy jest zimna, implikuje funkcjonalne uporządkowanie, zamykając rozumienie przedmiotów w obrębie pojęcia „poręczności” czy „niezawodności”. W ten sposób badacz dystansuje się od poglądów Bjørnara Olsena (postrzegającego Heideggera jako prekursora dzisiejszego „zwrotu ku rzeczom”). Zob. Gleń, 109–127.

⁶²W *Byciu i czasie* Heidegger konstatuje: „Śmierć jest «najbardziej własną» możliwością jestestwa. Bycie ku tej możliwości otwiera jestestwu jego «najbardziej własną» możliwość bycia, w której wprost chodzi o bycie jestestwa. [...] Zrozumiana w wybieganiu bezwzględność śmierci indywidualizuje jestestwo w samo siebie. To ujednostkowienie jest sposobem, w jaki «tu oto» jest otwierane egzystencji, ono zaś uwidacznia, że tam, gdzie chodzi o najbardziej własną możliwość bycia, zawodzi wszelkie bycie przy tym, o co się troskamy, oraz wszelkie współbycie z innymi. Jestestwo tylko wtedy może być «właściwie sobą», gdy samo z siebie sobie to umożliwi”. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: PWN, 2007), 331–332.

⁶³Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 152–153.

⁶⁴Gleń, 178.

⁶⁵Gleń, 167.

⁶⁶Legeżyńska, „Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...” Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie”, 26.

⁶⁷Anna Pekaniec, „Autobiografia i epistolografia w perspektywie kulturowej teorii literatury”, w *Literatura polska i perspektywy nowej humanistyki*, red. Romuald Cudak, Karolina Pospiszil (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018), 263.

żałoby powiązać ze zjawiskiem, które Ryszard Nycz nazwał literaturoznawstwem osobistym. Czy język Glenia nie wyraża opisanej przez Nycza potrzeby odrzucenia opozycji: afektu i intelektu, doświadczenia i rozumienia? Nycz pisze: „Rozumiemy, o czym jest tekst, o ile go doświadczamy; potrafimy go doświadczyć, o ile reaktywuje w nas i zmienia przyswojone struktury rozumienia”⁶⁸. Opolski krytyk zdaje relację z procesu doświadczania Stasiukowej tajemnicy włości. Wyznaje: „Do tego służy podróżopisanie: przedłużać istnienie”⁶⁹.

Muszę przyznać, że książka Adriana Glenia zrodziła we mnie silne uczucia. Z jednej strony irytowały pryncypialne tezy, brak krytycyzmu względem pisarza. Denerwowało to narzucające się, niekonsekwentne pastiszowanie. Z drugiej jednak strony ujęły mnie analizy odwołujące się do doświadczania istnienia oraz bolesnej niezgody na ubywanie. Rozprawa przypominała to, co niegdyś zachwyliło mnie u Stasiuka, a przygniecione zostało rozczarowaniem przewidywalnymi wynurzeniami, wielokrotnie eksploatowanymi metaforami, niepogłębionymi i często nieuzasadnionymi nawiązaniem do myśli filozoficznej.

Uważam, że Stasiukowy bohater jest najbardziej przekonujący wówczas, gdy porzuca metafizyczny pancerz i nie mierzy się z wielkimi nazwiskami, historycznymi rozliczeniami czy eschatologią. To nie forma eseistyczna jest żywiołem pisarza. Autorowi *Opowieści galicyjskich* znacznie bliżej do tak poszukiwanej przez opolskiego badacza autentyczności, gdy we fragmentach przypominających prozę poetycką oddaje moment zadziwienia przypadkowym zdarzeniem, codziennym detalem, zwykłą obecnością: osób, zwierząt, przedmiotów, a także światła, czasu, przestrzeni. I właśnie nie próbuje obudowywać tego doświadczenia filozoficznymi czy religijnymi skojarzeniami, ale relacjonuje odczuwanie materialności. Wówczas liczy się tylko istnienie, które tak akcentuje Adrian Gleń. Obecność – lub jej brak: głęboka tęsknota za istnieniem. W takich fragmentach prozy Stasiuka środki stylistyczne są świeże, rzeczywiście niepowtarzalne, momentami wręcz przeszywające. I miniatury te przepisuję na własny użytek, by czytać je jak odrębne, niezależne całości. Jak wiersze.

⁶⁸Ryszard Nycz, „Tekstowe doświadczenia”, *Teksty Drugie* 1–2 (2010): 12. Nycz, odwołując się do ustaleń Martina Heideggera zawartych w zbiorze rozpraw *W drodze do języka*, przekonuje: „doświadczenie, które dochodzi do głosu (artykulacji, zapisu) w literaturze, a następnie aktywizuje się w lekturze, ma właśnie taki charakter: «całopsychocieleśny» ([...] zarazem: cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy); współtropiczny (jako rodzaj paradoksalnej wzajemnie związanej «pasywnej aktywności» doświadczającego i doświadczanego); oraz transformacyjny (wobec i rzeczy, i podmiotu). [...] Pojęcie doświadczeniowej poetyki odnosiłoby się w tej perspektywie do opisu zarówno konkretnego wariantu prototypowej „fabuły” wydarzania się doświadczenia, jak i do specyficznego charakteru procesu doświadczeniowej referencjalności, przebiegającego trajektorię podobną wstędze Möbiusa (od zewnętrznego odniesienia przez jego „tropiczne” uwewnętrznienie po nowe, ewokowane uwewnętrznienie indeksalnej więzi z realnością)”. Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa: IBL PAN, 2012), 141–143.

⁶⁹Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 107.

Bibliografia

- Baatz, Ursula. „Mistyka hipisowska”. W *Leksykon mistyki*. Zredagowane przez Peter Dinzelbacher. Przetłumaczone przez Bogusław Widła: 204–205. Warszawa: Verbinum, 2002.
- Bernacki, Marek. *Tropienie Miłosa*. *Hermeneutyczna „bio-grafia” Poety*. Kraków: Universitas, 2019.
- Czapliński, Przemysław, Kończal, Kornelia. „Odpominanie”. W *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Zredagowane przez Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka: 301–303. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- Dutka, Elżbieta. „«Słowiańskie on the road» – o Europie «zwanej Środkową» w prozie Andrzeja Stasiuka”. *Fraza* 4 (2007): 170–182.
- Dziel, Paweł. „Inspiracje religijne w pisarstwie Andrzeja Stasiuka”. W *Literatura i wiara*. Zredagowane przez Andrzej Sulikowski, 393–408. Szczecin: Wydawnictwo Print Group, 2009.
- – –. „Święte miejsca w twórczości Andrzeja Stasiuka oraz Jacka Podsiadły”. W *Święte miejsca w literaturze*. Zredagowane przez Zbigniew Chojnowski, Anna Rzymska i Beata Tarnowska, 359–367. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2009.
- Gleń, Adrian. *Andrzej Stasiuk. Istnienie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Przetłumaczone przez Bogdan Baran. Warszawa: PWN, 2007.
- Hellich, Artur. „Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014): 25–38.
- – –. „Marzenie, które czyni poetą”... *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*. Kraków: Universitas, 2013.
- – –. „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2004.
- Hoły-Luczaj, Magdalena. *Radykalny nonantropocentryzm. Martin Heidegger i ekologia głęboka*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Rzeszów: Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania, 2018.
- Januszkiewicz, Michał. *W-koło hermeneutyki literackiej*. Warszawa: PWN, 2007.
- – –. *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Kołakowski, Leszek. *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988.
- Legeżyńska, Anna. „«Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...» Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie”. *Teksty Drugie* 1 (2019): 13–27.
- Lorenc, Włodzimierz. *Filozofia hermeneutyczna. Inspiracje, klasycy, radykalizacje*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- – –. *Hermeneutyczne koncepcje człowieka 2. Dilthey, Misch, Bollnow*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2008.
- Majewski, Piotr. „Przeglądanie się w Cyganie: obraz Innego w prozie Andrzeja Stasiuka”. *Sprawy Narodowościowe* 32 (2008): 151–163.
- Michalski, Krzysztof. *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Mitosek, Zofia. „Hermeneuta i autobiografia”. *Teksty Drugie* 3 (2002): 137–151.
- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- – –. *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa: IBL PAN, 2012.
- – –. „Tekstowe doświadczenia”. *Teksty Drugie* 1–2 (2010): 6–12.
- – –. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: IBL, 1993.
- Orski, Mieczysław. *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*. Wrocław: OKIS, 1997.

- Pekaniec, Anna. „Autobiografia i epistolografia w perspektywie kulturowej teorii literatury”. W *Literatura polska i perspektywy nowej humanistyki*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Karolina Pospiszil: 254–265. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Poulet, Georges. „Krytyka identyfikująca się”. Przetłumaczone przez Judyta Zbierska-Mościcka. W *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór Henryk Chudaki i in., przedmowa Maciej Żurowski: 158–169. Warszawa: PWN, 1998.
- „Projekt: Egzystencja i Literatura”, <https://wydawnictwo.uni.lodz.pl/serie/seria/projekt-egzystencja-i-literatura/> (dostęp: 10.01.2021).
- Rorty, Richard. „Kariera pragmatysty”. W Umberto Eco oraz Richard Rorty i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*. Zredagowane przez Stefan Collini. Przetłumaczone przez Tomasz Biedroń: 88–107. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.
- Sawicki, Stefan. *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1994.
- Skórczewski, Dariusz. „Kompleks(y) środkowego Europejczyka”, *Opcje* 2 (2008): 10–11.
- Sobolczyk, Piotr. „Hermeneutyka tak, ale jaka?”. *Teksty Drugie* 1/2 (2006): 151–157.
- Stasiuk, Andrzej. *Dukla*. Gładyszów: Wydawnictwo Czarne, 1999.
- Szmidt, Olga. *Autentyczność: stan krytyczny. Problem autentyczności w kulturze XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2019.
- Van Heuckelom, Kris. „Patrzeć w promień od ziemi odbity”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa: Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych, IBL PAN, 2004.
- Winiecka, Elżbieta. „O sylleptyczności tekstu literackiego”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2004): 137–157.
- Woźniak, Cezary. *Heidegger. Da/Augenblick*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- „Życie i literatura: Hartwig, Miłosz, Stasiuk”, <https://www.youtube.com/watch?v=NwKQmPMU2BQ&t=1501s> (dostęp: 10.01.2021).

SŁOWA KLUCZOWE:

FASCYNACJA

hermeneutyka

doświadczenie

pastisz

ABSTRAKT:

W artykule omówiono książkę Adriana Glenia *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, która odwołuje się do tradycji hermeneutycznej w badaniach literackich. Perspektywę, z której Gleń analizuje prozę Stasiuka, w dużym stopniu wyznaczają problemy podjęte przez Martina Heideggera, a także postulaty „krytyki identyfikującej się” przedstawiciela szkoły genewskiej Georges’a Pouleta. Praca ukazuje szerszy kontekst zagadnień dotyczących autobiografizmu, polemizując z zaproponowaną przez Glenia interpretacją „bez biograficznych natręctw”. Omówione zostały również trudności metodologiczne związane z uprawianiem krytyki literackiej pod wpływem fascynacji analizowaną twórczością. Autor szczególnie wyeksponował te praktyki literaturoznawcze, które eksplorują kategorię doświadczenia.

KRYTYKA IDENTYFIKUJĄCA SIĘ

autobiografizm

*Andrzej Stasiuk***Martin Heidegger****NOTA O AUTORZE:**

Paweł Dziel – doktorant na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Przygotowuje pracę doktorską na temat eseistyki Barbary Skargi. Autor artykułów naukowych oraz szkiców krytycznych z zakresu współczesnej literatury polskiej. Publikował m.in. w „Pograniczach” i „Autobiografii”. Główne obszary zainteresowań badawczych obejmują eseistykę, autobiografizm oraz relacje między filozofią a literaturą.

W prześwitach światłocieni

Aleksandra Kosicka-Pajewska

ORCID: 0000-0001-7884-0948

Badacze – literaturoznawcy, teatrologi i miłośnicy twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza otrzymali interesującą monografię o artyście pióra Ewy Szkudlarek pt. *Portrety cieni Witkacego*. Jest to książka wyjątkowa, oryginalna, odkrywczą, wprowadzającą nową metodologię w humanistycę. Autorka zastosowała w niej nowe metody pisania w dyskursie naukowym – przedstawiła wizualne i metaforyczne aspekty cieni. Monografia badaczki to otwarcie nowego spojrzenia na twórczość Witkacego. Spośród bogatej literatury witkiewiczowskiej dzieło Ewy Szkudlarek wyróżnia się tym, że obejmuje wszystkie dziedziny twórczości Witkacego, a przede wszystkim, że opisuje problematykę dotąd niedostrzeżoną przez badaczy. O życiu i twórczości Witkacego powstało wiele rozmaitych prac odnoszących się do różnych zagadnień, pisano o formach osobowości – o szaleństwie, obłędzie, rozpacz, melancholii, ale nikt dotąd nie zauważył „smugi cienia” zarówno w światopoglądzie, jak i w dziełach artysty¹. Cień jest tym czynnikiem, który łączy i różnicuje całą twórczość zakopiańskiego artysty. Wieloaspektowość cienia w ujęciach kulturowych, psychologicznych, psychoanalitycznych, egzystencjalnych i w dziełach sztuki spaja całą twórczość artysty. Jest to wielka wartość interpretacyjna i odkrywczą autorki. Monografia *Portrety cieni Witkacego* to dzieło, które wyraźnie wskazuje na wyjątkową wrażliwość badaczki, na kulturowe odniesienia do emocji, doświadczenia oraz analizy poetyki i estetyki. Na podkreślenie zasługuje również wieloaspektowość rozważań badaczki

¹ Janusz Degler, *Witkacego portret wielokrotny: szkice i materiały do biografii (1918–1939)* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009), Anna Żakiewicz, „Jednolity świat wyobraźni. O wątkach literackich w malarskiej twórczości Witkacego” w *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci* (Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 16–18 września 1994), red. Janusz Degler (Wrocław: „Wiedza o Kulturze”, 1996), Lech Sokół, *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy* (Wrocław: „Wiedza o Kulturze”, 1995) i inni.

na problem cienia rozumianego jako środek wyrazu, na „idiom poetycki”, który jest podstawowym elementem świata przedstawionego w dziełach zakopiańskiego artysty. Cień, jak zauważa Ewa Szkudlarek, pełni funkcję metafory ludzkiej kondycji, jej kruchości i ostateczności². Szczególnie nowatorsko zaprezentowano i wydobyto szereg znaczeń „estetyki cienia” i usytuowano je na granicy pomiędzy estetyką światła a estetyką ciemności. Książkę poznańskiej badaczki możemy potraktować jako rekonstrukcję cienia istniejącego lub zanikającego dzięki zjawisku światła zawartego w obrazach literackich i malarskich Witkiewicza.

Ewa Szkudlarek refleksję cienia analizuje na gruncie rozmaitych gatunków literackich (powieść, dramat), malarskich (portret, pejzaż) i działań artystycznych (obrazy teatralne, fotograficzne i filmowe). Jak sama pisze we wstępie: „to kolejna, innowacyjna próba przedstawienia twórczości wybitnego XX-wiecznego polskiego artysty”, a także podkreśla, że „dla wybranej problematyki istotny jest także kulturowo-artystyczny i metafizyczno-egzystencjalny wymiar cienia w omawianej twórczości”³. Przy tak szeroko zakreślonym temacie pracy na podkreślenie zasługuje jasna i przejrzysta kompozycja książki. Całość materiału podzielona została na trzy części: I. Obrazy cienia, II. Iluzje cienia, III. Projekcje cienia, a każda z tych części dalej na rozdziały⁴.

W pierwszej części autorka omawia problematykę cienia w malarstwie (portretowym i pejzażowym) oraz w fotografii zakopiańskiego artysty. Badaczka analizuje twórczość Witkiewicza, gdzie widoczna jest „estetyka mimetyczna”⁵. Druga część książki poświęcona została kreacji postaci tworzonych przez artystę i funkcji cienia dopełniającego kondycję człowieka w prozie i dramatach oraz w fotografii. Bohaterowie Witkacego są „ocienieni” i współtworzą tajemniczy, metaforyczny wymiar Istnienia Poszczególnego. W ostatniej części – trzeciej zapoznajemy się z dokonaniem Witkiewicza w aspekcie archetypu cienia Carla Gustava Junga. W tej części najpełniej widoczny jest autokreacyjny wymiar twórczości Witkacego na tle wątków biograficznych. Ewa Szkudlarek omawia różne odcienie ekspresji zakopiańskiego artysty zakorzenione w jego osobowości przez osobiste doświadczenia „smugi cienia” (m.in. przeżycia litewskie).

Witkacy w wypowiedziach estetycznych i teoretycznych nigdy nie wspominał o zjawisku cienia, a jednak cień jest obecny w jego artystycznych dziełach. Autorka zauważa, że w rozważaniach o psychologicznej teorii kolorów artysta mówi tylko o możliwości postrzegania zmysłem wzroku różnych barw. Dodaje także, że „Wizualizacja cienia jest wykorzystywana w malarskich, fotograficznych i literackich działaniach oraz wypowiedziach Witkacego. Dla artysty nie tylko forma, ale i kolory cienia mają istotne znaczenie. Bardzo interesujące w tym aspekcie są portrety kobiece, gdzie łatwo odczytać szczególną więź łączącą artystę z modelką. Cienie na portretach zostały wyrażone właśnie dzięki kolorom. Portrety ukazują złożoną skalę barwną: od tradycyjnych półtonów czerni do połyskliwej bieli (portret Marii Witkiewiczowej z 1918 roku,

² Ewa Szkudlarek, *Portrety cieni Witkacego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018), 14.

³ Szkudlarek, 22.

⁴ Część I. *Obrazy cienia* – I. *Portret malarski*, II. *Portret fotograficzny*, III. *Pejzaż malarski*, IV. *Pejzaż fotograficzny*; część II. *Iluzje cienia* – V. *Cienie postaci*, VI. *Cienie teatralne*, VII. *Cienie filmowe*; część III. *Projekcje cienia* – VIII. *Cień osobowości*, IX. *Barwy cienia*, X. *Transformacja cienia*. Poszczególne części i rozdziały zapowiadają logiczną konstrukcję wyводу.

⁵ Beata Popczyk-Szczęsna, recenzja książki „Portrety cieni Witkacego”, *artPapier*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=380&artykul=7550> (dostęp: 30.03.2021).

portret Edwardy Szmuglarowskiej z 1930 roku), żółcieni, czerwieni, fioletu, błękitu (portret Leny Iżyckiej z 1925 roku, portret Małgorzaty Wandy Żukotyńskiej z 1928 roku, portret Heleny Białynickiej-Biruli z 1929 roku”⁶.

Wojciech Sztaba pisze tak: „Portrety to najczęściej rysunek kolorem, i tę wartość Witkacy szczególnie akcentuje. Portrety zbudowane są z „szybujących” kresek koloru, jedna nad drugą układających się w barwne warstwy. Znane już z pastelowych kompozycji jarzenie się barw zjawia się również, tym razem są to najczęściej świetliste linie, smugi koloru, jarzące się drucziki”⁷.

Uwagę szczególną zwraca analiza i wizualizacja cienia portretów malowanych w ramach tzw. „Firmy portretowej S.I. Witkiewicz” oraz portretów fotograficznych. Erudycja badaczki pozwala jej na umiejętne posługiwanie się wiedzą z zakresu malarstwa, historii sztuki, estetyki, literatury, dramatu, fotografii, psychologii. Stąd zwrócenie uwagi na „kolory cienia”, dla Witkacego nie tylko forma ma znaczenie, ale także cień. Przez owe „szybujące kreski” zakopiański artysta wydobywał z modelu ludzką duszę. Sam Witkacy podzielił portrety na pięć typów w zależności od usytuowania na skali – od naturalizmu do Czystej Formy. Sposób malowania portretów przez Witkiewicza autorka nazwała „psychologią pędzla”, starał się bowiem uchwycić nie tylko fizyczne podobieństwo portretowanego, ale co ważniejsze – cechy psychologiczne. Wydobycie w portrecie fizis i psyche stawało się oryginalnym świadectwem inwencji artystycznej oraz wielkim talentem artysty. Ewa Szkudlarek, analizując portrety Witkacego – malowane i fotografowane – nie tylko zauważa charakterystyczne cechy obrazów, ale opisuje szczególne relacje między malarzem a modelem. Dobitnie podkreśla: „Każdy portret Witkacego to dokładnie przemyślane studium twarzy, podkreślające osobowość osoby portretowanej. Między artystą a modelem dochodzi do szczególnego kontaktu wzrokowego, który przyczynia się do wzajemnego odbicia cienia emanującego z oczu”⁸. Witkacy to nie tylko artysta, który odtwarzał jak w lustrzanym odbiciu modele, „aby zobaczyć, jak gęsta lub rozrzedzona pajęczyna cieni okala policzki, oczy, włosy malowanych postaci. Artysta energicznie i zdecydowanie kładzie grube kreski, zostawia między nimi prześwity, dzięki czemu twarze na portretach lub autoportretach wyglądają tak, jakby były smagane cieniem”⁹. Ta gra światła i cienia jest głównym nośnikiem wizualnym, charakterystycznym środkiem wyrazu, jaki stosuje artysta. Jest to także ważny element kompozycji w powieściach i dramatach.

Badaczka analizuje portrety malowane i fotografowane, sprawnie posługując się wiedzą z dziedziny technik robienia zdjęć (możemy prześledzić historię technik fotografowania), historii sztuki, psychologii, którą umiejętnie wplata w analizę własną na temat twórczości Witkacego. Wyzyskuje także wiedzę teoretyczną artysty, by podkreślić, jak wielką rolę w rozważaniach Witkacego o świecie odgrywał cień.

Szczególną uwagę warto zwrócić na znakomitą interpretację fotografii wizerunku narzeczonej Witkiewicza, zwłaszcza w perspektywie późniejszych tragicznych wydarzeń. Ewa Szkud-

⁶ Szkudlarek, *Portrety cieni Witkacego*, 15.

⁷ Wojciech Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 116.

⁸ Szkudlarek, *Portrety cieni Witkacego*, 46.

⁹ Szkudlarek, 14.

lerek w portretach fotograficznych Jadwigi Janczewskiej dostrzegła „formę artystycznego przeczcucia”. Witkacy widzi narzeczoną jako „wieczną narzeczoną w krainie cieni”¹⁰. Portrety, na których uwiecznił Witkacy twarz swojej wybranki, nie są wiernym odbiciem kobiety. Artysta w portretach fotograficznych stosuje pewnego rodzaju grę różnymi środkami postrzegania. Wrażliwość Witkacego, a także umiejętność operowania światłem i cieniem przyniosła efekt końcowy odzwierciedlający dramatyczność, nie tylko kobiety, ale i relacji między narzeczonymi.

Zakopiański artysta wykonał wiele zdjęć Jadwigi Janczewskiej, ale dwa z nich zasługują na szczególną uwagę ze względu na interpretacje badaczki. To dwie fotografie z roku 1913, dwa odmienne ujęcia narzeczonej w kapeluszu z woalką. Oto opis pierwszego zdjęcia: „odwraca spojrzenie od aparatu fotograficznego, patrzy zamyślona w przestrzeń u dołu. Jej rozłożysty kapelusz rzuca wyraźny cień na wzorzystą ścianę. To chwilowe zastygnięcie postaci na fotografii przywodzi na myśl nieoczekiwane zejście do podziemia Hadesu pięknej Eurydyki...”¹¹. Drugie zdjęcie „eksponuje powiększone cienie rzęs. [...] A zatem rzęsy dziewczyny i koronkowy haft tworzą układ wijącej się nici...”¹². Autorka przejawia umiejętność tworzenia wielokontekstowych i inspirujących oraz sugestywnych interpretacji. Dysponuje bogactwem skojarzeń i uruchamia wiele kontekstów, np. wiersz Staffa, *Cień*, elementy Erosa i Thanatosa, Orfeusza i Eurydyki czy dramat *Orfeusz* Anny Świrszczyńskiej.

Wyżyny interpretatorskie autorka monografii osiągnęła przy omawianiu autoportretów artysty, namalowanych „niespokojnymi, nerwowymi kreskami, wystającymi poza owal twarzy. Te kreski chwilami sterczą jak kolce lub druciana siatka. Witkacy w ten sposób zagęszcza mrok wokół własnej postaci, łapiąc ją niejako w sieć, pokazując, że skazana jest na poranienie. Przypomina także o tym, że jego własna osoba jest skazana na zranienie i znajduje się w sytuacji bez wyjścia. Artysta umieszcza siebie w przestrzeni wrogiej i niebezpiecznej i do pewnego stopnia klaustrofobicznej”¹³.

Bardzo interesujące jest wyeksponowanie cienia wywodzącego się z autobiografii, autokreacji i twórczości zakopiańskiego artysty. Życiu Witkacego towarzyszyła atmosfera tajemnicy i skandalu, którą sam kreował. Jego codzienność była kontynuacją stylu młodopolskich modernistów, dla których szokowanie stało się zarówno rozrywką, jak i wyróżnikiem siebie jako artysty. Życie Witkiewicza dało asumpt Ewie Szkudlarek do analizy cienia, odwołując się do współczesnej psychologii i psychiatrii. Cień przedstawia jako wyraz napięcia, metafizyczny lęk, który jest łącznikiem między światem zewnętrznym i wewnętrznym. Jest wizualizacją archetypu nieświadomych treści psychicznych ludzkiej natury.

W rozdziale *Pejzaż malarski* Ewa Szkudlarek podkreśla, że Witkacy, tak jak inni artyści awangardowi, motyw cienia stosował jako element symboliczny, element ekspresji. Badaczka pisze: „Pejzaże Witkacego nie są dla mnie tematem samym w sobie, ale kluczem do odczytania tych

¹⁰Szkudlarek, 61.

¹¹Szkudlarek, 62.

¹²Szkudlarek, 63.

¹³Szkudlarek, 47.

prac artysty, które w szerokim zakresie eksplorują pojęcie przestrzeni. [...] Dla Witkacego dzieło jest swego rodzaju medium, aktualizującym wobec siebie stale nowe treści”¹⁴.

Ewa Szkudlarek zwraca uwagę na niezauważalne wcześniej aspekty dzieł fotograficznych Witkacego, podkreśla refleksje artysty nad krajobrazem, które doprowadziły do „własnej filozofii pejzażu”¹⁵. Styl malowanych obrazów i technika opisów w twórczości literackiej łączy wspólny obraz pejzażu. Szczególnie widoczny jest w utworach prozatorskich, takich jak: *622 upadki Bunga*, *Pożegnanie jesieni*, *Nienasycenie*, *Jedyne wyjście*. Opisy krajobrazu, podkreśla badaczka, precyzyjnie pokazują szczególną „wrażliwość pejzażową artysty”¹⁶. Połączenia pejzażu z cieniem tworzą zjawisko z pogranicza realności i metafizyki, które wzajemnie na siebie oddziałują i są w określonej zależności.

Autorka dostrzega refleksję filozoficzną i estetyczną pejzażu zakopiańskiego artysty. Pejzaż w twórczości Witkiewicza nawiązuje do tradycyjnego widzenia dzieła sztuki, ale odczytać należy także nowatorskie „idee estetyczne”¹⁷. Badaczka odwołuje się do teoretycznych dawnych rozważań na temat cienia Leonarda da Vinci oraz koncepcji artystycznych impresjonistów i symbolistów. Artyści całej Europy w XX wieku zaczęli malować cienie inaczej. Tę inność badaczka widzi także w twórczości Witkacego, widzi ją jako istnienie cienia wewnętrznego i zewnętrznego.

W części drugiej książki Ewa Szkudlarek zawarła rozważania o cieniu jako śladzie i poddała problem ten dogłębnej analizie i interpretacji. Autorka w tym celu rozgranicza „cień” i „ślad”, łączy jak zawsze wiele dyscyplin naukowych (psychologię, filozofię, estetykę, literaturoznawstwo, historię sztuki) Jedną z ważniejszych kategorii antropologii jest refleksja „śladu”. Ewa Szkudlarek prowadzi interpretacje pojęcia „cień” i „ślad” na przykładzie witkacowskich fotografii na śniegu. Autorka odwołuje się do François Soulages’a, który twierdzi, że „zdjęcie jest śladem”¹⁸, ale przyjmuje za Barbarą. Skargą koncepcję filozoficzną śladu: „pojęcie śladu wiąże się z przestrzenią i czasem. Ślad jest zawsze tu, w danym miejscu [...] Ślad odsyła do przeszłości, do tego, co było, ale już nie jest, przynajmniej tu i teraz. To znak fenomenu z przeszłości, czegoś, co się wydarzyło, minęło, pozostawiło jednak swoją pieczęć mniej lub bardziej wyraźną [...] służące za dowód istnienia tej lub innej kultury”¹⁹. Ślad, twierdzi autorka, ma naturę cienia, może być „stały lub ulotny, wyrazisty lub zamglony, kształtny lub nieforemny”²⁰. Ślady podobnie jak cienie są kształtowane przez naturę. Ewa Szkudlarek przywołuje teorie: Heideggera, Platona czy Levinasa, co pozwala odnieść się do egzystencjalnego rozumienia cienia człowieka jako jednostki ludzkiej. Obraz fotograficzny jako „ślad śladu” przypomina platońską teorię malarską „cień cienia”. Autorka w swojej monografii nie przejmuje automatycznie teorii Platona, ale prowadzi własny dyskurs interpretacyjny. Uważa, że Witkiewicz zarówno w fotografii czy malowanym obrazie nigdy nie osiągnie prawdy i „pełnego poznania”, zadowo-

¹⁴Szkudlarek, 78.

¹⁵Szkudlarek, 80.

¹⁶Szkudlarek.

¹⁷Szkudlarek, 81.

¹⁸Szkudlarek, 138.

¹⁹Szkudlarek.

²⁰Szkudlarek, 139.

lić się może wyłącznie „cieniem świadomości, których odwzorowanie nie jest prawdą, ale tylko złudzeniem”²¹.

Przedstawione przez badaczkę fotografie ukazują różne formy Istnień Poszczególnych. Witkiewiczowskie pojęcie Istnienia Poszczególnego posłużyło autorce do reinterpretacji cienia jako zjawiska dopełniającego wizerunek człowieka²². Kreacje różnych postaci artysty: w literaturze, dramacie, fotografii dopełnia cień, który współtworzy tajemniczy wizerunek człowieka. Ów cień jest równorzędny z opisem bohatera, układem ciała, wyrazem twarzy, wypełnia duchowy wymiar Istnienia Poszczególnego. Autorka rozprawy Istnienie Poszczególne rozważa w kategorii egzystencjalnej o metafizycznym wymiarze, pełne niepokoju, tak jak rozumie je artysta. Badaczka dokonuje reinterpretacji pojęcia Istnienia Poszczególnego. Cień analizuje w aspekcie definicji Carla Gustava Junga, chociaż nie zajmuje się psychoanalizą, lecz metaforą cienia jako formą poznania, która przedstawiona jest jako forma pojęciowa i artystyczna metafizycznym (w rozumieniu Witkiewicza) niepokojem. Metafora cienia w ujęciu badaczki dzieli się na pojęciową i poetycko-artystyczną. Autorka poddaje analizie pięć zasadniczych znaczeń metafory cienia, które się wzajemnie uzupełniają, a w interpretacjach stają się ważne. Cień wywodzi z twórczości i refleksji samego Witkiewicza bądź ze współczesnej psychologii i psychoterapii i stanowią one definicje uzupełniające lub spajają poszczególne ujęcia i analizy.

Problematykę cienia i śladu badaczka dostrzegła także w utworach dramatycznych: *W małym dworku*, *Kurce Wodnej*, *Pragmatystach*. Gra światłem i cieniem to podstawowe zagadnienie przedstawień teatralnych. W utworach dramatycznych Witkacego cień pełni funkcję „estetyzmu sztuki wyobrażonej”. Jak pisze autorka: „galeria postaci w jego dramatach wzbogaciła teatr w metaforę obrazu i cienia”²³. Bohaterowie sztuk zakopiańskiego artysty zostali wydobyti z beznadziejnej zbiorowości – samotni, bezsilni, i zostali „ubrani” światłem dla podkreślenia sensu istnienia, a ich cień stanowi istotę ludzkiej egzystencji, osobowość jednostki. Interpretacja postaci Mamalii z *Pragmatystów* i jej taniec przedstawiona została ciekawie i odkrywczo. Ewa Szkudlarek pisze: „Obserwując taniec Mamalii i dokonując analizy znaczeń imienia bohaterki, można szukać różnorodnych form cienia. W zależności od tego, jaką figurę prezentuje na scenie: bezwolną marionetkę, biedną kukłę czy tancerkę kabaretu, jej oświetlonemu ciału towarzyszy cień”²⁴.

Inny przykład to bohaterowie z dramatu *W małym dworku*, w którym widzimy „złożony proces przywracania tego, co zostało wyparte przez realizm; pozyskanie materii ma pozwolić na ponowne odkrycie jej oraz duchowego wymiaru cienia”²⁵. Autorka bohaterów dramatów Witkacego przedstawiła jako „cienie istnienia” z udziałem cienia jako elementu własnej osobowości.

²¹Szkudlarek, 162.

²²Pod koniec lat dwudziestych Witkacy stworzył podstawy własnego systemu filozoficznego opartego na ontologii, który nazwał monadyzmem biologicznym. W 1935 roku myśli te zawarł w traktacie: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia: 1917-1932* (Warszawa: Instytut Popierania Nauki, 1935).

²³Szkudlarek, *Portrety cieni Witkacego*, 167.

²⁴Szkudlarek, 178.

²⁵Szkudlarek, 182.

Trzecia część monografii omawia projekcje cienia. W tych rozdziałach badaczka wraca ponownie do problemu istnienia między światłem a mrokiem, czyli dwóch zagadnień egzystencjalnych – fizycznego i metafizycznego. Odwołuje się do koncepcji psychologicznych C.G. Junga, by dokonać analizy archetypu cienia. Cień „jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia, nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej”²⁶. W twórczości Witkiewicza badaczka dostrzega dwa światy – fizyczny i metafizyczny, czyli istnienie między światłem, mrokiem i cieniem. Cień łączy się ze świadomością człowieka, z jego psychiką. Ewa Szkudlarek przytacza interesujący przykład autoportretu Witkacego z 1938 roku – Dr Jekkyl i Mr Hyde²⁷. Portrety te pokazują dwoistość natury ludzkiej (cień otacza jedną część twarzy, tło natomiast jest jednolicie czarne).

Inspirujące są dwa ostatnie rozdziały: *Barwy cienia* i *Transformacja cienia*. Kolor, w tym wypadku, niebieski „tworzy metafizyczną atmosferę stanu zawieszenia na granicy między sferą ziemską (kres Istnienia Poszczególnego) i nieziemską (nieskończoność Istnienia Poszczególnego)”²⁸. Odczytanie wieloaspektowego rozumienia barwy niebieskiej i interpretacja dzieł Witkacego na tle przemian w malarstwie XIX i XX wieku oraz inspiracji twórczości Ojca artysty, pozwoliła badaczce dostrzec więcej niż inni. Ewa Szkudlarek omawia „odcienie błękitu – jasny błękit, ciemny błękit, jaskrawy i wyblakły błękit” we wszystkich dziedzinach twórczości Witkacego, po raz kolejny pokazała swoją obszerną wiedzę i zdolności interpretatorskie. Analizy wizualne łączy autorka z nauką o widzeniu, powołując się na dzieła Rudolfa Arnheima czy badania Newtona wyzyskane przez Goethego.

Kolor, światło i cień wyróżnia twórczość Witkiewicza jako symbolikę „gaszenia lampy”, „nocnego motyla”, „szarej ćmy”, „płonącej świecy”, „pięknego ognia”. Poprzez reminiscencje pokazuje autorka ludzką duszę, przywołując dzieła literackie, fotografie, dramaty oraz film.

Odkrywanie światła i cienia przez odbiór doznań wizualnych z aktu obserwacji świata czyni *flâneur* wartości estetycznej. Poszukiwanie światła przez Witkacego to dążenie do osiągnięcia równowagi życia, a cień i mrok są tym, co pochłaniało jego świat. „Wszystko, co zawiera się w figurze Witkacowskiego *flâneura*, zostaje sprowadzone do wędrującego spojrzenia poszukującego źródła światła”²⁹.

Monografia Ewy Szkudlarek *Portrety cieni Witkacego* oddaje także wrażliwość i subtelność autorki na słowo. Książkę wypełniają rozmaite koncepcje teoretyczne, które dzięki umiejętności posługiwania się poetyckim językiem współtworzą sugestywne obrazy. Jednak nie tylko „przyjemności tekstu” może oczekiwać czytelnik. W publikacji pojawiają się rozmaite dzieła Witkacego, znakomicie dobrane ilustracje, które budują wizualną historię znikliwego cienia artysty.

²⁶Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Czytelnik, 1993), 69.

²⁷Portrety te namalowane zostały wedle regulaminu Firmy Portretowej po zażyciu kokainy, wypiciu piwa czy paleniu papierosa – typ E.

²⁸Szkudlarek, *Portrety cieni Witkacego*, 259.

²⁹Szkudlarek, 285.

Bibliografia

- Degler, Janusz. *Witkacego portret wielokrotny: szkice i materiały do biografii (1918-1939)*. Warszawa: Państw. Instytut Wydawn., 2016.
- Jung, Carl G. *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Przetłumaczone przez Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Popczyk-Szczęsna, Beata. „Tropami cieni... (Ewa Szkudlarek: 'Portrety cieni Witkacego')”. *artPapier* 380 (2019). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=380&artykul=7550> (dostęp: 12.06.2021).
- Sokoł, Lech. *Witkacy i Strindberg - dalecy i bliscy*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1995.
- Szkudlarek, Ewa. *Portrety cieni Witkacego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
- Sztaba, Wojciech. *Gra ze sztuką o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- Żakiewicz, Anna. „Jednolity świat wyobraźni. O wątkach literackich w malarskiej twórczości Witkacego”. W *Witkacy - życie i twórczość: materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci*, zredagowane przez Janusz Degler. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 1994.

SŁOWA KLUCZOWE:

WITKACY

obrazy cienia

BARWY CIENIA

cienie postaci

iluzja cienia

PROJEKCJE CIENIA

ABSTRAKT:

Książka Ewy Szkudlarek *Portrety cieni Witkacego* jest nowatorskim spojrzeniem na twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza. Autorka przedstawiła wizualne i metaforyczne aspekty cieni, poddając analizie wszystkie dziedziny twórczości artysty, dotąd niedostrzeżone przez innych badaczy. Cień jest tym czynnikiem, który łączy i różnicuje całą twórczość zakopiańskiego artysty. Wieloaspektowość cienia w ujęciu kulturowym, psychologicznym, psychoanalitycznym, egzystencjalnym spaja twórczość Witkacego. Cień pełni funkcję metafory ludzkiej kondycji, jej kruchości i ostateczności.

C I E N I E T E A T R A L N E

portret malarski

TRANSFORMACJE CIENIA

portret fotograficzny

cienie filmowe

pejzaż malarski

PORTRET FOTOGRAFICZNY

NOTA O AUTORCE:

Aleksandra Kosicka-Pajewska – prof. UAM dr hab. Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, historyk. Autorka wielu artykułów interdyscyplinarnych z dziedziny kultury polskiej i historii oraz książek: *Między Niemcami a Rosją. Koncepcje polityczne Adolfa Bocheńskiego* (Poznań 1992), *Zachowawcza myśl polityczna w Galicji w latach 1864–1914* (Poznań 2002), *Kwintet warszawski. Szkic do portretu zbiorowego stołecznej inteligencji dwudziestego wieku* (Poznań 2016), *Stanisław Tar-nowski. Szkic do portretu* (Poznań 2019, współautorka). W przygotowaniu *Władysław Sikorski 1939–1943. Historia polityczna*.