



FP

Krzysztof Gajda

Tomasz Gruszczyk

Bartosz Kowalczyk

Piotr Kubiński

Estera Żyrek-Horodyska

3-4 (41-42) | 2025

Od ironii do autobiografii

Spotkanie ironii i autobiografii we współczesnym pisaniu i współczesnych badaniach literackich należy do zjawisk najważniejszych, których nowe formuły mogą określić literaturę i literaturoznawstwo na wiele lat.

FORUM
POETYKI

FORUM OF
POETICS

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktor prowadzący

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr hab. Ewa Kraskowska, prof. dr hab. Joanna Grądziel-Wójcik,
prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł
Graf, prof. UAM dr hab. 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

Monika Stanek – polska wersja językowa | Jack Hutchens – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: dr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: Selbymay, Momos, dieu du sarcasme et de la moquerie, détail de la peinture de Hippolyte
Berteaux, plafond de la salle du théâtre Graslin – Nantes, CC BY-SA 3.0

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

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” 3-4 (41-42) 2025 rok X | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2025

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

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

wstęp	Tomasz Mizerkiewicz, <i>Od ironii do autobiografii</i>	4
teorie	Edyta Żyrek-Horodyska, <i>Egopolis w stanie kryzysu. O roli miejsc autobiograficznych w prozie reportażowej na przykładzie książki Detroit. Sekcja zwłok Ameryki Charliego LeDuffa</i>	6
	Krzysztof Gajda, <i>Jacka Kaczmarskiego życie – po śmierci – do góry nogami, czyli medialny dyskurs wokół książki Patrycji Volny Niewygodna. Autobiografia</i>	26
	Natalia Teklik, <i>Autobiografizm w pisarstwie kobiet – redefinicje</i>	44
	Tomasz Gruszczyk, <i>Pragnienie znaczenia. Czytanie natury Urszuli Zajączkowskiej</i>	62
praktyki	Bartosz Kowalczyk, <i>Ironiczne ubóstwienie. Bruno Schulz poza zasłoną rzeczywistości</i>	78
	Adrian Kaleta, <i>Wątpliwy przywilej postawy ironicznej jako śladu rozpacz... – Strategia narracyjna w prozie Żyty Oryszyn</i>	92
	Monika Kowalik, <i>Doświadczenie zła – twórczość Andrzeja Łuczeńczyka w kontekście filozofii Jeana Naberta</i>	102
słownik poetologiczny	Piotr Kubiński, <i>Gra wideo jako narzędzie wyciszenia i introspekcji – krótkie (i niespieszne) omówienie nurtu stillgames</i>	120
krytyki	Yixiang Chen, <i>Rozpowszechnienie i recepcja myśli Romana Ingardena w Chinach (przegląd)</i>	136

Od ironii do autobiografii

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Dobrze znany proces odchodzenia od ironii w literaturze po postmodernizmie może być równie dobrze opisywany jako wypracowywanie nowych form i miejsc ironii. Niedawno Alexandre Gefen sformułował mocną tezę o zasadniczej zmianie dotyczącej pisarstwa we współczesności, które w dużo większym niż dotąd stopniu służy terapii i namysłowi autobiograficznemu. Wracając na poziom oczywistej niezbędności zapisu literatura osłabia znaczenie swych wysokoartystycznych ideologii, ale odzyskuje ciężar egzystencjalny i nośność społeczną. W tym też obszarze warto oglądać nowe użycia ironii oraz nowe postawy ironiczne piszących. Zamiast ponowoczesnej panironii wraca postać krytycznego oraz zaangażowanego ironisty, używającego jej jako niezbędnego autoterapeutycznego narzędzia, ale zarazem zmieniającego jej użycia oraz decydującego o jej zakresach. Co więcej, taką zmienioną ironistką okazuje się też czytelniczka, która czyta dziś dawniejsze teksty uznawane przez lata za na wskroś ironiczne i pokazuje dyskretnie autorskie taktyki regulowania zakresów ironii w ich pisaniu. Tym samym okazuje się, że spotkanie ironii i autobiografii we współczesnym pisaniu i współczesnych badaniach literackich należy do zjawisk najważniejszych, których nowe formuły mogą określić literaturę i literaturoznawstwo na wiele lat.

W niniejszym numerze ironia oraz autobiografia spotykają się na wiele sposobów, stając się dla siebie nawzajem kontekstem badania i pisania. Estera Żyrek-Horodyska ukazuje znaczenie miejsca autobiograficznego w reportażu o Detroit, czyli o mieście nieironicznie odzyskiwanym przez piszącego jako własne. Krzysztof Gajda opisuje reakcje na autobiograficzne dzieło córki Jacka Kaczmarskiego, zostało ono poddane intensywnej obróbce medialnej, która naznaczyła niechcianą ironią dzieło konfesyjne. Natalia Teklik analizuje polskie piśmarstwo autobiograficzne kobiet, by pokazać, jak służy ono nieironicznemu odzyskiwaniu podmiotowości. Z kolei w artykule Tomasza Gruszczyka elementy autobiograficzne z ekokrytycznej twórczości Urszuli Zajączkowskiej czytane są jako część projektu piśmarstwa biosemiotycznego, gdzie ważnym kontekstem zapisów staje się ważny i serio traktowany partner – natura. Bartosz Kowalczyk zaproponował śmiałą reinterpretację opowiadań Brunona Schulza, pokazując jak działają w tej twórczości praktyki ograniczania ironii, a nawet celowe budowanie modelu twórczości postironicznej. Adrian Kaleta przypomina, jak Zyta Oryszyn ograniczała i wykorzystywała ironię w celu wyrażenia rozpaczy osoby zamieszkującej państwo totalitarne oraz budowania form oporu przed zniewoleniem.

Kilka artykułów nie podejmuje dominujących tematów tego numeru wprost, ale stanowić mogą ważny dla nich kontekst. Monika Kowalik przypomina postać Andrzeja Łuczeńczyka, zapomnianego już niemal pisarza z grupy autorów promowanych dawno temu przez krytyka Henryka Berezę. Jeżeli występuje w jego twórczości jakaś ironia, to głównie taka, która służy opisaniu kolejnych stopni wtajemniczenia w grozę egzystencjalną. Dla jej opisanie autorka wykorzystuje filozofię tego, co nieusprawiedliwialne, injustifiable, a co stanowi prymarne rozpoznanie naszej kondycji według Jeana Naberta. Piotr Kubiński opisuje, jak niespodziewanie ewoluują dzisiejsze gry wideo, które zamiast bombardowania wrażeniami, ironizowania każdego przejętego tematu, kierują się ku produkcjom emanującym spokojem, tonowaniem efektów, zachętą ku spokojnym, cierpliwym namysłom oraz na serio pogłębianej refleksyjności. Dodatkiem do bogactwa poruszanej w tym numerze tematyki jest artykuł Yixianga Chena o fascynującym zjawisku recepcji literaturoznawczej myśli Romana Ingardena w Chinach.

Rozwijane w tym wydaniu „Forum Poetyki” badania nad ironią i autobiografią nie tylko opisują dzisiejsze przejście od ironii do zupełnie nowych pozycji literatury bliższej coraz bardziej zapisom terapeutycznym oraz autobiograficznym. Wynika z nich także, że szczególnie pilnie wymagają analizy nowe rodzaje ironii autobiograficznych oraz autobiografizmów ironicznych jako modalności wytwarzających przyszłe formuły literatury i literaturoznawstwa.

Egopolis w stanie kryzysu.

O roli miejsc autobiograficznych
w prozie reportażowej
na przykładzie książki
Detroit. Sekcja zwłok Ameryki
Charliego LeDuffa

Edyta Żyrek-Horodyska

ORCID: 0000-0002-7276-1736

W szkicu *Autobiografizm* z 1936 roku Karol Irzykowski wprowadził pojęcie kryptoautobiografizmu, określając w ten sposób proces zakamuflowanego inkrustowania twórczości artystycznej biograficznymi doświadczeniami jej autora, wynikający z obaw piszących przed zarzutami zbytniego ekshibicjonizmu¹. Daleko idące przełamanie takiego myślenia przyniósł okres późnego kapitalizmu, zdominowany przez zjawisko, które Regina Lubas-Bartoszyńska obrazowo nazwała „inwazją autobiografizmu”². O ekspansywnym charakterze tej formy świadczy fakt, iż obecnie daleko wykracza ona poza pole literackich

¹ Karol Irzykowski, „Autobiografizm”, *Rocznik Literacki* (1936): 36–39.

² Regina Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą* (Warszawa: PWN, 1993), 9.

praktyk, stając się jedną z centralnych, ponadgatunkowych kategorii obecnych także w dyskursie medialnym³. Autobiografia nie jest już utożsamiana li tylko z osobnym, opatrzonym takim właśnie podtytułem, monumentalnym dziełem, w którym – jak pisze Artur Hellich – autor „[...] zwraca się do własnego wnętrza, rozmawia sam ze sobą, ponieważ jego celem jest zrozumienie i opisanie tego, w jaki sposób stał się tym, kim jest”⁴. W dobie rozmytej genologii, „gatunków zmaconych”⁵, a nawet diagnozowanej ich zagłady⁶, odpryski wątków autobiograficznych uwyrażniają się także w przestrzeni tekstów dziennikarskich, z definicji nastawionych nie tyle na eksplorowanie przeżyć wewnętrznych autora, ile na – cytując Hannę Krall – „zapisywanie świata”⁷.

Jedną z form dziennikarskich wyraźnie naznaczonych intencją autobiograficzną jest reportaż, który – jako ważny składnik przemysłu kulturowego⁸ – w „wieku dokumentu”⁹ z powodzeniem dostosowuje się do logiki i oczekiwań rynku, spójnie łącząc ze sobą komponenty poznawcze i afektywne, scalone w postaci faktograficznych opowieści o świecie uzupełnionych o liczne autobiograficzne tropy¹⁰. W uniwersum prozy *non-fiction* „żywiół autobiograficzny” rozciąga się od obszernych wzmianek na temat własnej biografii wplatanych w teksty dziennikarskie¹¹ (vide: *Trębacz z Tembisy* Wojciecha Jagielskiego, *Nie ma Mariusza Szczygła*), przez osobny podgatunek zwany autoreportażem (np. *Świadek* Roberta Rienta), dokumentujące dzieje rodziny autora sagi reportażowe¹² (*Falszerze pieprzu* Moniki Sznajderman, *Dom z dwiema wieżami* Macieja Zaremby Bielawskiego), aż po tworzone przez reporterów formy *par excellence* autobiograficzne¹³ (*Królestwo lęku* Huntera S. Thompsona) lub reportażowo-autobiograficzne (*Dom ojców* Andrzeja Muszyńskiego).

W świetle teorii Paula de Mana właściwie każdy tekst ma w pewnym stopniu wymiar autobiograficzny¹⁴, nawet jeśli jest on skutecznie przez autora zakamuflowany. Jednym z przejawów personalizowania dyskursu reportażowego jest mapowanie w przestrzeni tekstu dziennikarskiego miejsc autobiograficznych, które z jednej strony stanowią mogą dla

³ Zob. Monika Wiszniowska, „Autobiograficzne reportaże książkowe. Kategoria genologiczna i jej odmiany”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2022): 101–117.

⁴ Artur Hellich, „Niechęć do wyznawania. O kulturze autobiografii w Polsce”, *Autobiografia* 2 (2016): 22.

⁵ Clifford Geertz, „O gatunkach zmaconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej”, tłum. Zdzisław Łapiński, *Teksty Drugie* 2 (1990): 113–130.

⁶ Stanisław Balbus, „Zagłada gatunków”, *Teksty Drugie* 6 (1999): 25–39.

⁷ Por. Jacek Antczak, *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall* (Warszawa: Agora, 2015), 85.

⁸ Zob. Dominik Antonik, „Czy prawda może być medialna? O wątpliwej autonomii reportażu i potrzebie małych kryzysów”, *Teksty Drugie* 6 (2019): 223–239.

⁹ Zygmunt Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 1999).

¹⁰ Zob. Joanna Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej* (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, 2013), 61.

¹¹ Zob. Katarzyna Frukacz, „Autor (w) reportażu. Personalizacja tekstu reporterskiego w dobie mediamorfozy”, w: *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. Elżbieta Pawlak-Hejno, Magdalena Piechota (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2020), 15–30.

¹² Zob. Edyta Żyrek-Horodyska, „Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archiwistyka”, *Zeszyty Naukowe KUL* 4 (2019): 133–148.

¹³ Zob. Edyta Żyrek-Horodyska, „Reporterska gonzo(auto)biografia. O «Królestwie lęku» Huntera S. Thompsona”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2023): 139–153.

¹⁴ Zob. Paul de Man, „Autobiografia jako od-twarzanie”, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 2 (1986): 310.

reportera punkt wyjścia do stworzenia narracji o nierzadko interwencyjnym charakterze, z drugiej – są ważnym narzędziem służącym uobecnianiu się autora w obszarze reportażowego tomu. Celem niniejszego szkicu jest zrekonstruowanie przy pomocy instrumentarium geopoetyki najważniejszych ról, jakie miejsca autobiograficzne mogą odgrywać w twórczości współczesnych reporterów, jak również szczegółowe przeanalizowanie w tym kontekście tomu *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* autorstwa amerykańskiego reportera i zdobywcy Nagrody Pulitzera Charliego LeDuffa¹⁵. Przedmiotem mojego zainteresowania będzie to, w jaki sposób reportaże ów uruchamia dyskurs autobiografizmu w konsekwencji powrotu reportera do jego rodzinnej metropolii. Zmediatyzowane Detroit – jak wstępnie zakładam – w omawianym tu tomie zyskuje status egopolis – miasta opuszczonego i odzyskanego, którego biografia ściśle splata się z autobiografią reportera, wywierając przy tym wpływ na tożsamość rekonstruującego go podmiotu.

Miejsca autobiograficzne i ich reportażowe realizacje

W datowanym na 1999 rok szkicu *Zagłada gatunków* Stanisław Balbus zwracał uwagę na podstępujące zacieranie się precyzyjnych granic pomiędzy literackimi a nieliterackimi formami wypowiedzi, czego konsekwencji badacz upatrywał w „[...] zasiedlaniu się w literaturze artystycznej takich form komunikacji praktycznej, jak np. reportaże, bio- i autobiografia [...]”¹⁶. Przypomnieć jeszcze należy, iż reportaże książkowy właściwie od początku swojego istnienia poddawany był autobiograficznej dykcji, czego potwierdzenia szukać należy chociażby w utrzymanych w wyraźnie osobistym tonie pracach Egona Erwina Kisch czy Melchiora Wańkowicza. W dobie późnej nowoczesności autobiograficzne dyspozycje gatunku zyskały jeszcze jeden ważny wymiar, wynikający z pogłębiającego się urynkowania prozy reportażowej. Intymizowanie dziennikarskiego dyskursu i stosowane przez reporterów techniki autoprezentacyjne to obecnie newralgiczny element praktyk komunikacyjnych i ważna część strategii marketingowej, kluczowej z punktu widzenia specyfiki współczesnego przemysłu kulturowego. W dobie globalnego zainteresowania autobiografią, autofikcją oraz autoreportażem osoba twórcy staje się nadrzędną instancją „scalającą” poszczególne komponenty reporterskiego projektu, docierającego do odbiorcy na prawach marki¹⁷. O autorze jako centralnym spoiwie reportażowej opowieści pisał już Ryszard Kapuściński:

We wszystkich tych książkach piszę o sobie, o tym, co mi się zdarzyło, i o tym, co zobaczyłem. I nie wychodzę ani krok dalej ponad to, poza osobiste, bezpośrednie doświadczenia. Nie ma tam ani jednego tekstu, który nie byłby opisem osobistego przeżycia, przygody [...]. Kiedyś ktoś mnie spytał, no dobrze, ale kto właściwie jest bohaterem *Imperium*? Że niby nie ma bohatera. No jak to – nie ma bohatera? Ja nim jestem. Kto jest bohaterem *Hebanu*? Ja jestem bohaterem *Hebanu*, piszę o sobie, to jest moja historia¹⁸.

¹⁵Zob. Charlie LeDuff, *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*, tłum. Iga Noszczyk (Wołowiec: Czarne, 2015).

¹⁶Balbus, 31.

¹⁷Zob. Dominik Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego* (Kraków: Universitas, 2014).

¹⁸„Od historii do antropologii spotkania. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Gabriela Łęcka”, *Opcje* 2 (1999): 36.

Zwrócenie uwagi na geobiograficzny wymiar twórczości reportażowej wydaje się zasadne z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze, do przyjęcia takiej perspektywy nakłania obserwowany współcześnie także na gruncie prozy reportażowej „kryzys wielkich narracji”, konsekwencją którego staje się silna intymizacja i personalizacja gatunku. Nie roszcząc sobie prawa do panoramicznego oglądu rzeczywistości, bywa on nierzadko redukowany do prywatnej mikropowieści. Ewoluuje w formy określane jako autoreportaże czy reportaże intymne¹⁹, których tematyczną dominantę stanowi eksponowana współzależność przestrzeni i autobiografii. Po drugie, topocentryczno-autobiograficzny wymiar prozy reportażowej wydaje się pokłosiem zmieniających się oczekiwań współczesnego odbiorcy mediów, przejawiającego coraz częściej voyeurystyczne oczekiwania wobec prozy reportażowej, manifestujące się chęcią bliższego poznania życia prywatnego reportera.

Tomasz Olczyk, analizując proces celebrytywizacji się ludzi władzy, jako składowe tego zjawiska wskazał: „[...] szczególne sposoby pozyskiwania uwagi, prywatyzowanie wizerunku, budowanie intymnych więzi na dystans [...]”²⁰. Analogiczne mechanizmy dostrzec można współcześnie u wielu reporterów, adaptujących – by raz jeszcze zacytować Olczyka – „[...] te zachowania medialne celebrytów, które uznają za efektywne w grze o uwagę i zaangażowanie emocjonalne wyborców”²¹. Wprowadzanie do tekstów dziennikarskich miejsc autobiograficznych staje się więc – jak można zakładać – ważnym elementem prywatyzowania wizerunku autora, a także – co za tym idzie – istotnym krokiem w celu pozyskania kapitału uwagi współczesnego odbiorcy mediów. Skutki tego procesu dla prozy reportażowej są oczywiście wielotorowe. Nadreprezentacja osoby reportera w tekście – obrazowo określana przez Katarzynę Frukacz mianem „skażenia reporterem” – dla poetyki gatunku oznacza „manifestację podmiotowego punktu widzenia”, ale też „naruszenie zobiektywizowanej konwencji reportażu”²².

Pod pojęciem „miejsca autobiograficznego” Małgorzata Czermińska rozumie określone terytorium, znane czytelnikowi z biografii danego twórcy, istniejące nie tylko w postaci tekstowej reprezentacji, ale także jako konkretna przestrzeń geograficzna²³, prowokująca odbiorcę do szukania pozatekstowych odniesień. Choć kategoria ta służyła pierwotnie do analizy tekstów literackich, badaczka zastrzegła, że możliwe jest jej rozszerzenie także na inne formy twórczej aktywności, takie jak chociażby film, malarstwo czy fotografia²⁴. Czermińska pisała:

¹⁹Zob. Beata Nowacka, „Ryszarda Kapuścińskiego reportaż intymny”, w: *„Życie jest z przenikania...”*. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, red. Bogusław Wróblewski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008), 121–128.

²⁰Tomasz Olczyk, „Celebrytywizacja polityki w opiniach wyborców”, *Preferencje Polityczne. Postawy, Identyfikacje, Zachowania* 8 (2014): 163.

²¹Olczyk, 163.

²²Katarzyna Frukacz, „Między literackością a podmiotowością: nowy wymiar «skażenia» polskiego reportażu (Na przykładzie «Zapisków na biletach» Michała Olszewskiego)”, *Postscriptum Polonistyczne* 1 (2013): 154.

²³Małgorzata Czermińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.

²⁴Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 186.

Ścisłej rzecz biorąc, chodzi o zetknięcie biografii pisarza i jego twórczości rozumianej szeroko, jako zespół wszystkich zachowanych wypowiedzi danego autora, to jest utworów tradycyjnie zaliczanych do literatury – łącznie z publicystyką, prywatnymi notatkami, z wypowiedziami utrwalonymi na nośnikach dźwiękowych lub filmowych, a także z dziełami innych sztuk, jeśli takie uprawiał²⁵.

Zgodnie z sugestiami literaturoznawczyń „warunkiem stworzenia przez danego pisarza miejsca autobiograficznego jest [...] zarówno jego skłonność do przyjmowania postawy autobiograficznej, jak i posiadanie przez niego rozwiniętej wyobraźni topograficznej”²⁶. Charakteryzuje ona – jak pisze badaczka – twórców „[...] obdarzonych dużą wrażliwością zmysłową, zainteresowanych bogactwem konkretnego, z wyczuciem znaczenia materialnego szczegółu”²⁷. Ekspozowana w ten sposób w twórczości *non-fiction* przestrzeń pozostaje już nie tyle tłem, ile – obok bohaterów i zdarzeń – jednym z najważniejszych komponentów tekstu dziennikarskiego.

Miejsca autobiograficzne mają – zdaniem Czerwińskiej – charakter indywidualny, jednostkowy²⁸. Dzieje się tak nawet w przypadku tekstowych reprezentacji przestrzeni doskonale już rozpoznanych, jak takich Paryż, Rzym czy Nowy Jork. „W wypadku miejsc mających już swoją wyrazistą symbolikę kulturową, wyobrażenie miejsca autobiograficznego konkretnego pisarza po części wyrasta z istniejącej tradycji, a po części zmienia i wzbogaca zastany obraz o nowy, własny ton”²⁹. Badaczka podkreśla, że wielu autorom udało się wytworzyć „mit miejsca”. Na tej zasadzie funkcjonuje Schulzowski Drohobycz, ale także – próbując przenieść tę kategorię na grunt prozy reportażowej – sportretowana przez przywołanego już Kischa Praga, która w autoreportażowym tomie *Jarmark sensacji* prezentowana jest jako terytorium dojrzewania reportera do dziennikarstwa, gdzie zdobywał pierwsze redakcyjne szlify.

Powroty do przestrzeni pamiętanej z lat dzieciństwa czy wczesnej młodości podlegają – jak pisze Czerwińska – archetypizowaniu. Przywoływanie tego okresu uruchamia u autora pracę pamięci opierającą się na strategiach idealizujących przeszłość bądź próbujących znaleźć klucz do jej odczytania poprzez pryzmat chronotopii. Krainę swego dzieciństwa – Pińsk – odmalowuje Kapuściński na kartach *Imperium*. Miejsco temu – jak czytamy z *Lapidariach* – reporter zamierzał poświęcić nawet osobną publikację. We wpisie datowanym na 26 września 2004 roku zanotował: „Inne pomysły: książka o pobycie Malinowskiego na Wyspach Trobrianda i jego idei badań terenowych. Książka o Pińsku. Książka o fotografii”³⁰. Odłożenie w czasie tych planów wymusił na reporterze pogarszający się stan zdrowia, a finalnie ich realizację przerwała śmierć. Przestrzeń pamiętana z czasów dzieciństwa stała się także inspiracją do powstania książki *1945. Wojna i pokój* Magdaleny Grzebałkowskiej, w której reportażystka wspomina swoje dzieciństwo spędzone na Ziemiach Odzyskanych:

²⁵Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 183.

²⁶Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 190.

²⁷Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 188.

²⁸Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 186.

²⁹Czerwińska, „Miejsca autobiograficzne”, 186.

³⁰Ryszard Kapuściński, *Lapidaria IV-VI* (Warszawa: Agora, 2008), 291.

Urodziłam się na Ziemiach Odzyskanych 27 lat po wojnie. Poniemieckie były domy w moim mieście, fotele w pokoju babci, landszaft nad jej stołem, kryształowa karafka. Kurki w kranach w naszym sopockim mieszkaniu były oznaczone napisami *kalt* i *warm*³¹.

Inną strategią tworzenia miejsc autobiograficznych jest ich oswajanie, przekształcanie z przestrzeni obcej w bliską, ważną z punktu widzenia przebiegu życia reportera. Przykładem jest wspomniana przez Czermińską kreacja Afryki u Kapuścińskiego³². Trafnie stosunek do niej uchwycił Jarosław Mikołajewski w powstałej po śmierci autora *Cesarza* książce *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego*. Przypomniawszy w niej: „Rysiek często mówił, że w Afryce odnalazł rodzinne miasto, a w nędzy afrykańskiej biedę pińską, tę przedwojenną, z dzieciństwa”³³.

Czermińska zauważa, że w przypadku miejsc autobiograficznych przestrzeń przywołana może zostać poprzez wprowadzenie odpowiednich toponimii bądź ich pominięcie przy jednoczesnym pozostawieniu czytelnikowi wplecionych w tekst różnorodnych sugestii pozwalających na zidentyfikowanie konkretnej lokacji. I tak, biorąc pod uwagę sam tytuł reporterskiego tomu, do pierwszej ze wspomnianych kategorii zaliczyć można chociażby omawiane w niniejszym szkicu ukonkretnione *Detroit...* LeDuffa, do drugiej przynależy z kolei niedookreślone *Kajś* Zbigniewa Rokity – reportaż będący artykulacją śląskiej tożsamości twórcy, przepełniony osobistymi passusami, w którym istotną rolę odgrywają miejsca autobiograficzne. Dodajmy, że niejako pomiędzy tymi biegunami sytuują się przestrzenie przywoływane przez pseudonimowanie. Strategię tę dostrzec można w *Odrzaniu* Rokity, której tytuł z jednej strony przywołuje konkretne terytorium Ziemi Odzyskanych, a z drugiej pozwala myśleć o nich jak o krainie wytyczonej siłą wyobraźni reportera.

Czermińska wskazuje kilka typów miejsc autobiograficznych. Pierwszy wyznacza opozycja **miejsca poruszonego** (wybranego, którego istnienie wynika z bycia w drodze i dotarcia do jakiegoś punktu, gdzie następuje zatrzymanie się. Cennym ich rezerwuarem staje się z pewnością reportaż podróżniczy) oraz **miejsca stałego** (w którym się jest. Są to przestrzenie o charakterze pierwotnym, odziedziczonym, mapowane często chociażby na kartach autoreportażu)³⁴. Badaczka wymienia ponadto szereg bardziej szczegółowych kategorii. Wspomina **miejsca obserwowane**, czyli przestrzenie dające poczucie zakorzenienia, z którymi twórca jest silnie związany³⁵. Taki charakter ma opisywana przez Wojciecha Góreckiego Łódź, do której urodzony w tym mieście dziennikarz powraca kilkakrotnie na kartach swych książek reportażowych (tomy *Łódź przeżyła katharsis* z 1998 r. oraz *Łódź. Miasto po przejściach* z 2020). Korzystający z takiej strategii prezentowania miejsca autobiograficznego reporter – jako osoba wychowana w określonym środowisku – jawi się jako ktoś, kto doskonale zna problemy danego miejsca i spogląda na nie z perspektywy uwzględniającej emocjonalne zaangażowanie piszącego. Inną kategorią są **miejsca**

³¹Magdalena Grzebałkowska, 1945. *Wojna i pokój* (Warszawa: Agora, 2015), 72.

³²Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 191.

³³Jarosław Mikołajewski, *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008), 10.

³⁴Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 192.

³⁵Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 193.

wspominane – niegdyś stałe, ale utracone w efekcie ucieczki, dorastania, wygnania *etc*³⁶. Przykładem niech będzie opisywany z czułością przez Melchiora Wańkowicza na kartach *Ziela na kraterze* jego żoliborski Domeczek, zniszczony w trakcie drugiej wojny światowej. We wprowadzeniu do tomu reporter zanotował:

Pisałem przez pryzmat dla mnie najwyrazistszy – własnego domu. [...] Chciałbym więc tylko, aby czytający przez jego dzieje ujrzeli dzieje swoich domów i swoich rodzin, i żeby wywołane wspomnienie rozdarło na chwilę nieznośny osad życia³⁷.

Kolejną kategorią są **miejsca wyobrażone** – niepoznane przez autora osobiście, ale przywołane za pośrednictwem opowieści rodzinnych³⁸. Taki charakter mają opisy miejsc oparte na architektonice pamięci, rekonstruowane na podstawie wspomnień, zdjęć i dokumentów w *Fałszerzach pieprzu* Moniki Sznajderman. Inną kategorię stanowią **miejsca przesunięte**, czyli tak zwane drugie ojczyzny, świadomie przez reportera wybrane³⁹. W tych kategoriach rozpatrywać można chociażby Spitsbergen, w którym po wyjeździe z Polski zamieszkała autorka książki *Białe* – Ilona Wiśniewska. Czermińska wspomina ponadto o **miejscach wybranych**, w których nie przebywa się na stałe, lecz wyłącznie się je odwiedza⁴⁰. Przykładem takiej przestrzeni są Czechy Mariusza Szczygła, opisywane w tomach reportaży *Gottland* oraz *Zrób sobie raj*, a także w formie *Osobistego przewodnika po Pradze*, promowanego przez blurb eksponujący niezwykle emocjonalny stosunek reportera do czeskiej stolicy:

PRAGA bez mostu Karola i bez Hradczan? Tak! Mariusz Szczygieł oprowadzi Was wyłącznie po swoich ulubionych miejscach. *Jeśli czegoś tutaj nie ma, to znaczy, że mnie nie uwiodło* – mówi. – *Ta książka jest nie tylko przewodnikiem, to zapis mojego uczucia do miasta i czeskiej kultury*⁴¹.

Ostatnią ze wspomnianych przez Czermińską kategorii stanowią **miejsca dotknięte** (poznane najczęściej w podróży, przelotem, ale z jakichś względów uznawane przez autora za ważne⁴²). Tu przykładem może być tom reportaży *Wymyślone miasto Lwów* Ziemowita Szczepka, dokumentujący napięcie kształtujące się pomiędzy rzeczywiście istniejącym geograficznie miastem (jednym z – dodajmy – wielu, jakie reporter odwiedza w Ukrainie) a jego kulturowym wyobrażeniem.

Czermińska wskazuje, iż w procesie mapowania miejsc autobiograficznych twórcy nie muszą się ograniczać do aktualizowania jednego li tylko modelu⁴³. W płynnej nowoczesności, w której stabilność osiadłego losu bywa zastępowana figurą nomady, pozostawanie w ciągłym ruchu, tak typowe dla pracy reportera, determinuje stale zmieniające się formy jego lokowania się w świecie. „W obrębie jednej twórczości i biografii – powiada badaczka – zwykle układa się

³⁶Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 194.

³⁷Melchior Wańkowicz, *Ziele na kraterze* (Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2007), 9.

³⁸Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 195.

³⁹Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 195.

⁴⁰Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 197.

⁴¹Mariusz Szczygieł, *Osobisty przewodnik po Pradze* (Warszawa: Dowody, 2020), tylna okładka.

⁴²Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 198.

⁴³Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 199.

hierarchia: jakiś model dominuje, inne są mu podporządkowane i uzupełniają go lub z nim konkurują. Tu już nie ma reguł, są tylko indywidualne decyzje pisarskie”⁴⁴. Doskonale ową płynność kategorii ujawnia topograficznie zorientowana proza Szczotka, autora między innymi takich książek, jak *Paczka radomskich* czy *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, który by lepiej poznać swój rodzinny Radom, zdecydował się spojrzeć na niego z ukraińskiego dystansu:

Radom [...] jest wschodni, i być może to mi właśnie nie do końca grało. Bo ja się w Radomiu nie czułem specjalnie dobrze, dobrze się zawsze czułem właśnie na południu, w proaustriackiej Galicyjce. Ona zawsze wydawała mi się cieplejsza, bardziej miło wtulona w te wszystkie dolinki, ze swoimi miasteczkami z rynekczkami i ratuszkami. I być może właśnie dlatego zaczęło mnie ciągnąć na wschód, żeby zobaczyć o co chodzi w tym całym moim rodzinnym Radomiu. Skąd ta jego wschodniość się wzięła i co ona znaczy w wersji, powiedzmy, oryginalnej. A że Ukraina była stosunkowo najbliższej, i że była, jak się wydawało mi wtedy, najciekawsza, to zacząłem jeździć właśnie tam⁴⁵.

Zebrane tu przykłady funkcjonowania miejsc autobiograficznych w prozie reportażowej wskazują na możliwość wpisania jej w ramy omówionej przez Elżbietę Rybicką auto/bio/geo/grafii. Formujące się obrębem gatunku związki pomiędzy autobiografią i przestrzenią pozwalają usytuować opowieść dziennikarza o własnym życiu w kontekście aktualnych problemów współczesności. Jak powiada badaczka, „neologizm ten ma z jednej strony odwołać się do tradycji pisarstwa autobiograficznego i biograficznego, a z drugiej wskazać, iż istnieje taki rodzaj literatury dokumentu osobistego, w którym historia człowieka rozumiana jest poprzez miejsca geograficzne”⁴⁶. Taki sposób opowiadania o świecie można uznać za ważną z punktu widzenia dyskursu reportażowego perspektywę, pozwalającą sportretować jednostkę na szerszym planie jako pozostającą w interakcji z określoną geograficzną lokacją, a kolejno twórczo transponującą ją w materię dziennikarskiego tekstu.

Detroit jako miejsce autobiograficzne w reportażu *Detroit...* Charliego LeDuffa

Opublikowany w 2013 roku⁴⁷ reportażowy tom *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* to wzbogacona o liczne autobiograficzne tropy opowieść, której tytułowym bohaterem jest rodzinne miasto LeDuffa, pogrążające się w coraz większym chaosie za sprawą fali przestępczości, wzrastającego bezrobocia, wszechobecnej korupcji i nieudolnie prowadzonej polityki. W tekście tym dziennikarz aktualizuje motyw powrotu do domu rodzinnego. W swych opisach miasta daleki jest jednak od nawiązywania do skonwencjonalizowanych obrazów idyllicznej krainy szczęśliwego dzieciństwa. W 2007 roku, podjąwszy decyzję o odejściu z „New York Timesa”

⁴⁴Czermińska, „Miejsca autobiograficzne”, 199.

⁴⁵Ewelina Mokrzecka, „Ziemowit Szczerek: Polska czerpie perwersyjną przyjemność, że ktoś jest gorszy”, <https://zw.lt/kultura-historia/ziemowit-szczerek-polska-czerpie-perwersyjna-przyjemnosc-ze-ktos-jest-gorszy/>, dostęp 11.02.2024.

⁴⁶Elżbieta Rybicka, „Auto/bio/geo/grafie”, *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 4 (2013): 11.

⁴⁷Polskie tłumaczenie ukazało się w 2015 r.

(po dziesięciu latach pracy dla tego tytułu), LeDuff zatrudnia się w redakcji „Detroit News”. Na kartach reportażu szczegółowo wyjaśnia przyczyny tego faktu:

Czas wracać do domu.

Częściowo [...] podjąłem tę decyzję ze względu na córkę. Chciałem wrócić do Detroit, gdzie byli jej dziadkowie, ciotki, wujkowie i kuzyni. Tam była kultura. Rodzina.

Częściowo zaś podjąłem ją ze względu na siebie [...].

Powrót do Detroit był czymś instynktowym. [...] Detroit mogło być epicentrum, gabinetem krzywych luster albo projekcją przyszłości Ameryki. Niemożliwie depresyjnym miastem zapadającym się w śmierć.

Ale mogło być też kolorową i fascynującą zagadką dla reportera. Rozpad. Kilometry rozpadających się budynków. Morderstwo, ludzkie odpady, luzerzy. Zajeźbiec depresyjna i upośledzona, wielka, jarząca się kolorami piłka. Jedna niewiarygodna historia po drugiej⁴⁸.

Przyznając się do na wpół prywatnych, na wpół zawodowych motywacji powrotu do Detroit, LeDuff zdaje się jednocześnie wytyczać dwie główne osie narracyjne reportażu, z których pierwsza ogniskować się będzie wokół autobiograficznych odniesień, druga zaś przyjmie *stricte* reportażową optykę, zdominowaną z kolei przez dwa obszary tematyczne: politykę (o której dziennikarz opowiada, odwołując się do działań skorumpowanych władz miasta) oraz społeczeństwo (losy mieszkańców Detroit: ofiar przestępstw i ich krewnych, pracowników fabryk, strażaków, bezdomnych). Spoiwem łączącym oba te obszary piszący czyni swe rodzinne miasto, prezentowane z perspektywy współczesnej (tj. odpowiadającej czasowi, gdy LeDuff wraz z rodziną postanowił na nowo w nim zamieszkać) i retrospektywnej (aktualizowanej w licznych wspomnieniowych *passusach* reportażu, w których dziennikarz powraca myślą do swego dzieciństwa spędzonego przy Joy Road, ale też do okresu powstania miasta).

Zmapowany na kartach reportażu wizerunek LeDuffowskiego Detroit to terytorium, które określam mianem egopolis – reportażowego miasta autobiograficznego, uruchamiającego w przestrzeni tekstu dziennikarskiego jednocześnie dwa dyskursy: osobisty i geograficzny. W Detroit, niczym w soczewce, skupiają się największe bolączki Ameryki początków XXI wieku, ale także najsilniejsze traumy, z jakimi musi zmierzyć się piszący po powrocie do domu. Ze względu na wzbogacenie książki o autobiograficzne nawiązania omawiany tu tom jawi się jako przykład wyraźnej dyspersji gatunkowej. Połączenie w nim dwóch nakładających się na siebie tematycznych żywiołów: autobiograficznego i reportażowego, LeDuff sygnalizuje już w prologu, gdzie rekonstruuje główne motywacje powstania książki, jak również wskazuje najważniejsze komponenty swej auto/bio/geo/graficznej postawy:

Ta książka to reportaż. To ponury pamiętnik reportera, który wraca do domu, a ten dom nie przypomina już tego, który kiedyś miał. To książka o żywych ludziach, których robota polega na przetrwaniu w miejscu, z którego już nikt poza tymi, którzy tam zostali – nie ma żadnego pożytku. To książka o tym, jak to jest obudzić się pewnego ranka i usłyszeć, że wyszedłeś już z użytku; i choć wiesz, że to prawda, nie chcesz w to uwierzyć. To jest książka o brutalnym mieście i twardych

⁴⁸LeDuff, 27–28.

ludziach, pokazanych w najdonioślejszych chyba i najbardziej katastrofalnych latach, jakie musiała dotąd przeżyć Ameryka⁴⁹.

Pierwsza z wymienionych wyżej perspektyw, określana jako reportażowa, opiera się na szczegółowym przedstawieniu postapokaliptycznej wizji miejskiej przestrzeni. Druga natomiast – pamiętnikarsko-autobiograficzna – wyrasta z towarzyszącego autorowi poczucia nostalgii. Reportażowy obraz „miasta silników” rozciąga się zatem pomiędzy biegunami przerażenia i fascynacji. Wyobrażenia na temat miasta mającego być dla LeDuffa przestrzenią rodzinnej stabilizacji, zakorzenienia i zdomowienia stale konfrontowane są z wizją upadających fabryk, wyludniających się dzielnic i rozpadu wszelkich zasad moralnych.

Na kartach reportażu, który przez badaczy i krytyków bywa omawiany w kontekście dziennikarstwa gonzo⁵⁰, ważnym, ze swej natury „gonzoidalnym”, komponentem są: pierwszoosobowa, silnie ekspresyjna narracja, liczne dygresje o charakterze autotematycznym zapisywane mocnym, inkrustowanym wulgaryzmami stylem, gwałtowne zderzanie ze sobą niskich i wysokich rejestrów językowych. Tendencje te doskonale obrazują te fragmenty tekstu, w których LeDuff podejmuje namysł nad kwestiami warsztatowymi, rolą współczesnych mediów czy celami, jakie przyświecają mu w pracy zawodowej. Detroit – miasto-metafora – wytwarza w reporterze tożsamość żarliwego aktywisty. Warto dla przykładu wskazać choć jeden fragment, w którym patetyczny obraz pragnącego zaprowadzić w Detroit sprawiedliwość reportera zderza się z „prawdziwymi” wyzwaniem codzienności, uchwyconymi w satyrycznej poincie:

Zamierzałem stać się prawdziwym reporterem. Ktoś musiał odpowiedzieć za to gównu. [...] Ludzie z Detroit i okolic zasługują na coś lepszego niż okradanie ich przez ich własnych przywódców i zapomnienie przez najbliższych sąsiadów.

Wyrzuciłem peta do kratki ściekowej. Odchyliłem do tyłu głowę i wystawiłem ją na deszcz. I właśnie wtedy ptak nasrał mi na twarz⁵¹.

Taki sposób konstruowania opowieści, w którym nostalgiczna, uwznioślająca opowieść co rusz przełamywana jest skolokwializowanymi fragmentami tekstu, może – zdaniem Justyny E. Dąbrowskiej – być dla odbiorcy atrakcyjna: „dzięki dygresyjnemu charakterowi pozwala na ujęcie wydarzeń w szerszym kontekście, co daje możliwość głębszego i bardziej wyrazistego komentarza”⁵². Nasycenie reportażu wzmiankami autotematycznymi staje się techniką uwiarygodniającą przedstawiane historie, których autentyzm gwarantowany jest przez wyraźnie zarysowaną na kartach reportażowego tomu perspektywę świadka bądź uczestnika zdarzeń. LeDuff otwarcie ujawnia przed czytelnikiem kulisy swojego warsztatu, wielokrotnie powracając do myśli na temat tego, jak dalece rodzinne miasto odcisnęło piętno na jego życiu.

⁴⁹LeDuff, 14–15.

⁵⁰Por. Kamila Augustyn, „Rola reportażu i jego miejsce na polskim rynku książki w pierwszych dekadach XXI wieku”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 4 (2021): 108.

⁵¹LeDuff, 164.

⁵²Justyna E. Dąbrowska, „Obraz państwa postapokaliptycznego w prozie Ziemowita Szczepka”, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska* 2 (2016): 188–189.

Wysoki stopień zsubiektywizowania LeDuffowskiego dyskursu należałoby rozpatrywać jako wypadkową sięgania przez autora do języka potocznego i wulgarnego, łączonego z emocjonalnym i wysoce zmetaforizowanym stylem wypowiedzi. W autotematycznych fragmentach piszący w sposób oszczędny dozuje faktograficzne uściślenia, nie stroni za to od osobistych impresji ewokujących *quasi-somatyczne* doświadczanie egopolis:

Detroit zaczynało mocno ryć mi mózg. Nie umiałem już zachować rutynowego, reporterskiego dystansu. To był mój dom. Miejsce, w którym żyłem. Miejsce, w którym wychowywałem moje dziecko [...].

Wyglądając przez okno, uświadomiłem sobie, że Detroit robiło ze mną coś, czego nie zrobiła dotąd żadna inna historia. Raniło mnie. [...].

Wcześniej, gdy traślałem do okropnych miejsc, gdzie panowała rozpacz, zawsze w kieszeni miałem powrotny bilet na samolot. A teraz w takim miejscu żyłem i byłem jego tubylczym, niewolniczym synem⁵³.

Czułem się pusto i źle. Jak przygnieciony przez cielsko zdychającego miasta zjeb w średnim wieku. Wyziwy Detroit zatrząły moje życie prywatne, którego nie byłem już w stanie oddzielić od pracy. [...] Myślałem o mojej córeczce i o tym, co jej zrobiłem, przywożąc ją do tego miasta-kloaki⁵⁴.

Scenerię utworu tworzy opierająca się na technikach personalizacji wizja rozkładającego się miasta, nasuwająca skojarzenia z autentycznym jądrem ciemności. Miejsce to z jednej strony „rani”, „przygniata”, „zatrzuwa” reportera, z drugiej jednak – z pewną dozą czułości – określane jest jako „dom”, którego LeDuff pozostaje „niewolniczym synem”.

Postawa LeDuffa wobec tak prezentowanego miejsca autobiograficznego przyjmuje zasadniczo dwa wymiary: ambitnego interwencjonizmu oraz gonzoidalnej komercyjności. Z jednej strony dziennikarz pragnie, by jego reportaż zyskał status tekstu „zmieniającego świat”, marzy o publikacji reaktywnej, mającej realną siłę oddziaływania: „I obiecałem sobie coś. Że na brzegu rzeki Detroit zbuduję wieżę ze słów – tak wysoką, że choćby nawet tego nie chcieli, będą ją musieli dostrzec z Times Square”⁵⁵. Z drugiej strony LeDuff wprost nazywa Detroit „kolorową i fascynującą zabawką dla reportera”, wyznając z otwartością właściwą dla gonzo-dziennikarza: „Dlaczego nie miałbym się do tego przyznać? Jestem reporterem. Pijawką. Kupczę nędzą i cierpieniem. Dla nas, reporterów, złe rzeczy są dobre. Jesteśmy jak kolekcjonerzy martwych ciał”⁵⁶.

Wplecione w narrację reportażową miejsca autobiograficzne funkcjonują w niej jako komponent afektywny, swego rodzaju generatory pamięci, wyzwalające u piszącego wspomnienia z okresu wczesnej młodości. Na reportażowej mapie LeDuffowskiego Detroit eksponowane miejsce zajmuje terytorium we wschodniej dzielnicy miasta przy East Jefferson Avenue, gdzie mieściła się niegdyś kwiaciarnia matki reportera. Wielokrotnie wspominana jest ponadto dzielnica

⁵³LeDuff, 122–123.

⁵⁴LeDuff, 167.

⁵⁵LeDuff, 29.

⁵⁶LeDuff, 28.

Brightmoor, w której umarła jego ukochana siostra, a także ulica Joy Road, gdzie usytuowany był dom rodzinny LeDuffów. To te lokacje zdają się najpełniej wyznaczać geobiograficzne ramy pamięci dziennikarza:

Moja siostra, trzech braci i ja dorastaliśmy przy Joy Road, ulicy oddzielającej Livonię i Westland – dwie przedmiejskie dzielnice zamieszkałe przez klasę robotniczą – jakieś pięć kilometrów na zachód od centrum miasta. Nasz dom znajdował się w połowie drogi między centrum handlowym a zakładami Forda, gdzieś pomiędzy Jeffries Freeway a martwą rzeką Rouge River⁵⁷.

Ale Joy Road – czyli Droga Radości – nie zawsze bywała radosna. Czasem, pomimo całej miłości, jaka zawierała się w jej nazwie, sprawy się komplikowały. W latach siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych zdarzały się tu rzeczy, które nigdy wcześniej nie pojawiały się w amerykańskiej rzeczywistości⁵⁸.

Paul Ricœur, pisząc o procesach unarracyjnienia życia, wskazał na wagę dziecięcych wspomnień, często niewyraźnych i niedokładnych, ale kluczowych w procesie budowania tożsamości⁵⁹. W przypadku *Detroit...* konstytuowana jest ona zarówno przez konkretne, określone punkty na mapie miasta, jak i przez silnie zakorzenioną w nich jednostkową pamięć. Realne i wyobrażone miejsca autobiograficzne stają się pomostem pomiędzy przeszłością a współczesnością. To z nich LeDuff wyruszył swego czasu w podróż po świecie i do nich – pełen obaw i nadziei – po latach powrócił. Oglądane przez niego w trakcie pracy nad reportażem budynki i ulice skutecznie indeksują przeszłość:

Mineliśmy ciężki wrak zakładów Packarda – rozległą na dwa i pół kilometra kwadratowego martwą fabrykę. Gniła już od pięćdziesięciu lat, ale wciąż stała, przeobrażając się w niechlubne *memento* naszej wielkiej przeszłości i żalosnej teraźniejszości. Jej założycielem i pierwszym prezesem był Henry B. Joy [...].

Teraz po jego imperium pozostała tylko ruina, która przynajmniej raz w miesiącu stawała w ogniu; zazwyczaj przyczyną były palniki złomiarzy⁶⁰.

Za sprawą zmetaforyzowanej i spersonifikowanej optyki miejskiej przestrzeni przyznany zostaje pewien stopień podmiotowości. Dziennikarz niewątpliwie przywraca opisywanym przestrzeniom zdolność zaświadczenia o przeszłości. Nawiązując do terminologii Stanisława Rośka, LeDuffowskie opisy współczesnego Detroit określić można mianem miejskiej nekrografii, czyli biografii pośmiertnej, dokumentującej losy ruin pozostałych po dawnej chwale „miasta silników”, przywołujące jego dumną przeszłość, ale też zapowiadające wanitatywną przyszłość.

Współczesne Detroit przedstawiane jest jako przestrzeń postapokaliptyczna – pogrążone w mroku terytorium po katastrofie, nad którym unosi się aura niechybnej śmierci. Taki widok

⁵⁷LeDuff, 38.

⁵⁸LeDuff, 39.

⁵⁹Zob. Paul Ricœur, *O sobie samym jako innym*, tłum. Bogdan Chelstowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003), 190.

⁶⁰LeDuff, 116.

odzyskanego po latach i jednocześnie utraconego miejsca autobiograficznego wywołuje u dziennikarza szereg negatywnych reakcji, pozbawiając go – właściwego reporterskiemu dyskursowi – dystansu. „Kondycja afektywna” dziennikarza – by posłużyć się określeniem Michała Pawła Markowskiego⁶¹ – sprowadza się do doznawanego wręcz somatycznie poczucia straty:

Upadek nadszedł bardzo szybko. To było jak tsunami. Nie wiem, czy tym, co zrujnowało to miejsce, były narkotyki czy zwykłe zaniedbanie. Czy chodziło o to, że skończyła się praca przy samochodach, czy o to, że Wall Street wyruchało klasę średnią? A może po prostu ludzie się poddali? Nie wiem. Ale patrzeć na to boli. Marność. Wszystko marność⁶².

Na kartach *Detroit...* dziennikarz obszernie zrekonstruował „życiorys” swego rodzinnego miasta. W rozdziale *Lata świetności* opowiedział o jego XVIII-wiecznych korzeniach, rezygnując przy tym z tworzenia ścisłej faktograficznej narracji na rzecz historycznej rekonstrukcji utrzymanej w duchu gonzo. Przykładowo, opowiadając o Antoine de la Mothe Cadillac, który założył miasto w cieśninie (fr. *détroit*) łączącej jeziora Erie oraz Faron, LeDuff opisuje go w następujący sposób:

Oficjalna działalność nie przeszkadzała mu w prowadzeniu nielegalnych interesów z autochtonami, z którymi handlował wódką i futrami, przez co jakiś czas przesiedział w więzieniu. W ten sposób Cadillac stał się pierwszym dilerem w Detroit⁶³.

Na tym tle – z podobną szczegółowością – LeDuff zrekonstruował ściśle splecione z dziejami miasta losy własnej rodziny. Warto zauważyć, iż w tym miejscu w przestrzeni reportażowego tekstu dokonuje się kolejne rozmycie jego genologicznych ram. Piszący włącza bowiem do książki obszerne fragmenty reportażowej sagi rodzinnej. Wkomponowana na zasadzie dygresyjności osobista, retrospektywna narracja ma pokazać, jak silnie już od wielu pokoleń szalone dzieje krewnych gonzo-reportera połączone były z burzliwymi losami Detroit:

W ten sposób w lipcu 1701 roku powstało Detroit.

Moja rodzina mieszkała w nim niemal od samego początku. Zaczęło się od jednego z moich przodków – Josepha Chevaliera. Francuz z Normandii, który przyjechał do Montrealu, by tam wydrzeć dla siebie kawałek dziczy⁶⁴.

Dodajmy, iż aktywność reportera rekonstruującego biografię Detroit jawi się jako działalność niemalże detektywistyczna. Poruszający się w gąszczu detali dziennikarz staje się dociekliwym rekonstruktorem dziejów swego autobiograficznego miejsca, odsłaniając przy tym przed czytelnikiem kulisy gromadzenia materiałów i oceniając ich wiarygodność.

⁶¹Michał Paweł Markowski, „Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motto)”, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 350.

⁶²LeDuff, 291.

⁶³LeDuff, 173–174.

⁶⁴LeDuff, 174.

W analizowanym tu tomie reportażowym współegzystują ze sobą wszystkie trzy wyróżnione przez Czermińską postawy autobiograficzne⁶⁵. Strategia świadectwa, zogniskowana na udokumentowaniu aktualnej i historycznej sytuacji miasta, dominuje w *par excellence* reportażowych passusach tekstu. Postawa wyznania, zbliżająca się do intymistyki, wyraźnie zauważalna jest w bardzo licznych fragmentach o charakterze autobiograficznym, w których reporter opowiada o emocjach i odczuciach towarzyszących mu po powrocie do rodzinnego miasta:

Byłem niemal wszędzie na tej planecie: w strefach wojny, na pustyniach, za kołem podbiegunowym, w autobusach wyborczych, w melinach opiumistów; byłem nawet Albuquerque. Ale już nigdy nie wróciłem do dzielnicy Detroit zwanej Brightmoor. Bałem się jej i byłem gotów nadkładać całe kilometry, byle tylko jej uniknąć. Wspomnienia były zbyt bolesne⁶⁶.

Brightmoor, traktowane dotychczas jako „puste”, wymazane z rodzinnych opowieści miejsce, na kartach reportażu ponownie się materializuje. W odzyskiwaniu pamięci o śmierci siostry pomaga reporterowi wyprawa do tej dzielnicy Detroit, gdzie kobieta spędziła ostatnie chwile swego życia (bar Flame, opustoszała działka). Przy tej okazji LeDuff obficie dzieli się z czytelnikami intymnymi szczegółami z jej burzliwej biografii (prostytucja, narkotyki i porzucenie córki to tylko niektóre ze skrupulatnie rozwijanych przez dziennikarza wątków). W tym momencie ujawnia się swoisty ekshibicjonizm gonzo-reportera. Uruchamiany przez piszącego dyskurs intymistyczny pozwala bowiem spojrzeć na przyjmowaną przez niego postawę autobiograficzną także jak na narzędzie afektujące uwagę czytelnika, oferujące mu liczne punkty dostępu do trudnych, wstydliwych, a często też szokujących opowieści z życia reportera.

Trzecią – również mocno zaznaczającą się na kartach *Detroit...* – strategią narracyjną jest opisywane przez Czermińską wyzwanie. W przypadku książki LeDuffa wiąże się ono z przyjętą przez piszącego gonzoidalną konwencją, sankcjonującą zabiegi autokreacyjne, ale też włączającą czytelnika w ramę narracyjną poprzez liczne wplatane w tekst zwroty adresatywne, wprowadzające do linearnej narracji elementy interakcyjności:

Jeśli prokurator-z-przedmieść i reporter-z-przedmieść obawiają się o swoje życie, możecie sobie wyobrazić, jak to jest żyć w tych najdzikszych, centralnych, częściach Detroit⁶⁷.

Wpadajcie do Detroit. Przejdźcie się pustymi, zdewastowanymi bulwarami; zobaczcie miejsce, w którym życie zostało zmiażdżone, gdzie rozkład stanowi ciągły, otepiający fakt. Jeśli będziecie się gapić wystarczająco długo, zacznie wam się to jawić jako norma. Przeciętność. Codziennność. Zmieni się w bzyczenie muchy⁶⁸.

Ukazany w omawianym tu tomie złożony wizerunek miasta sprawia, iż próba precyzyjnego zaklasyfikowania LeDuffowskiego Detroit do któregoś z zaproponowanych przez

⁶⁵Zob. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2020).

⁶⁶LeDuff, 141.

⁶⁷LeDuff, 254.

⁶⁸LeDuff, 14.

Czerminską typów miejsc autobiograficznych okazuje się wysoce problematyczna. Oto bowiem miasto miało dla reportera charakter miejsca stałego (w którym dorastał i w którym mocno tkwią jego korzenie), ale także miejsca poruszonego (LeDuff opuścił Detroit i kolejno zdecydował się tam powrócić). Jest to miejsce obserwowane, gdzie dziennikarz żyje i z którym pozostaje emocjonalnie związany, ale też wspominane (autor często sięga pamięcią do czasów dzieciństwa spędzonego przy Joy Road). Rekonstruuując losy swej rodziny na tle losów Detroit w XVIII i XIX wieku, piszący odwołuje się do koncepcji miejsca wyobrazonego, powołanego do istnienia za pomocą pracy pamięci i przekazywanych z pokolenia na pokolenie rodzinnych opowieści. Jednocześnie w owo auto/bio/geo/graficzne uniwersum włącza także swą projekcję na temat przyszłości, gdy w ostatnim zdaniu książki zwraca się bezpośrednio do córki – przedstawicielki kolejnego pokolenia LeDuffów, apelując, by nie zapominała, że zakorzenienie sprzyja poczuciu przynależności: „Claudette – pamiętaj, skąd jesteś, dziewczyno. Każdy ptak w którymś momencie życia musi wrócić do swojego gniazda”⁶⁹.

Podsumowanie

Reasumując, podkreślić należy, iż współczesna proza reportażowa pełna jest autobiograficznych prześwitów. Analizowany tu gatunek za sprawą przyjętej przez autora biogeograficznej dominaty ciąży zdecydowanie wyraźniej w stronę narracji subiektywnej niż odpersonalizowanego dziennikarskiego dyskursu. Jak pisze Bernadetta Darska, dla gatunku przyjęcie takiej właśnie optyki oznaczać może konieczność mierzenia się z licznymi ograniczeniami: „pojawia się możliwość cenzurowania niektórych doświadczeń, nieuruchomienia procesów pamięci i selekcjonowania wspomnień zgodnie z osobistą hierarchią ważności”⁷⁰. Obraz świata przedstawionego z perspektywy osobistych doświadczeń ma bowiem często charakter sfragmentaryzowany, zasadzający się na repetycji indywidualnych wspomnień reportera, stającego się *de facto* bohaterem własnej opowieści. Jak pokazały przedstawione w niniejszym szkicu analizy, tendencja ta w sposób szczególnie zintensyfikowany przejawia się w gonzoidalnej odmianie gatunku, która ze swej natury pozostaje zdecydowanie bardziej podatna na działanie żywiołu autobiograficznego.

W omówionej tu książce *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* uchwycić dają się dwie nadrzędne kategorie: autobiograficzność oraz reportażowość. Ich splot dobitnie pokazuje, że we współczesnym reportażu przestrzeń wielkiego miasta – naznaczonego autorską sygnaturą egopolis – nie pełni już li tylko funkcji tła, lecz staje się pełnoprawnym bohaterem opowieści: wyeksponowanym w tytule książki reportażowej, prezentowanym na jej kartach przy pomocy zabiegów personifikujących, posiadającym własną „biografię”, której drobiazgowym rekonstruowaniem zajmuje się twórca reportażowego tomu. Przestrzeń, będąca jądrem prywatnego świata reportera, jawi się jako silny generator wspomnień. W przypadku omawianej tu książki opowieść o dziejach rodzinnego miasta reportera

⁶⁹LeDuff, 294.

⁷⁰Bernadetta Darska, Czas reportażu. O tym, co działo się wokół gatunku po 2010 roku (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2023), 230.

niezwykle silnie się splata z historią rodzinną LeDuffa, wyznaczając tym samym dwie główne osie tematyczne utworu.

Jak zauważa Dominik Antonik, w formach pisarstwa autobiograficznego „nie chodzi [...] wyłącznie o akt pisania, ale przede wszystkim o towarzyszący mu akt autorefleksji, o zamienianie własnej istoty w komunikowalny tekst”⁷¹. Także w przypadku reportażowego dyskursu jego autobiografizowanie wiązać się może – czego książka LeDuffa jest doskonałym przykładem – ze stosowaniem przez dziennikarzy rozmaitych strategii autokreacyjnych. Ich obecność na gruncie *non-fiction* odczytywać można jako chęć dotarcia do współczesnego czytelnika, zmęczonego – zdaniem Kamili Augustyn – „[...] reportażowym schematem i jednobrzmiącymi relacjami, [...] łaknącego od czasu do czasu pewnej odmiany, nowości i niezwykłości, a nawet swoistej ekscentryczności”⁷². Dziennikarze, z powodzeniem funkcjonujący obecnie w celebryckiej kulturze, mapujący w przestrzeni swych tekstów miejsca autobiograficzne i obficie dzielący się szczegółami z życia prywatnego, obiecują czytelnikowi opowieść tworzoną nie przez zdystansowanego obserwatora, lecz zaangażowanego świadka i uczestnika zdarzeń. LeDuff ze swą niebanalną osobowością, rozpoznawalnym stylem pisania i butami w kolorach amerykańskiej flagi jest tych tendencji bez wątpienia doskonałym uosobieniem.

⁷¹Dominik Antonik, „Przemysł autobiografii. Ghostwriting, kultura sławy i utowarowienie tożsamości”, *Teksty Drugie* 1 (2019): 83.

⁷²Augustyn, 109.

Bibliografia

- Antczak, Jacek. *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*. Warszawa: Agora, 2015.
- Antonik, Dominik. *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Kraków: Universitas, 2014.
- – –. „Czy prawda może być medialna? O wątpliwej autonomii reportażu i potrzebie małych kryzysów”. *Teksty Drugie* 6 (2019): 223–239.
- – –. „Przemysł autobiografii. *Ghostwriting*, kultura sławy i utowarowienie tożsamości”. *Teksty Drugie* 1 (2019): 80–105.
- Augustyn, Kamila. „Rola reportażu i jego miejsce na polskim rynku książki w pierwszych dekadach XXI wieku”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 4 (2021): 95–114.
- Balbus, Stanisław. „Zagłada gatunków”. *Teksty Drugie* 6 (1999): 25–39.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2020.
- – –. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.
- Darska, Bernadetta. *Czas reportażu. O tym, co działo się wokół gatunku po 2010 roku*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2023.
- Dąbrowska, Justyna E. „Obraz państwa postapokaliptycznego w prozie Ziemowita Szczereka”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska* 2 (2016): 187–199.
- Frukacz, Katarzyna. „Autor (w) reportażu. Personalizacja tekstu reporterskiego w dobie mediamorfozy”. W: *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. Elżbieta Pawlak-Hejno, Magdalena Piechota, 15–30. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2020.
- – –. „Między literackością a podmiotowością: nowy wymiar «skażenia» polskiego reportażu (Na przykładzie «Zapisków na biletach» Michała Olszewskiego)”. *Postscriptum Polonistyczne* 1 (2013): 153–166.
- Geertz, Clifford. „O gatunkach zmaconych. Nowe konfiguracje myśli społecznej”. Tłum. Zdzisław Łapiński. *Teksty Drugie* 2 (1990): 113–130.
- Grzebałkowska, Magdalena. 1945. *Wojna i pokój*. Warszawa: Agora, 2015.
- Hellich, Artur. „Niechęć do wyznawania. O kulturze autobiografii w Polsce”. *Autobiografia* 2 (2016): 15–37.
- Irzykowski, Karol. „Autobiografizm”. *Rocznik Literacki* (1936): 3–9.
- Jeziorska-Haładaj, Joanna. *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, 2013.
- Kapuściński, Ryszard. *Lapidaria IV-VI*. Warszawa: Agora, 2008.
- LeDuff, Charlie. *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*. Tłum. Iga Noszczyk. Wołowiec: Czarne, 2015.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. *Między autobiografią a literaturą*. Warszawa: PWN, 1993.
- Man, Paul de. „Autobiografia jako od-twarzanie”. Tłum. Maria Bożenna Augustyn. *Pamiętnik Literacki* 2 (1986): 307–318.
- Markowski, Michał Paweł. „Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motta)”. W: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, 345–366. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Mikołajewski, Jarosław. *Sentymalny portret Ryszarda Kapuścińskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- Mokrzecka, Ewelina. „Ziemowit Szczerek: Polska czerpie perwersyjną przyjemność, że ktoś jest gorszy”. <https://zw.lt/kultura-historia/ziemowit-szczerek-polska-czerpie-perwersyjna-przyjemnosc-ze-ktos-jest-gorszy/>. Dostęp 11.02.2024.
- Nowacka, Beata. „Ryszarda Kapuścińskiego reportaż intymny”. W: *Życie jest z przenikania...*. Szkice o twórczości Ryszarda

- Kapuścińskiego, red. Bogusław Wróblewski, 121–128. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- „Od historii do antropologii spotkania. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Gabriela Łęcka”. *Opcje* 2 (1999): 36–39.
- Olczyk, Tomasz. „Celebrytyzacja polityki w opiniach wyborców”. *Preferencje Polityczne. Postawy, Identyfikacje, Zachowania* 8 (2014): 161–170.
- Ricœur, Paul. *O sobie samym jako innym*. Tłum. Bogdan Chełstowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Rybicka, Elżbieta. „Auto/bio/geo/grafie”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 4 (2013): 7–23.
- Szczygieł, Mariusz. *Osobisty przewodnik po Pradze*. Warszawa: Dowody, 2020.
- Wańkowicz, Melchior. *Ziele na kraterze*. Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2007.
- Wiszniowska, Monika. „Autobiograficzne reportaże książkowe. Kategoria genologiczna i jej odmiany”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (2022): 101–117.
- Ziątek Zygmunt. *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999.
- Żyrek-Horodyska, Edyta. „Reporterska gonzo(auto)biografia. O «Królestwie lęku» Huntera S. Thompsona”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2023): 139–153.
- — —. „Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archiwistyka”. *Zeszyty Naukowe KUL* 4 (2019): 133–148.

SŁOWA KLUCZOWE:

miejsca autobiograficzne

CHARLIE LEDUFF

AUTOBIOGRAFIA

ABSTRAKT:

Celem niniejszego artykułu jest próba zrekonstruowania przy wykorzystaniu geopoetyckiego instrumentarium najistotniejszych funkcji, jakie w prozie reportażowej pełnić mogą miejsca autobiograficzne. W szkicu analizie poddano książkę *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* (2013) autorstwa Charliego LeDuffa – amerykańskiego reportera i zdobywcy Nagrody Pulitzera. Badania pokazały, że zmediatyzowany obraz LeDuffowskiego Detroit w omawianym tomie jawi się jako egopolis – miasto przez dziennikarza opuszczone i odzyskane, którego biografia ściśle splata się z losami autora, wywierając przy tym wpływ na kształtowanie się jego tożsamości.

autoreportaż

REPORTAŻ

DETROIT

NOTA O AUTORCE:

Edyta Żyrek-Horodyska – ur. 1986, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół współczesnego reportażu literackiego, związków prasy i literatury oraz komparatystyki mediów. Autorka książek: *Wieszczowie i gazeciarze. Europejska publicystyka epoki romantyzmu* (Kraków 2016) oraz *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu* (Kraków 2019).

Jacka Kaczmarskiego życie – po śmierci – do góry nogami, czyli medialny dyskurs wokół książki Patrycji Volny *Niewygodna*. *Autobiografia*

Krzysztof Gajda

ORCID: 0000-0002-4456-9229

Informacje o tym, że wydawnictwo Agora pod koniec listopada 2024 roku wydaje autobiograficzną książkę Patrycji Volny pt. *Niewygodna* wywołało spore zainteresowanie i przez kilka zimowych tygodni głośno było o publikacji, jej autorce, a w mediach każdorazowo pojawiała się także nazwisko jej ojca, Jacka Kaczmarskiego. Patrycja Volny, urodzona w lutym 1988 roku, w chwili wydania autobiografii nie miała jeszcze skończonych 37 lat. Opis jej kariery aktorskiej, zawierający kilka co najwyżej drugoplanowych ról¹ nie pozostawia wątpliwości, że na pewno nie osiągnięcia artystyczne uzasadniały medialne zainteresowanie postacią stosunkowo młodej osoby oraz jej wspomnieniami. Gatunkowe określenie podtytułu „autobiografia” sugerowałoby wszak koncentrację na własnym życiu. Okoliczności publikacji, akcja promocyjna, medialne i społeczne reakcje, wiele mówią o aktualnym statusie gatunku „dokumentu osobistego”.

¹ W Wikipedii opis kariery zawiera się w czterech zdaniach, gdzie mowa np. o debiucie aktorskim w sztukach teatralnych w wieku ośmiu lat, występach w etiudach studenckich, współtworzeniu dwujęzycznej grupy teatralnej (brak nazwy) na północy Francji. Jako pierwsza znacząca określona została rola Dobrej Nowiny w Pokocie Agnieszki Holland. Była to rola drugoplanowa, podobnie jak późniejsze w takich produkcjach, jak Obywatel Jones, Kurier, Stulecie winnych, czy w odcinkach seriali 1983 oraz Ojciec Mateusz.

* * *

Pisarstwo autobiograficzne jako obiekt badań obrosło już bogatą literaturą², rozwijając się w wielu kierunkach, uwzględniając coraz nowsze tendencje w humanistyce. Wraz z rozwojem nauk humanistycznych badania autobiografizmu obejmują także problematykę płci, kierując uwagę w stronę twórczości kobiet i relacji między prawidłami gatunku, a kreacją i obrazem tożsamości podmiotu³.

Mary G. Mason w artykule *Inny głos: autobiografie pisarek* omawia cztery, napisane między XV a XX wiekiem, autobiograficzne teksty angielskich pisarek, zwracając uwagę na istotny wzorzec, charakterystyczny dla wszystkich omawianych autorek – jest to „łączenie własnego z drugim, równym mu obrazem”. Bywają to często mężowie, ale także inne kobiety, dzieci czy wspólnoty. Ważną „odmianę tego wzorca inności-równości można znaleźć w narracjach, gdy ten drugi nie jest ani partnerem życiowym, ani kimś jej równym, nie jest ani współmałżonkiem, ani kreacją pisarską, lecz przytłaczającym modelem lub ideałem, kimś, z kim autorka musi się skonfrontować, jeśli ma określić swoją tożsamość”⁴. Jednocześnie badaczka dostrzega paradoks uwięzienia w takiej relacji, „gdy jest się powstrzymywaną przed odnalezieniem swojej jaźni przez nazbyt małą odległość od innego lub innych”⁵. Wystarczy przyjrzeć się spisowi treści książki *Niewygodna*, by pojąć daleko idące analogie. Poszczególne części zatytułowane są: On / Oni / My / Ja. Każdy z tych rozdziałów poświęcony jest innej relacji, by ostatecznie dotrzeć do próby samookreślenia.

² Jeszcze w 1992 r. Andrzej Cieński odnotowywał (nie w pełni słusznie), iż literatura historycznoliteracka i teoretycznoliteracka na ten temat jest bardzo nieliczna w języku polskim, natomiast bardzo bujnie rozwinięta w krajach zachodnich (Andrzej Cieński, *Pamiętniki i autobiografie światowe* [Wrocław: Ossolineum, 1992], 5). Od tego czasu wydarzyło się w Polsce wiele, a za symboliczny moment można pewnie uznać publikację w 2001 r. przekładów prac najbardziej znanego na świecie badacza tej tematyki, Philippe’a Lejeune’a, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii* (Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, tłum. Wincenty Grajewski i in. [Kraków: Universitas, 2001]). Znalazły się tam teksty z lat 1975–1999, z tym najbardziej znanym na temat paktu autobiograficznego oraz z późniejszymi autokomentarzami włącznie. W polskim literaturoznawstwie rolę niekwestionowanego autorytetu w badaniach na temat autobiografii pełni Małgorzata Czermińska, nie dziwi więc, że to pod jej redakcją ukazał się w 2009 r. wybór tłumaczeń kanonicznych tekstów zachodnich *Autobiografia* (Autobiografia, red. Małgorzata Czermińska [Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009]). Odnotować jednak należy, że większość umieszczonych tam artykułów polski czytelnik mógł poznać znacznie wcześniej, w LXX numerze „Pamiętnika Literackiego” z 1979 r. Sama badaczka opublikowała zaś wiele autorskich prac, w tym tę bodaj najbardziej znaną, zatytułowaną *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, wydanie 2, zmienione [Kraków: Universitas, 2020]), gdzie zresztą przywołuje także wcześniejsze publikacje poświęcone tej tematyce. Rozwój humanistyki, obejmujący interdyscyplinarność, przejawia się także w badaniach nad autobiografią. W 1991 r. ukazała się książka Anny Gizy *Życie jako opowieść* (Anna Giza, *Życie jako opowieść. Analiza materiałów autobiograficznych w perspektywie socjologii wiedzy* [Wrocław: Ossolineum, 1991]). W 2000 r. po polsku opublikowano książkę *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie* włoskiego andragoga (pedagoga dorosłych) Duccia Demetrio (Duccio Demetrio, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie* [Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 2000]). Tematyce autobiograficznej poświęcane są także numery czasopism; w 2012 r. tytuł *Autobiografia* nosił numer kwartalnika kulturalnego „Opcje”, w 2018 r. tytuł *Autobiografie* nosił numer 6. „Tekstów Drugich”. Tam znaleźć można m.in. interesujący w kontekście relacji rodzinnych artykuł Aleksandry Grzemskiej (Aleksandra Grzemska, „Matki i córki w polu autobiograficznym”, *Teksty Drugie* 6 [2018]: 77–91). W 2020 r. ukazał się numer kwartalnika naukowoliterackiego „Tekstualia” pt. *Autobiografia w kulturze. Wagi i potrzeby refleksji badawczej na temat autobiografii we współczesnej rzeczywistości kulturalnej* najdobitniej może dowodzi założenie w 2013 r. w Szczecinie Polskiego Towarzystwa Autobiograficznego (funkcję prezesa sprawuje tam prof. Inga Iwasiów). Stowarzyszenie to wspiera m.in. ukazywanie się od 2013 r. naukowego półrocznika „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”. To oczywiście zaledwie wstępny przegląd literatury badawczej na omawiany temat.

³ W 2014 r. problematyka kobiecej literatury dokumentu osobistego stała się tematem półrocznika „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”. Numer otwierał artykuł Ingi Iwasiów (Inga Iwasiów, „Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 [2014]: 7–11).

⁴ Mary G. Mason, „Inny głos: autobiografie pisarek”, w: *Autobiografia*, ss.202–203.

⁵ Mason, s.206

Na podobne cechy zwraca uwagę Anna Pekaniec w tekście *Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych*, wskazując między innymi, że ten typ pisania autobiograficznego określa się mianem lustrzanego *specular autobiography*. Badaczka podkreśla także, iż „[o]dbijając się niczym w (krzywym?) zwierciadle w opowieściach o bliższych lub dalszych znajomych, członkach rodziny, osobach kochanych lub nienawidzonych, autobiografki niekoniecznie otrzymują adekwatny obraz samych siebie”⁶. Pekaniec przywołuje także koncept autobiograficzny Susan Stanford Friedman, „kładącej nacisk na napięcia w kobiecej autobiograficznej tożsamości – konotowane przez kluczenie autorek pomiędzy jednostkowością a wspólnotowością”⁷.

W *Encyklopedii Gender* hasło „Autobiografia” kończy refleksja na temat nowych tendencji w literaturze dokumentu osobistego kobiet, dokonujących swoistego ujawnienia się czy też naruszających społeczne tabu. Katarzyna Nadana-Sokołowska zalicza do nich książki *Katolta* Halszki Opfer oraz autobiografię Danuty Wałęsy *Marzenia i tajemnice*.

Wspólnotowe i burzycielskie zamierzenia autorka *Niewygodnej* wyklada wprost w autokomentarzach prasowych: „Mam nadzieję dać kobietom komunikat, że nie muszą milczeć”⁸ – to zdanie powtarzane wielokrotnie w wywiadach. W deklarowanej oraz realizowanej narracyjnie uniwersalizacji doświadczenia tkwi zarówno siła, jak słabość przekazu. Siłą ma być wzbudzanie poczucia solidarności, wypowiadanie się w imieniu kobiet, którym dzieje się krzywda, a które w tej opowieści mogą odnaleźć odbicie historii własnych traum. W tym właśnie elemencie tkwi także słabość, która rodzi podatność na ideologiczne koniunktury, upodobnienie do innych narracji, rozumianych jako analogiczne, a w konsekwencji obniżenie wiarygodności, nawet jeśli atmosfera medialnego wzmożenia każe myśleć inaczej.

Biografistyka kobiet nierzadko opiera się na podkreślaniu wyjątkowych cech, które pozwalały wieść odważne życie wbrew ograniczeniom narzucanym przez patriarchalny porządek. Taki wizerunek kształtują na przykład książki *Niezwykłe kobiety drugiej Rzeczypospolitej* Jerzego Chociłowskiego, czy *Buntowniczkini. Niezwykłe Polki, które robiły, co chciały* Andrzeja Fedorowicza. Autobiografia Volny za sprawą tytułu (*Niewygodna*) wpisywana jest w tradycję kobiet buntowniczek przeciwko patriarchalnemu światu, dla których otwarta postawa mizoandrii jest wypracowaną przez lata cierpień postawą obronną. Mimo że córka poety – od pierwszych ujawnień w 2007 roku – jest powszechnie wysłuchiwana, hołubiona wręcz przez media, autokreacja na rolę ofiary buduje legendę „niewygodnej” kobiety („Przez lata Patrycja Volny, córka Jacka Kaczmarskiego, spotykała się z bezprecedensowymi atakami za mówienie prawdy o legendarnym bardzie”⁹). Jej wyznania o wielopokoleniowej sztafecie męskiej przemocy wobec kobiet przedstawione jako tło historii rodzinnej matki, nieudane związki z mężczyznami mają uzasadnić padające w którymś momencie wyznanie: „O mężczyznach starałam się nie myśleć. Dość wcześnie przestałam im ufać”¹⁰. Ta gorzka prawda będzie dla jednych w pełni

⁶ Anna Pekaniec, „Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2014): 20.

⁷ Pekaniec, „Literatura dokumentu osobistego kobiet”, 20.

⁸ „«Nie pisz książki o ojcu». Ale Patrycja Volny napisała: o Jacku Kaczmarskim, przemocy i molestowaniu”, Natalia Waloch rozmawia z Patrycją Volny, *Wysokie Obcasy*, listopad 2024.

⁹ Natalia Waloch, „Alkohol, przemoc, trauma. Patrycja Volny napisała autobiografię o życiu z ojcem Jackiem Kaczmarskim”, *Wysokie Obcasy*, 7.11.2024.

¹⁰ Patrycja Volny, *Niewygodna. Autobiografia* (Warszawa: Agora, 2024, ebook MOBI), s.35 (numery stron podaje na podstawie numeracji ebooka przekształconego do formatu PDF).

uzasadnioną postawą osoby skrzywdzonej przez członków przemocowej z natury płci, dla innych może być czerwoną flagą, ostrzeżeniem przed niebezpieczną ideologizacją dyskursu.

* * *

Patrycja Volny przez pewien czas (po śmierci ojca w 2004 r.) w Polsce znana była bardziej jako Patrycja Kaczmarska. Urodziła się w Monachium, gdzie żyli i pracowali wówczas jej rodzice: Ewa Volny i Jacek Kaczmarski¹¹. Ojciec był od początku lat 80. legendarnym artystą, bardem „Solidarności”, autorem *Murów*, *Obławy*, *Naszej klasy*, *Zbroi* i wielu innych hymnów pokolenia. W połowie lat 90., po zamknięciu rozgłośni Radia Wolna Europa, rodzice wraz z córką przeprowadzili się do Australii.

W ramach „zajęć dodatkowych” eksbard przetłumaczył kilka klasycznych baśni do rysunków Disneya dla wydawnictwa specjalizującego się w takiej literaturze. Stąd pewnie wziął się pomysł, by spróbować sił w konwencji literatury dla dzieci. Temat i inspiracja przyszły – jak to często bywało u Kaczmarskiego – z samego życia. Przeprowadzka rodziny (w 1995 r.) i pierwsze miesiące życia w Australii posłużyły za kanwę opowieści zatytułowanej *Życie do góry nogami*. Blurb na odwrocie okładki – oprócz tego, że Kaczmarskiego znają wszyscy jako barda pokolenia stanu wojennego i że „[po kilku tłumaczeniach] napisał własną książkę [dla dzieci] o niesamowitej przygodzie, jaką była przeprowadzka do Australii” – informował:

Współautorką i narratorką jest ośmioletnia Patrycja, której bajeczki tworzą niepowtarzalny klimat „Życia do góry nogami”. Tata i córka mają mnóstwo fantazji i poczucia humoru, przebijającego z każdej strony książki. Realizm komiczny? Chyba takie właśnie określenie pasuje do tej opowieści – pełnej ciepła, prawdy, miłości i fascynacji egzotyką przyrody na antypodach¹².

Licząca 80 stron książka, zawierająca 14 zgrabnie i dowcipnie opisanych historyjek, była do chwili opublikowania autobiografii jedynym ujawnieniem literackim Patrycji Volny. Spore fragmenty tych opowieści przywoływane są w *Niewygodnej*, występując jako kontrapunkty dla gorzkich wyznań o dzieciństwie, młodości, życiu. Opis współpracy nad *Życiem do góry nogami* stanowi skromną próbkę postrzegania relacji z ojcem, stosunku do świata, a nade wszystko enigmatycznego sposobu językowej prezentacji zdarzeń:

Tatę cieszyło to moje pisanie. Kiedy miałam osiem lat, wpadł na pomysł, żeby mnie wydać. Stworzyć coś razem, córka z ojcem. Próbował iść w ślady swojej mamy, którą fascynowała koncepcja wychowania

¹¹Volny to nazwisko matki po drugim mężu, Czechu. Rodzice zdecydowali się nadać córce nazwisko bardziej „międzynarodowe”, bo słowo „Kaczmarski” jest trudne do wymówienia poza Polską, czyli tam, gdzie się urodziła i de facto spędza większość życia Patrycja. W kraju zaś nazwisko ojca stanowiłoby dodatkowe obciążenie, choć córka – jak twierdzi – długo nie zdawała sobie z tego sprawy. Jego mit wzmacniał fakt emigracji politycznej, kiedy tylko silny głos docierał do odizolowanego kraju z Radia Wolna Europa oraz powielanych w podziemiu kaset magnetofonowych. Dziś można stwierdzić, że Kaczmarski pozostaje artystą o najbogatszej w Polsce dyskografii; jak dotąd opublikowano 62 płyty CD (oraz pięciopłytowy zestaw DVD) – zawierające nagrania studyjne i koncertowe blisko pół tysiąca piosenek (pieśni). Kilkakrotnie wznawiane antologie jego tekstów (w tym nieumuzycznionych wierszy) obejmują przeszło 650 utworów. Jak dowodzą liczne prace naukowe, Kaczmarski wyniósł tekst śpiewany do rangi poezji. Jest autorem libretta wystawionej w teatrze „blues-opery”, licznych felietonów, bohaterem setek wywiadów, kilku filmów dokumentalnych. W latach 90. opublikował cztery powieści, we wszystkich odnaleźć można wątki autobiograficzne, a najważniejsza z nich, *Autoportret z kanałią*, stanowi zjadliwy pamflet na samego siebie oraz środowiska opozycji i emigracji politycznej.

¹²Jacek Kaczmarski, Patrycja Volny, *Życie do góry nogami* (Warszawa: Egmont, 1997).

przez sztukę. Jego też to interesowało. Koncepcja. W praktyce nie miał cierpliwości, żeby uczestniczyć ze mną w procesie pisania. Przynosiłam mu opowieści o naszym życiu i trochę zmyślonych bajek, a on je redagował, czasem coś dopisał, powstawał przecinki. Podobało mi się, że jemu się podoba, co robię. Duma, z jaką o mnie opowiadał. Kiedy wyszło *Życie do góry nogami*, ja też poczułam się dumna. Mieszkaliśmy już wtedy po drugiej stronie równika i uznaliśmy, że *Życie do góry nogami* to idealny tytuł na wspólną książkę. Na okładce był koala. Ojciec strasznie się zdenerwował na tę okładkę. Jego imię i nazwisko napisano ciut większą czcionką niż imię i nazwisko córki. Po jego śmierci, w wydaniu z 2004 roku, czcionka, którą zapisano nazwisko ojca, była tak wielka, że niemal zniknęłam¹³.

Z powyższego fragmentu ma wynikać wyraźnie, że to ośmioletnia dziewczynka była rzeczywistą autorką opisywanej książki. Ojciec, ledwie „redagujący, coś dopisujący, wstawiający przecinki”, jawi się jako ktoś, kto ostatecznie niezasłużenie skorzystał na nieprzeciętnym talencie literackim córki. Poczucie (przynajmniej) równorzędności w tej relacji oddaje określenie „uznaliśmy” w ocenie nadanego (nie wiadomo przez kogo) tytułu wspólnej książki. Akapit, który zaczyna się od prezentacji pozytywnej emocji, inicjuje słowo „Tate”. Dalej są już głównie formy bezosobowe bądź chłodno neutralne zaimki, potwierdzające dystans, wychowawczą nieudolność, brak cierpliwości rodzica. Duma, jaką wyrażał negatywny bohater tej opowieści, zdaje się wyłącznie grą, iluzją, formą emocjonalnej pułapki, w którą wpada łaknąca uczuć dziewczynka. Wszystko zmierza bowiem ku dramatycznemu w wymowie finałowi. Ojciec – to znacznie bardziej oficjalne słowo pojawia się już pod koniec dwukrotnie, w negatywnych kontekstach – „strasznie się zdenerwował” na okładkę książki. Ale czy powodem jego zdenerwowania był koala, o którym mowa w poprzedzającym zdaniu (okładka, jak i wszystkie ilustracje były autorstwa wybitnego plakacisty, Waldemara Świerzego), czy może fakt, że „Jego imię i nazwisko napisano ciut większą czcionką niż imię i nazwisko córki”? Jeśli jednak – co dość prawdopodobne – owo „straszne zdenerwowanie” dotyczy rzeczywiście wielkości czcionki, jaką napisano nazwiska twórców, czy chodziło o to, że jego nazwisko napisano zbyt małą w stosunku do nazwiska córki? Czy może odwrotnie: dumny z córki ojciec (o kolosalnym przecież dorobku artystycznym) był zawiedziony, że to jego nazwisko niepotrzebnie powiększono, zamiast wyeksponować zdolną dziewczynkę? Sytuacja opisana w ostatnim zdaniu świadczyłaby właśnie o takiej motywacji. Kiedy Kaczmarek zmarł, nie miał już kto dopilnować sprawy, a wydawnictwo wyeksponowało oczywiście nazwisko słynnego twórcy. Inną sprawą jest, czy artysta naprawdę się zdenerwował, czy była to tylko gra, zabawa w oburzenie, które nadwrażliwe dziecko także teraz, po latach odbiera z dramatyczną powagą. W całym tym fragmencie, spisany przez 37-letnią autorkę-narratorkę, uderza przenikanie się doświadczeń emocjonalnych ośmioletniej dziewczynki jako zobiektywizowanej dziś opowieści dorosłej osoby. Tak jakby autorka nie potrafiła / nie chciała z dystansu zinterpretować prezentowanych wydarzeń lub jakby wręcz celowo kreowała sytuację zagrożenia w odniesieniu do własnej osoby. Infantylnizacja doświadczenia idzie tu w parze ze stylistyczną niesprawnością, która wywołuje u czytelnika z jednej strony poczucie niejasności sensów, z drugiej uderzającą niechęć wobec opisywanej postaci.

* * *

Patrycja Volny przyciąga uwagę mediów od czasu wywiadu, którego udzieliła w programie *Rozmowy w toku* stacji TVN niespełna trzy lata po śmierci ojca (2 marca 2007 r.). Dziś, w swojej autobiografii, wspomina ten występ następująco:

¹³Volny, s.21.

– Dałaś czadu – powiedziała Weronika Ciechowska, kiedy poszliśmy coś zjeść po nagraniu programu u Ewy Drzyzgi.

No dałam.

Nie planowałam tego wszystkiego mówić, naprawdę. Ale pojechałam do telewizji cała w emocjach, cała w Michale. Nastoletnia, rozżalona. Usiadłam na kanapie w studiu jak na kozetce.

Pamiętam jak przez mgłę. Drzyzga odpytywała dzieci sławnych ojców. Kuronia, Ciechowskiego i mnie. Odpowiedziałam szczerze. To był ten czad.

Po nagraniu podeszli z produkcji zapytać, czy chciałabym, żeby coś wycięli z tej rozmowy o moim wiecznie uchlanym ojcu. Zmęczona byłam, zaskoczona samą sobą, tym, co opowiedziałam. Gdyby towarzyszył mi wtedy ktoś mądrzejszy ode mnie, pewnie poprosiłby o montaż. Ale pojechałam tam sama. Powiedziałam: niech zostanie, jak jest.

Poszło lawinowo.

Kaczmarski w życiu nie podniósłby ręki na kobietę. Popijał jak wszyscy, ale żeby pijak? Patrycja jest taka, owaka, dziewczusko niewdzięczne, bachor, histeryczka i gorzej. Część komentariatu twierdziła, że chcę zarobić na ojcu, choć przecież i tak żyłam z tantem. Miałabym kiepski interes w oczernianiu go¹⁴.

„Dawać czadu” to zrobić coś wyjątkowego, zaimponować komuś. Słowa te może usłyszeć gwiazda rocka po żywiołowym koncercie, aktorka po olśniewającym występie, ktokolwiek po zrobieniu czegoś spektakularnego. Czasem, jak to z językiem bywa, słowa te mogą oznaczać krytykę jakiegoś zachowania, ale tu już w grę wchodzi bardziej zaawansowane chwytły komunikacyjne, takie jak ironia czy sarkazm. „Kozetka” zazwyczaj kojarzy się z gabinetem lekarskim, przede wszystkim psychoterapeutycznym, tu właśnie taką ma pełnić funkcję. Zanim przejdziemy do sedna, warto zwrócić uwagę na fragment: „Odpowiedziałam szczerze. To był ten czad”. Szczerść nie musi oznaczać prawdy. To pojęcie odwołujące się do emocji i dziś, po latach, autorka ten aspekt eksponuje. Warto także zwrócić uwagę na sformułowanie „cała w emocjach, cała w Michale”. To z jednej strony nawiązanie do odrębnej (opisanej wcześniej) historii toksycznego związku (zakończonego zerwanymi tuż przed ślubem zaręczynami, sporem o zwrot kosztów za aborcję itp.) z człowiekiem, który zdaniem wielu osób znających tę relację miał ogromny wpływ na kształtowanie opinii Volny o jej ojcu¹⁵. Jest to także wstępne przyznanie, że w grę wchodziły emocjonalne czynniki zewnętrzne, nie obiektywna prawda.

Następujące po tym dywagacje na temat montażu można rozumieć na wiele sposobów. Ktoś, kto chce rozumieć słowa autorki jako prawdę, zdanie „Zmęczona byłam, zaskoczona samą sobą, tym, co opowiedziałam” będzie odczytywał jako samozaskoczenie ową szczerścią, otwartością, odwagą, hartem ducha. Ale logicznie można też rozumieć te słowa jako zdziwienie zaskakującymi treściami, które powstały *ad hoc*, w głowie mówiącej, w trakcie programu, „na kanapie w studiu jak na kozetce”. Co dziś mają oznaczać słowa „gdyby towarzyszył mi wtedy ktoś mądrzejszy ode mnie”, też odbiorca musi się domyślać i każdy będzie te treści

¹⁴Volny, s.69

¹⁵Sprawę tę opisał szczegółowo Krzysztof Nowak we wpisie opublikowanym 7.12.2024 na stronie Fundacji im. Jacka Kaczmarskiego (link fb: <https://www.facebook.com/share/p/1CvbeQ6Sgu/>). Opinię tę potwierdza Grzegorz Długi, adwokat reprezentujący Patrycję Volny w sporze majątkowym po śmierci Jacka Kaczmarskiego. Jak stwierdził w rozmowie, którą przeprowadziłem z nim 13.02.2025, współpracę tę zerwał właśnie ze względu na trudności komunikacyjne w tak ukształtowanej relacji.

rozumieć wedle własnych, nierzadko wcześniej zaprojektowanych wyobrażeń. Z jednej strony można tu bowiem odczytać wyrażone pragnienie cofnięcia wykreowanych przez tę wypowiedź konsekwencji, złagodzenia wymowy niefortunnego wywiadu. Z drugiej zaś strony nie następuje żadna faktyczna modyfikacja wypowiedzianych wówczas treści. Dlaczego „mądrzejszy” byłby ktoś, kto pozwoliłby na montaż, czyli – jak należy chyba rozumieć – wycinanie, fałszowanie tej szczerej rzekomo wypowiedzi? Dlaczego dziś pisze takie słowa osoba, która promuje swoją autobiografię, „aby ośmielić kobiety, którym dzieje się krzywda, żeby nie milczały”?

Ale to nie koniec, docieramy wreszcie do akapitu, w którym autorka opisuje krytyczne reakcje otoczenia, nazywając je lawinowymi (to także bazująca na emocjach hiperbola, podkreślona przez formę krótkiego równoważnika zdania, wyodrębnionego do poziomu akapitu – częsty chwyt w tej narracji). Aby zdynamizować opowieść, autorka stosuje mowę pozornie zależną, styl potoczny: „Kaczmarek w życiu nie podniósłby ręki na kobiety” i tak dalej. Co dla narratorki znaczą słowa o „podniesieniu ręki”? Przeciwno czemu protestowali ludzie znający i nieznający Kaczmarek?

Przyjrzyjmy się, jak potraktowała ten frazeologizm dziennikarka „Gazety Wyborczej”, przeprowadzająca wywiad na temat książki opublikowanej przez wydawnictwo Agora. Wiele mówi zarówno forma zadanego pytania, jak i odpowiedź, której udziela indagowana autorka:

Natalia Waloch: Kiedy po raz pierwszy, wiele lat temu, opowiedziałaś o przemocowości ojca, rozległy się głosy, że Kaczmarek nigdy nie podniósłby ręki na kobietę. Niestety jednak podnosił.
Patrycja Volny: Ojciec potrafił być człowiekiem niezwykle ciepłym, łagodnym i ujmującym i wierzę, że niektórym mogło się to nie mieścić w głowie. Cieszę się, że są osoby, które mogły go poznać z tej strony. Ja go też z niej znałam. To nie jest tak, że on był nieustannym katem, był też fajny, interesujący, no i wiesz, i był moim ojcem. A moim zdaniem mamy w sobie coś takiego, że jest niemożliwe, żebyśmy nienawidzili własnych rodziców, gdzieś ta miłość zawsze jest. I dobrze, bo to świadczy o naszej umiejętności kochania. I mówię to, chociaż mnie moja miłość do ojca bardzo utrudnia życie. Z wiekiem na szczęście jest coraz lepiej¹⁶.

Dziennikarka, nawiązując do adekwatnego fragmentu książki, próbowała najwyraźniej wydobyć od Volny więcej szczegółów. Co charakterystyczne, użyła identycznego sformułowania, jak narratorka *Niewygodnej*, mówiąc o „podnoszeniu ręki na kobietę”. Jak się okazuje, jej stwierdzenie pozostaje zawieszone w próżni, choć w komunikacji ma przybrać formę kreacji znaczenia. Bohaterka wywiadu odpowiada bowiem w zupełnie innej tonacji i kierunku, unikając zainicjowanego tym pytaniem tematu.

Co jednak pozostaje w powyższym wątku najważniejsze, to związek frazeologiczny „podnosić rękę”, a ściślej całe wyrażenie „podnosić rękę na kobietę”. W potocznym rozumieniu oznacza to oczywiście bicie i czytający tak mają to właśnie zrozumieć. Chodzi o to, że w książkowej opowieści Patrycji owa sugestia bicia, czy nawet uderzenia, domyślnego ciosu bądź policzka, bądź... przeczytajmy to zresztą:

¹⁶ „Nie pisz książki o ojcu”.

Mama powiedziała: – Pacia, wyjdź na ulicę i krzycz.

Najpierw myślałam, że rodzice się wygłupiają. Czasem tak robili. Niby-przepychanki, niby-dokuczanie. Tym razem stali w kuchni, mama z rozerwaną koszulą nocną, ojciec z podniesioną ręką.

Wciskał ją z całej siły w kąt, żeby nie mogła uciec. Była późna noc.

– Nie bij jej, nie bij! – wrzasnęłam, a potem wyszłam na ulicę krzyczeć, tak jak prosiła.

Pamiętam jeszcze, że kiedy poszła się ubrać, on usiadł koło mnie na łóżku. Przytulił mnie, chyba powiedział „przepraszam”. Bałam się, że nie wypuści mnie z objęć. Widziałam, że mama też się boi¹⁷.

Jest więc podniesiona ręka. Jest też mama, która mówi – nie krzyczy. Potem także prosi. Niedopowiedzenie, zaświadczone faktem wyjścia dziecka, a później emocjonalność tego dziecka górują nad faktami. Patrycja Volny tym opisem przyznaje, że nie była świadkiem bicia ani uderzenia. Bicia, o które od lat oskarżany jest Kaczmarski przez cały tłum internetowych sędziów, moralistów, pracowników mediów. Przepytywana bardziej wnikliwie przez Małgorzatę Serafin w podcaście „Zwierciadła”, mówi:

Wiem, że moja matka była zawsze bojowa i pochodziła też z domu, gdzie była przemoc i – rozmawialiśmy o tym niedawno – ona mi powiedziała, że mój ojciec wiedział, że ona się na to nie zgodzi, więc w momencie, kiedy on podniósł w ten sposób na nią rękę, no... taki bardziej niż agre... taki zdecydowany, to musiało być wykalkulowane, bo on wiedział, że ona by się na to na dłuższą metę nie godziła¹⁸.

Dostajemy więc wprost nie tylko zinterpretowane wydarzenie, ale i przyznanie, że „podnoszenie ręki na kobietę” nie jest jedynie eufemizmem, lecz dosłownym gestem uniesienia ręki, nastraszenia w celu sprowokowania negatywnej reakcji. Daleko stąd do wizerunku damskiego boksera i oprawcy kobiet, jaki wykreowano w internecie na podstawie wcześniejszych, często modyfikowanych wyznań córki.

* * *

We wrześniowym numerze z 2007 roku, a więc pół roku po programie Ewy Drzyzgi, w piśmie „Charaktery”¹⁹ w dziale „Dorosłe Dzieci Alkoholików” ukazał się list od czytelniczki, w którym ta, dość szczegółowo prezentując swoją historię, opisała obciążające doświadczenia z dzieciństwa z ojcem alkoholikiem – artystą uwielbianym w Polsce, ale przemocowym w domu. Dla osób nawet pobieżnie znających biografię barda i jego córki było jasne, że negatywnym bohaterem historii jest Jacek Kaczmarski. Prezentując wiele przejawów młodzieńczego buntu wobec relacji z ojcem, autorka listu niejako mimochodem używa określenia: „popadałam w różne paranoje”. Wymienia między innymi kradzieże, jeżdżenie autem bez prawa jazdy, opuszczanie lekcji. Przyznaje się też do kłamstw, mówi o pierwszych symptomach poważnych chorób (bulimia, anoreksja), ale także ich wymyślaniu („kłamałam, mówiłam, że mam raka, cukrzycę”), co wiąże się z „traktowaniem życia jak sztuki teatralnej” od śmierci ojca w 2004 roku. Autorka – podpisana jako Patrycja – wyznaje w tym duchu liczne zachowania, które

¹⁷Volny, s.37.

¹⁸„«Ustyszałam od ojca, że jestem głupia, gruba i interesowna». Patrycja Volny z «niewygodną» opowieścią o Jacku Kaczmarskim”, Małgorzata Serafin rozmawia z Patrycją Volny, W czułym zwierciadle (podcast), 6.12.2024.

¹⁹„Dorosłe Dzieci Alkoholików” [list czytelniczki], Charaktery 9 (2007): s. 70, <https://imgur.com/a/zHfom>.

świadczą o skłonnościach do manipulowania otoczeniem: „Wymyślałam sobie role. Między 15. a 17. rokiem życia próbowałam popełnić samobójstwo chyba cztery razy, nie udawało mi się, bo kolega mnie zawsze ratował”. Opisawszy w dalszej części aktualne zachowania, zdrady, nieudane związki, krzywdzenie innych oraz siebie, autorka listu konkluduje: „Mściłam się na wszystkich dookoła, a najbardziej zraniłam siebie, bo chyba do tego przywykłam. Teraz ja mam swój nałóg: ranienie ludzi”²⁰.

Budowany od lat przekaz wokół chorobliwej relacji z ojcem odsuwa na dalszy plan wewnętrzne problemy bohaterki, o których wspomina ona często w trakcie wieloletniej narracji autobiograficznej (obejmuje ona nie tylko publikację ostatniej książki, ale także wywiady medialne oraz autoprezentację w mediach społecznościowych). Sama autorka zadaje czasem pytania, ukazujące jej niepokój: „Czy to już schizofrenia? Mam wyrzuty sumienia, że nie zbliżyłam się do babci, że się jej bałam. Dziś widzę, jaka jestem do niej w gruncie rzeczy podobna: kompletna pustka w głowie”²¹.

Terapeutyczny wymiar pisania o sobie to częsty motyw w refleksji autobiograficznej. Duccio Demetrio w rozdziale poświęconym dojrzałości i intymności pisze między innymi o rozjaśnianiu ciemnych stron ludzkiej egzystencji:

Cierpienie i udręka wynikają ze świadomości, że nasze życie jest bezkształtnym tworem, nieudanym dziełem sztuki. Doznane w przeszłości krzywdy i rany rodzą mękę. Chęć dokładnego prześledzenia autobiografii, pragnienie dotarcia do każdego jej punktu bez wyjątku, przynoszą pożądany efekt, pod pewnymi wszakże względami²².

Włoski andragog, wymieniając kilka warunków procesualnych, zastrzega, iż „stwierdzenie choroby i jej skutki zazwyczaj uniemożliwiają czerpanie sił do życia z przeszłości”²³. Inne możliwe światło na fiasco terapeutycznych zabiegów Volny, rzuca psycholożka Urszula Struzikowska-Marynicz: „Cudza вина daje nam iluzoryczne przekonanie o zwolnieniu nas z odpowiedzialności za samych siebie. Nie możemy na niej spocząć”²⁴. Wywiad w „Gazecie

²⁰Trudno dociec, dlaczego list, zawierający tak głębokie i intymne szczegóły, pozwalające na łatwą identyfikację autorki, został opublikowany w piśmie o profilu psychologicznym. Trudno zrozumieć decyzję psycholożki opiekującej się tym działem, sama jednak Patrycja Volny przyznała podczas dyskusji na jednym z forów internetowych poświęconych twórczości Jacka Kaczmarskiego, że to ona jest autorką, zwróciła się po pomoc, choć nie zdawała sobie sprawy, że tekst zostanie opublikowany, licząc raczej na odpowiedź i poradę w trybie prywatnym.

²¹Babcia Patrycji Volny, matka Jacka Kaczmarskiego, Anna Trojanowska-Kaczmarska, podejmowała liczne próby samobójcze przynajmniej od lat 60. XX wieku, aż do śmierci w roku 2007. Cierpiąc na schizofrenię paranoidalną, żyła w poczuciu własnej wielkości, ale także nieustannego zewnętrznego zagrożenia i prześladowań ze strony bliższego i dalszego otoczenia. Doprowadzając do granicznie niebezpiecznych sytuacji, poprzez m.in. nadużywanie alkoholu i leków, zdrady małżeńskie i płynące z tego ekscesy, okaleczała się także fizycznie. Odczuwając ponadnormatywny ból istnienia, sprawiała cierpienie sobie i bliskim. Informacje te pochodzą z listu, który Janusz Kaczmarski napisał w 2006 r. do żony, oraz z dokumentacji medycznej uzyskanej na potrzeby biografii Jacka Kaczmarskiego *To moja droga* (Wrocław 2009). Piosenkę *Krzyk*, ekfrazę interpretującą obraz Edvarda Muncha, napisaną w 1978 r., Kaczmarski w pierwszych wersjach maszynopisowych dedykował Mamie; zapis ten usunął już w oficjalnych publikacjach tekstu.

²²Duccio Demetrio, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie* (Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 2000), s. 33

²³Demetrio, s. 33.

²⁴<https://www.wysokieobcasy.pl/zyclepiej/7,181615,31955497,zdrowy-dorosly-wie-czego-mu-zabraklo-w-relacji-z-rodzicem.html>

Wyborczej” z autorką poprzedził premierę książki *Wszystkiemu winni są twoi starzy* niemal równo pół roku po premierze i kampanii promocyjnej *Niewygodnej*.

* * *

Publikacja autobiografii Patrycji Volny stała się głośna ze względu na pojawiające się w niej sugestie zachowań, które początkowo nienazwane wprost, z czasem w obiegu medialnym określone zostały jako molestowanie. W książce odnajdujemy bodaj trzy fragmenty, odwołujące się do tych niejasnych początkowo wspomnień²⁵. Jest oczywiste, że nie da się zweryfikować prawdziwości oskarżeń. Respektuję także współczesne standardy etyczne, które mówią, iż „punkt widzenia sprawcy molestowania, niedostrzegającego w swoim zachowaniu niczego niewłaściwego, jest [...] bez znaczenia przy ocenianiu tego typu przypadków – decydująca jest tu (podobnie jak we współczesnych prawnych definicjach przemocy domowej) indywidualna ocena osoby poszkodowanej”²⁶. Z szacunku dla ofiar wielu przestępstw o podobnym charakterze należy się też powstrzymać od drobiazgowego komentowania nawet samej narracji. Z powyższych przyczyn nie będę tego tematu poddawać językowej analizie, odsyłając do właściwych wyimków w tekście źródłowym²⁷. Odnotuję jedynie, że także tutaj obowiązuje poetyka charakterystyczna dla wielu innych fragmentów, czyniąc świadectwo podatnym na otwarte interpretacje.

Wojciech Stanisławski w tekście *Ołowiany sarkofag Kaczmareckiego* używa daleko idących metafor (m.in. takich jak „bomba głębinowa”, „arszenik z kryminału”, „promieniotwórczy pył”), by ukazać opóźniony mechanizm działania, związany z publikacją i towarzyszącą jej kampanią promocyjną. Przedstawia także dramatyczny w swej wymowie efekt całej sytuacji:

I co gorsza – może jednak porównanie do pyłów znad Czernobyla, które opadały na zagony pod Białymstokiem i Brnem, okazuje się najlepsze – jesteśmy wobec tego zagrożenia bezradni: nie okryjemy świata folią, nie odkurzymy lasu. Nie dowiemy się nigdy, czy Jacek Kaczmarecki, autor opowieści o polskim losie, dopuścił się jednej z najohydniejszych zbrodni – czy zbrodnia ta istnieje jedynie w znużonej, strauumatyzowanej wyobraźni jego córki. I ta niewiedza będzie w nas kumulować, odkładać się siwym całunem ołowiu²⁸.

Czy nazwisko Kaczmarecki, pokryte radioaktywnym pyłem złej sławy, zostanie skazane na nieistnienie? Czy w warunkach „kultury unieważniania” przetrwa jego twórczość? Dla jednych to problemy wagi narodowej, dla innych drugorzędna strata wobec korzyści społecznych, jakie popłyną z uświadomienia rzeszy osób poddawanych różnym formom przemocy.

²⁵W pierwszym z takich wspomnień, które pochodzą z czasu, gdy miała 5 lat, ojciec w trakcie pożegnania na dworcu, według relacji narratorki, rzekomo dla zabawy wpełchnął jej język do ust, co bohaterka tych wspomnień wspomina nieprzyjemnie, jako działanie wbrew woli. Inne sugestie rzucają nieprzyjemny cień na matkę, która wysyłała ojca do sprawdzania majteczek córki przed snem. Trzecie zaś dotyczy sytuacji, kiedy ojciec przytulił się do (8-letniej) leżącej dziewczynki „na łyżeczkę”, ta zaś następujące po tym pieszczoty i całowanie w kark odebrała jako nieprzyjemne i dziś odczytuje to zachowanie jako seksualne. Prawdopodobieństwo zaistnienia realiów opisanych w ostatnim przypadku podważa m.in. Alicja Delgas, która twierdzi, że Jacek Kaczmarecki – choćby z obawy o możliwy nawrót choroby alkoholowej – nigdy nie przebywał z córką w takich okolicznościach (samotny wyjazd ojca poza cywilizację z dwójką dzieci, w tym synem z pierwszego małżeństwa).

²⁶„Molestowanie seksualne” (hasło), w: *Encyklopedia Gender. Płeć w kulturze* (Warszawa: Czarna Owca, 2014), 325.

²⁷Volny, ss. 36, 58, 136,

²⁸Wojciech Stanisławski, *Ołowiany sarkofag Kaczmareckiego*, wpis opublikowany na Facebooku, 18.01.2025.

* * *

W ślad za wysyłanymi sygnałami w portalach internetowych pojawiają się przeładowane ekspresją tytuły i publikacje (*Szokujące wyznanie córki Jacka Kaczmarskiego*. „Mój ojciec był moim oprawcą”: „Molestowanie, przemoc, zaniedbanie – mroczne wspomnienia córki”²⁹; „Patrycja Volny: jak bił, pił i molestował Jacek Kaczmarski”³⁰). Pozbawiona umiaru „horroryzacja” języka, przedstawianie incydentalnych zdarzeń, historii zasłyszanych („rozsmarowanie ziemniaków na twarzy” miało się wydarzyć, kiedy dziewczynka miała dwa lata), łatwe ferowanie oskarżeń (o molestowanie) – służą nakręceniu spirali emocji, gdzie nie ma już miejsca na racjonalną refleksję.

Warto też zwrócić uwagę, jak na pierwszy plan wysuwa się ideologizacja dyskursu. Recenzent „Krytyki Politycznej”³¹ w wielu miejscach potrafi odnaleźć słabe punkty książki. Wskazuje choćby na fakt, że autorka bardzo drobiazgowo rozpatruje doznane cierpienia, brakuje zaś przemyśleń nad skalą krzywd uczynionych innym przez nią samą. Kiedy jednak dociera do refleksji nad „ujawnieniem, które wstrząśnie światem tak, że wywróci zrzuty wcześniej z postumentu pomnik”, krytyczny dotąd recenzent bez cienia wątpliwości nazywa Kaczmarskiego przestępcą seksualnym. Słów tych nie unieważniają ani wcześniejsze wątpliwości, ani wyrażony w konkluzji brak zaufania do autorki, a sprzeczna ocena przykryta jest przez specyficzną poetycką, za sprawą organizacji brzmieniowej, frazę: „Ojciec pił, a jak pił, to bił”. Płyne zaś ostatecznie z całego tekstu już nie nawoływanie, ale żądanie wręcz, by zgodnie z duchem *cancel culture* nazwisko, postać, a więc i dorobek Kaczmarskiego wymazać, unieważnić, skazać na zapomnienie.

* * *

Głośny wiosną 2025 roku spór między Joanną Kuciel-Frydryszak a wydawnictwem, który bardzo szybko rozgorzał jako starcie środowisk – autorów, wydawców, dystrybutorów, nie wyłączając czytelników – pokazuje, że rynek książki to przestrzeń realnych sporów o kapitał materialny, który prezentuje całkiem pokaźną wartość. Nie ma powodów, by wyłączać z tych mechanizmów gatunek autobiografii.

Jak zauważa Dominik Antonik w artykule *Przemyśl autobiografii. „Ghostwriting”, kultura sławy i utowarowienie tożsamości*, „opowieści o sobie funkcjonują nierozłącznie w ramach złożonego systemu współczesnej kultury, a podmiot autobiografii jest dziś zarazem podmiotem ekonomii”³². Antonik, który napisał między innymi książkę *Autor jako marka*, zajmuje się analizą związków literatury i kultury z rynkiem późnego kapitalizmu, mediami i szeroko pojętą sferą społeczną; w swoich analizach skupia się na autorze jako głównym agencie produkcji

²⁹Katarzyna Pajęczek, „Szokujące wyznanie córki Jacka Kaczmarskiego. «Mój ojciec był moim oprawcą»”, *rmf.fm*, 21.11.2024, <https://www.rmf.fm/rozrywka/plotki/news,72813,szokujace-wyznanie-corki-jacka-kaczmarskiego-moj-ojciec-byl-moim-oprawca.html>.

³⁰Jacek Cieślak, „Patrycja Volny: jak bił, pił i molestował Jacek Kaczmarski”, *Rzeczpospolita*, 23.11.2024, <https://www.rp.pl/literatura/art41488741-patrycja-volny-jak-bil-pil-i-molestowal-jacek-kaczmarski>.

³¹Jakub Szafrński, „Skrzydzone i harda, ale czy szczerze? [o książce «Niewygodna» Patrycji Volny]”, *Krytyka Polityczna*, 21.12.2024, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/skrzydzone-i-harda-ale-czy-szczerze-o-ksiazce-niewygodna-patrycji-volny/>.

³²Dominik Antonik, „Przemyśl autobiografii. Ghostwriting, kultura sławy i utowarowienie tożsamości”, *Teksty Drugie* 1 (2019): 81.

literackiej. Powyższy język dość odległy jest od tradycyjnych narzędzi literaturoznawstwa, pokazuje jednak rzeczywistość intuicyjnie wyczuwaną przez część publiczności literackiej. To w tym duchu zarzuca się wydawnictwu oraz autorce wykorzystywanie pamięci o bardzie oraz jego niewątpliwej sławie do kapitalizacji zysków.

Nie rozsądając o intencjach żadnego z podmiotów tej komunikacji, rozważmy argumenty w duchu logiki proponowanej przez antropologa literatury, badającego związki gatunku autobiografii z mechanizmami rynkowymi. Antonik, prezentując szereg współczesnych praktyk, odnotowuje przede wszystkim nieadekwatność idealistycznych założeń Lejeune'owskiego „paktu autobiograficznego” do dzisiejszej sytuacji na rynku książki:

Lejeune pisał, że „autobiografie nie są przedmiotami estetycznej konsumpcji, lecz społecznymi środkami międzyludzkiego porozumienia. To porozumienie ma kilka wymiarów: etyczny, uczuciowy, referencjalny”. Innymi słowy, lektura autobiografii jest spotkaniem z drugim człowiekiem, który pragnie odsłonić przed czytelnikiem całą prawdę o sobie, co sprawia, że „serce bije zawsze przy otwieraniu pierwszej strony”. W konfrontacji ze współczesnym przemysłem autobiograficznym ten nieco wzniosły i przepełniony troską język wydaje się jakby z innego świata, jest nieadekwatny, rozmija się z tą twórczością już na poziomie stylu. Użycie tego języka do opisu współczesnej produkcji autobiograficznej miałoby w sobie coś z żartu i prowokacji [...]. Nie jest tak dlatego, że współczesna twórczość autobiograficzna jest trywialna i z badawczego punktu widzenia nieinteresująca. To raczej tradycyjna teoria oczekuje odpowiedzi na pytania, które nie trafiają w sedno współczesnych zjawisk. Z tego powodu proponuję uznać, że wbrew twierdzeniom Lejeune'a autobiografia jest przedmiotem konsumpcji i to nie tylko estetycznej – zajmuje miejsce w samym centrum praktyk ekonomicznych późnego kapitalizmu³³.

To oczywiste skądinąd w naszym coraz bardziej cynicznym i pozbawionym złudzeń społeczeństwie stwierdzenie zdaje się nie mieć zastosowania w pierwszej kolejności wobec dziennikarzy, pracowników mediów, którzy słowa „prawda”, „szczerść” oraz idące w ślad za tym oskarżenia formułują z pewnością godną naocznych świadków wydarzeń. Nie może więc dziwić, że i spora część opinii publicznej przyjmuje ten skrótowy przekaz jako własny i w ten sposób rodzi się atmosfera już nie podejrzeń, nie oskarżeń, ale pewności co do winy oskarżonego.

Jak wynika z wielu ustaleń na podstawie analizy rynkowych uwikłań, „[w]e współczesnych warunkach autobiografizm nie daje możliwości szczerzego wyznania i chyba rzadko jest wyrazem takiej potrzeby, ponieważ jego podstawowa funkcja to powiększenie kapitału uwagi”³⁴, oraz „[z]decydowana większość autorów współczesnych autobiografii to prominenci rynku uwagi, kapitaliści w ramach nowej gospodarki, w której wartość jednostek i towarów określana jest skalą ich widoczności i rozpoznawalności, a także poziomem zainteresowania konsumentów”³⁵. W przypadku autobiografii Patrycji Volny mamy do czynienia z sytuacją u zarania odwrotną, w której to publikacja czyni dopiero autorkę prominentką uwagi – za sprawą powiązania z własnym ojcem, który jest rzeczywistym magnesem dla publiczności.

³³Antonik, 86.

³⁴Antonik, 95.

³⁵Antonik, 90.

Idąc dalej tym tropem, czytamy, iż „obecność we współczesnym społeczeństwie i rynku jest zależna wyłącznie od uwagi innych, a ta jest w ciągłym deficycie”³⁶. Słowo „uwaga” pojawia się w omawianym tekście wielokrotnie. „[U]waga coraz częściej okazuje się walutą nadrzędną, bo wymieniającą na wszystkie inne – od pieniędzy po prestiż”³⁷. Jak z kolei piszą Davenport i Beck, „[w] tej nowej ekonomii [...] kapitał, praca, informacja i wiedza są w ogromnej podaży. [...] To, czego brakuje, to ludzka uwaga”³⁸.

Volny, kapitalizując markę, dzięki publikacji autobiografii, wkracza na wyższy próg komunikacyjny, goszcząc na krótki czas w mediach głównego nurtu (dziś nurt ten dzieli się na media tradycyjne – telewizja, radio – dające poczucie prestiżu oraz media internetowe, przynoszące czasem wielokrotnie większą oglądalność, zasięgi). Współcześnie obie te formy współżyją, za sprawą publikacji w internecie treści z mediów tradycyjnych. Wkracza w ten sposób do grona „celebrytów” (jest to, jak pisze David Marshall, „uprzywilejowana grupa jednostek, która dysponuje większą obecnością i szerszym zakresem działania i wpływu niż ci, którzy stanowią pozostałą część populacji”³⁹).

Niezależnie od kategorii prawdy, która jest, jak wyżej uznaliśmy, pojęciem mocno zdewaluowanym na współczesnym rynku autobiografii, nie sposób zaprzeczyć, że sensacyjność wyznań, atmosfera przełamywania tabu wzmagają zainteresowanie publikacją i samą autorką, co jest zgodne ze strategią maksymalizacji widoczności oraz wysoce korzystne dla wydawcy. Intensywna kampania promocyjna książki i postaci Volny przyniosła jej nominację w plebiscycie „Superbohaterki 2024” redakcji „Wysokich Obcasów”. O nominowanej przeczytamy: „Patrycja Volny, córka Jacka Kaczmarskiego, również była w gronie wyróżnionych w kategorii «Śmiałe 2024» za swoją autobiografię «Niewygodna», w której opowiada o doświadczeniach z przemocą”⁴⁰. Jak więc widzimy, zgodnie z modelem „autobiografia może zajmować tak ważne miejsce w ekonomii uwagi i systemie sławy, ponieważ stanowi dla celebryty najlepsze narzędzie do negocjacji jego publicznej tożsamości”⁴¹. Takie wyróżnienie powiązanych wszak podmiotów trudno odizolować od kolejnej konstatacji: „Jest to interes obopólny – gwiazda zwiększa swoją widoczność, a wydawnictwo czerpie korzyści ze zgromadzonego przez nią kapitału uwagi i tym samym powiększa kapitał własny (nie tylko ekonomiczny)”⁴² – pisze Antonik wprawdzie o *ghostwritingu*, lecz jego uwagi charakteryzują generalne relacje rynkowe.

Patrycja Volny nie ukrywa, iż gromadzony za sprawą autobiografii kapitał uwagi pragnie wykorzystać do wywierania wpływu, ośmielania innych kobiet, którym dzieje się krzywda. I choć łatwo ulec pokusie generalizacji, to przecież nie ma innych kobiet w podobnej sytuacji – żadna z nich nigdy już nie będzie córką tego konkretnego Jacka Kaczmarskiego, a tego typu

³⁶Antonik, 91.

³⁷Antonik, 91.

³⁸Antonik, 91.

³⁹P.D. Marshall *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2013, s. IX. [cyt. za Antonik s.92]

⁴⁰<https://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,156847,31645947,12-historii-14-wspanialych-kobiet-lista-nominowanych-do-superbohaterki.html>

⁴¹Antonik, 97.

⁴²Antonik, 94.

proste sugestie *de facto* redukuje postać człowieka (nie wspominając już o artyście), z jego złożonością psychologiczną – o której przecież i sama córka stara się wspominać wielokrotnie – tylko do negatywnych cech, które chce się napiętnować społecznie.

Dariusz Rosiak nazywa współczesną rzeczywistość polityczną Zachodu mianem demokracji medialno-emocjonalnej. Określenie to pasuje nie tylko do świata polityki, oddaje szerzej rozumiany chaos komunikacyjny w silnie polaryzowanych społeczeństwach:

Słowa są dziś poddane najwyższemu prawu medialnego świata internetowego, czyli „optymalizacji”. Jej punktem odniesienia nie jest rzeczywistość, tylko odczucia odbiorców. Zostają oni pogrupowani w „bańki” – partyjne, estetyczne, rasowe, genderowe – i sprzedawani są w pakiecie jako produkty polityczne albo biznesowe, co zresztą na jedno wychodzi. Dla handlarzy naszą uwagą ideałem jest świat, w którym kłócimy się ze sobą do upadłego na dowolny temat – nie po to, by dojść do prawdy, bo prawdy przecież nie ma, tylko po to, by kontynuować wojny, które generują konkretny zarobek⁴³.

Kreowany w mediach obraz Kaczmareckiego podlega dziś tym samym prawidłom, co język polityki i innych wzbudzających emocje dyskursów. Zredukowany bard staje się użytecznym *exemplum* dla zilustrowania wielu bolączek współczesnego świata, o których często pisze „Gazeta Wyborcza”. Nie trzeba być wcale krytycznym wobec prezentowanych przez redakcję treści, by zauważać pewne tematy, które często pojawiają się na łamach: przemoc domowa, alkoholizm w rodzinie, syndrom DDA, nierówności społeczne, przemoc seksualna, anachroniczne metody wychowawcze, przemocowe traumy pokoleniowe – to wszystko sprawy wymagające pogłębionej debaty. Wydawnictwo oprócz oczywistego interesu materialnego realizuje więc także kapitał ideologiczny, jednak w wydaniu, jakie otrzymujemy na przykładzie *Niewygodnej* Patrycji Volny, wszystkie te problemy zostają uwikłane w komunikacyjny szum, generując mocno uproszczony i zafałszowany obraz.

Autobiografizm, jako gatunek z pogranicza literatury i dokumentu, odbierany bywa jako szczery, oparty na prawdzie wyznania. Choć Philippe Lejeune zdążył już zmodyfikować idealistyczne założenia swego „paktu autobiograficznego”, pisząc: „Autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swym życiu, ale kimś, kto powiada, że ją mówi”⁴⁴, ciągle pokutuje tendencja do odbierania przekazów autobiograficznych tak, jakby nie były aktami autokreacji. Rozpoznawane od wieków indywidualne i głębokie potrzeby osobiste, terapeutyczne, poszukiwania tożsamości, redefiniowania własnej pozycji wobec innych, są jedynie częścią złożonego systemu motywacji autobiograficznego trudu. Splot okoliczności rynkowych, medialnych, ideologicznych nakłada się na pierwotne intencje, czyniąc z konfesyjnego u zarania gatunku obiekt rynkowych gier, na równi z innymi produktami przemysłu kultury. Sytuacja medialna związana z publikacją *Niewygodnej. Autobiografii* Patrycji Volny pokazuje że zarówno sama książka, jak i cały przekaz autobiograficzny budowany od lat nie są wolne od tych bolączek.

⁴³Dariusz Rosiak, „Co się dzieje z demokratycznym światem? Idzie fala większa od Trumpa”, Tygodnik Powszechny 5 (2025), online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/co-sie-dzieje-z-demokratycznym-swiatem-idzie-fala-wieksza-od-trumpa-189555> (28.01.2025)

⁴⁴Philippe Lejeune, „Czy można zdefiniować autobiografię?”, w tegoż: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, tłum. Wincenty Grajewski i in. (Kraków: Universitas, 2001), 2.

Bibliografia

- Antonik, Dominik. „Przemysł autobiografii. Ghostwriting, kultura sławy i utowarowienie tożsamości”. *Teksty Drugie* 1 (2019): 80–105.
- Araszkiewicz, Agata. „Kobiety, które nienawidzą mężczyzn”. *Czas Kultury* 4 (2020): 163–167.
- Autobiografia*. Red. Małgorzata Czermińska. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Cieński, Andrzej. *Pamiętniki i autobiografie światowe*. Wrocław: Ossolineum, 1992.
- Cieślak, Jacek. „Patrycja Volny: jak bił, pił i molestował Jacek Kaczmarek”. *Rzeczpospolita*, 23.11.2024. <https://www.rp.pl/literatura/art41488741-patrycja-volny-jak-bil-pil-i-molestowal-jacek-kaczmarek>.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Wydanie 2, zmienione. Kraków: Universitas, 2020.
- – –. „Ruchome granice autobiograficzności”. *Opcje* 1 (2012): 24–29.
- Demetrio, Duccio. *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 2000.
- „Dorosłe Dzieci Alkoholików” [list czytelnicki]. *Charaktery* 9 (2007): <https://imgur.com/a/zHfom>.
- Duda, Maciej. „Matka, autobiografia. Próby”. *Autobiografia* 1 (2014): 69–82.
- Gajewska, Agnieszka. „Auto/biografia kontrfaktyczna Doris Lessing”. *Autobiografia* 1 (2014): 39–49.
- Giza, Anna. *Życie jako opowieść. Analiza materiałów autobiograficznych w perspektywie socjologii wiedzy*. Wrocław: Ossolineum, 1991.
- Grzemska, Aleksandra. „Matki i córki w polu autobiograficznym”. *Teksty Drugie* 6 (2018): 77–91.
- Iwasiów, Inga. „Humanistyka, zmiana, autobiografia. Studium przypadku osobistego”. *Acta Universitatis Lodzensis, Folia Litteraria Polonica* 1 (2021): 15–31.
- – –. „Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2014): 7–11.
- Kaczmarek, Jacek, Patrycja Volny. *Życie do góry nogami*. Warszawa: Egmont, 1997.
- Krajewski, Marek. „Cancel Culture: unieważniając unieważnianie”. *Przegląd Socjologiczny* 1 (2022): 185–206.
- Lejeune, Philippe. „Czy można zdefiniować autobiografię?”. W tegoż: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. Regina Lubas-Bartoszyńska, tłum. Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas-Bartoszyńska, 1–19. Kraków: Universitas, 2001.
- Mason, Mary G. „Inny głos: autobiografie pisarek”. W: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, 169–207. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- „Molestowanie seksualne” (hasło). W: *Encyklopedia Gender. Płeć w kulturze*, 325–326. Warszawa: Czarna Owca, 2014.
- „«Nie pisz książki o ojcu». Ale Patrycja Volny napisała: o Jacku Kaczmarckim, przemocy i molestowaniu”. Natalia Waloch rozmawia z Patrycją Volny. *Wysokie Obcasy*, listopad 2024.
- Osiński, Dawid Maria. „O formach autobiografii w kulturze – kilka przybliżeń”. *Tekstualia* 2 (2020): 3–18.
- Pajaczek, Katarzyna. „Szokujące wyznanie córki Jacka Kaczmarckiego. «Mój ojciec był moim oprawcą»”. *rmf.fm*, 21.11.2024. <https://www.rmf.fm/rozrywka/plotki/news,72813,szokujace-wyznanie-corki-jacka-kaczmarckiego-moj-ojciec-byl-moim-oprawca.html>.
- Pekaniec, Anna. „Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2022): 125–144.
- – –. „Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2014): 13–28.
- Poznańska, Justyna. „Narracyjne konstruowanie tożsamości. O autobiografii Niny Berberowej”. *Wschodni Rocznik Humanistyczny* IX (2013): 265–278.

Rosiak, Dariusz. „Co się dzieje z demokratycznym światem? Idzie fala większa od Trumpa”. *Tygodnik Powszechny* 5 (2025): <https://www.tygodnikpowszechny.pl/co-sie-dzieje-z-demokratycznym-swiatem-idzie-fala-wieksza-od-trumpa-189555> (28.01.2025).

Sobaś-Mikołajczyk, Pola. „O czytaniu z zaciśniętymi powiekami, czyli cała Polska urządza Wałęsom terapię”. *Opcje* 1 (2012): 82–85.

Stanisławski, Wojciech. *Ołowiany sarkofag Kaczmarskiego*. Wpis opublikowany na Facebooku, 18.01.2025.

Szafrński, Jakub. „Skrzywdzona i harda, ale czy szczerza? [o książce «Niewygodna» Patrycji Volny]”. *Krytyka Polityczna*, 21.12.2024. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/skrzywdzona-i-harda-ale-czy-szczerza-o-ksiazce-niewygodna-patrycji-volny/>.

„«Usłyszałam od ojca, że jestem głupia, gruba i interesowna». Patrycja Volny z «niewygodną» opowieścią o Jacku Kaczmarским”. Małgorzata Serafin rozmawia z Patrycją Volny. *W czułym zwierciadle* (podcast), 6.12.2024.

Volny, Patrycja. *Niewygodna. Autobiografia*. Warszawa: Agora, 2024.

Waloch, Natalia. „Alkohol, przemoc, trauma. Patrycja Volny napisała autobiografię o życiu z ojcem Jackiem Kaczmarским”. *Wysokie Obcasy*, 7.11.2024.

SŁOWA KLUCZOWE:

Jacek Kaczmarek

PATRYCJA VOLNY

autobiografia

dokument osobisty

ABSTRAKT:

Tematem artykułu jest refleksja nad aktualnym statusem pisarstwa autobiograficznego na przykładzie książki Patrycji Volny *Niewygodna. Autobiografia*. Publikacje w mediach tradycyjnych oraz reakcje publiczności w mediach społecznościowych pokazują, że twórczość opatrzona emblematem autobiografizmu traktowana jest bezrefleksyjnie jako wyznanie prawdy, wzbudzając tym większe emocje, im bardziej sensacyjne treści zawiera. Patrycja Volny wzbudza szczególne zainteresowanie jako córka znanego i cenionego artysty, a jej wyznania przyciągają uwagę, sytuując postać autorki wobec innych uczestników medialnego dyskursu. Splot okoliczności rynkowych, medialnych, ideologicznych nakłada się na pierwotne intencje, czyniąc z konfesyjnego u zarania gatunku obiekt rynkowych gier, na równie z innymi produktami przemysłu kultury.

BIOGRAFISTYKA KOBIET

KAPITAŁ UWAGI

rynek wydawniczy

AUTOBIOGRAFIZM

NOTA O AUTORZE:

Krzysztof Gajda – dr hab., prof. UAM w Pracowni Badań Literatury i Kultury Niezależnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się badaniem warstwy słownej polskich piosenek, poszukując w nich przejawów literackości, podnoszących poziom przekazu ponad czysto rozrywkowe schematy gatunku. W szczególności odnajduje takie innowacje w autorskim modelu piosenki. Autor książek: *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus* (1998), *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów* (2003, II wydanie 2013), *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarek* (2009, II wydanie 2014), *Szarpidrut i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* (2017) oraz wspólnie z Krzysztofem Grabieżem Grabowskim *Gościu. Auto-bio-Grabież* (2010).

Autobiografizm w pisarstwie kobiet – redefinicje

Natalia Teklik

ORCID: 0009-0009-1052-7029

Autobiografizm we współczesnym stanie badań jest terminem z jednej strony dobrze zbadanym, z drugiej zaś – coraz bardziej rozmytym. Okazuje się bowiem, że zasadniczym problemem, który stoi przed badaczami tegoż pojęcia, jest ustalenie jego granicy oraz zakresu.

Określenie ram pojęciowych zależne jest od przyjętej metody badawczej oraz od tego, czy – idąc za myślą Philippe’a Lejeune’a¹ – uznamy, iż autobiograficzne odczytanie wymaga od autorskiej kontrasygnaty.

Celem niniejszej pracy jest omówienie zagadnienia autobiografizmu w wybranych powieściach autorstwa: Marii Ukniewskiej² – zapomnianej pisarki dwudziestolecia międzywojennego, Zyty Oryszyn³, która tworzyła w dobie PRL, a także dwóch pisarek reprezentujących literaturę najnowszą, czyli Magdaleny Tulli i Joanny Bator. W kręgu zainteresowań badawczych znajdować się będą nie tylko

¹ Philippe Lejeune, „Pakt autobiograficzny”, tłum. Aleksander Wit Labuda, Teksty 5 (1975): 31–49.

² Właściwie Maria z Brejnakowskich Kuśniewiczowa, „[u]rodzona 2 maja 1907 w Warszawie; córka Romana Brejnakowskiego, krawca, i Aleksandry z domu Kopeć, krawcowej. Uczęszczała do średniej szkoły handlowej, następnie kontynuowała naukę w Szkole Dramatycznej Jadwigi Hryniewieckiej. Występowała jako tancerka w kabarecie Morskie Oko, dorywczo statystowała w Teatrze Polskim i innych teatrach rewiowych w Warszawie. [...] W 1938 rozpoczęła twórczość literacką pod pseudonimem Maria Ukniewska, debiutując fragmentem powieści z życia tancerek rewiowych pt. Niedziela Teresy i przygody Dubenki, opublikowanym w «Wiadomościach Literackich» (nr 8; powieść wydana pt. Strachy)”. Wszystkie informacje na temat biografii autorki cytuję za cyfrowym słownikiem biobibliograficznym Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/4277/ukniewska-maria>, dostęp 30.08.2025.

³ Właściwie Anna Kaczyńska, z domu Bartkowska, pisarka, dziennikarka, tłumaczka. Debiutowała w 1956 r. opowiadaniem opublikowanym na łamach „Trybuny Wałbrzyskiej”, swoją pierwszą powieść zatytułowaną Najada wydała w 1970 r. Autorka w latach 80. działała w Komitecie Kultury Niezależnej, współpracowała też z Niezależną Oficyną Wydawniczą, a od 1996 r. pracowała w „Rzeczpospolitej”. Należała do polskiego PEN Clubu. Jej teksty odnaleźć można również w czasopismach drugiego obiegu: „Tygodniku Wojennym”, „Wezwaniach” i „Kulturze Niezależnej”, zajmowała się także tłumaczeniami. W latach 1962–1972 była żoną pisarza i poety Edwarda Stachury. Wszystkie informacje na temat biografii autorki cytuję za Instytutem Książki, <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,indeks-autorow-i-autorek,26,zyta-oryszyn,153.html?filter=>, dostęp 30.08.2025.

przejawy autobiografizmu w tychże utworach, ale również elementy, które stanowią genologiczne i estetyczno-formalne wyróżniki pisarstwa kobiet.

Pisarki, których dzieła stanowią egzemplifikację w tym artykule, pochodzą z trzech różnych okresów literackich, co – rzecz jasna – uniemożliwia badanie tychże powieści przy pomocy jednej tylko metodologii badawczej. Kluczowa będzie próba dokonania redefinicji autobiografizmu i przedstawienie go jako trybu lektury, wolnego od autorskiej kontrasygnaty.

Autobiografizm i pisarstwo kobiet. Refleksja teoretyczna

Metodologiczna refleksja nad pisarstwem kobiet to w istocie refleksja nad historią emancypacji. Teoretyczne umocowanie specyfiki pisarstwa kobiecego wiąże się bowiem nie tylko z naukową refleksją, ale również z metaforą oraz z całą infrastrukturą wartości, która tekst buduje⁴. Szczególnie istotne w kontekście omawianych w niniejszej pracy powieści wydaje się pojęcie arachnologii, a także powiązana z nią somatopoetyka⁵. Nancy Miller⁶ rozumie arachnologię jako „ustawienie krytyczne, pozwalające czytać na przekór niezróżnicowanemu utkaniu, aby odkryć wcieloną w pisanie określoną *genderowo* podmiotowość; aby odzyskać w obrębie przedstawienia emblematy jego konstruowania”⁷. Sama koncepcja objaśnienia specyfiki pisarstwa kobiecego przy wykorzystaniu mitu o Arachne i Atenie jest również metaforycznym konstruktem. Kobieta-pisarka byłaby więc w tym ujęciu tkaczką, która akt twórczy wysnuwa z siebie, a dzieło związane jest z jej cielesnością. Odczytanie koncepcji Nancy Miller w kategoriach somatycznych, co podkreśla Monika Świerkosz⁸, było na polskim gruncie literaturoznawczym odczytaniem najchętniej przywoływanym. Badaczka przywołuje analogię między aktem twórczym a „pajęcym przedzeniem”⁹, artystka miałaby wówczas przypominać pajaka „uwięzion[ego] na zawsze w swojej pajęczynie”¹⁰. Tak ukierunkowana interpretacja historii Arachne i Ateny staje się również refleksją nad autobiografizmem w pisarstwie kobiet¹¹. Czytelniczka, adresatka, w ramach autobiograficznej wspólnoty, ma prawo do poszukiwań, do wspólnego tkania dzieła, które przyjmuje nieregularną, płynną niczym fale, formę. Uważam, że arachnologia, jako sposób czytania, i teoria falowa, jako sposób określenia ewolucji feministycznych nurtów, mogą funkcjonować obok siebie – jako komplementarne narzędzia do badań nad pisarstwem kobiet w jego autobiograficznym wymiarze. Autobiografizm może

⁴ W rodzimej myśli literaturoznawczej metodologia badań pisarstwa kobiet zawdzięcza wiele pracom Ewy Kraskowskiej. Zob. Ewa Kraskowska, „Powieść kobieca w czasach PRL”, w: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. Ewa Kraskowska, Bogumiła Kaniewska (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015).

⁵ Na ten temat zob. Anna Łebkowska, „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”, *Teksty Drugie* 4 (2011): 11–27.

⁶ Zob. Nancy K. Miller, „Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka”, tłum. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku*. Antologia, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski (Kraków: Znak, 2006), 487–513.

⁷ Miller, 492.

⁸ Monika Świerkosz, „Atena i Arachne. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego”, w tejże: *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 18.

⁹ Świerkosz, 18.

¹⁰ Świerkosz, 18.

¹¹ Na ten temat zob. też Grażyna Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1996), 13. Cyt. za: Świerkosz, 18–19.

być więc pajęczą siecią, którą czytelniczka tka wspólnie z pisarką, ale i falą, która w jednej chwili może rozmyć i zmienić dzieło, tworząc autobiograficzną wspólnotę doświadczeń.

„To nie jest mój pamiętnik”¹². *Strachy* Marii Ukniewskiej

Maria Ukniewska, która w powieści *Strachy*¹³ opisuje życie młodych kobiet – tancerek rewiowych, w młodości sama zdecydowała się na taką karierę. Czy doświadczenie bohaterki powieści jest więc tożsame z doświadczeniem autorki? Ukniewska, poprzedzając tekst główny powieści krótką notką, zdaje się odnosić do tej kwestii:

Między jedenastym a trzynastym rokiem życia byłam opętana urządzaniem amatorskich przedstawień. Zresztą nie tylko ja. W olbrzymiej kamienicy, gdzie się wychowałam, znajdowała się co najmniej setka podobnie opętanych bachorów. [...] Z tęsknoty za teatrem zaczęłam pisać. Na tle wspomnień teatralnych powstała książka *Strachy*, wydana w 1938 r. [*Strachy*,10].

Powieść, która powstała z „tęsknoty za teatrem”, jest więc zakotwiczona w doświadczeniach Ukniewskiej. Notka poprzedzająca tekst właściwy powieści wydaje się w sposób bardzo czytelny przedstawiać zainteresowanie pisarki teatrem. Czy możemy więc uznać, iż *Strachy* to powieść z autobiograficznym kluczem, a sama autorka podpisuje z czytelnikiem słynny pakt autobiograficzny¹⁴? Philippe Lejeune, francuski teoretyk literatury, który stworzył teorię paktu autobiograficznego, założył, iż do uznania dzieła za autobiograficzne potrzebna jest odautorska kontrasygnata, swoisty kontrakt czytelnicy. Teresy Sikorzanki, czyli głównej bohaterki *Strachów*, nie należy utożsamiać z Marią Ukniewską, o której życiu nie wiemy zresztą zbyt wiele – niedostatek opracowań naukowych, brak spisanej biografii. Nowoczesna teoria autobiografizmu korzysta rzecz jasna z dorobku tak uznanych badaczy jak Lejeune, ale powinna też otwierać się na tezę, iż każdy tekst tworzy odrębną dla siebie teorię.

Ukniewska nie napisała powieści, którą czytać można wyłącznie autobiograficznie. Równie interesująca może być próba przeczytania *Strachów* przez pryzmat odnajdywania wspólnego, kobiecego doświadczenia – a więc wszystkich kobiet, które boleśnie się przekonały, że emancypacja ma też swój rewers. Losy bohaterki powieści Ukniewskiej są doskonałym przykładem ilustrującym działanie emancypacyjnych haseł, głoszonych między innymi w „Bluszczu”, w praktyce. Kobiecość i niezależność w *Strachach* mają wymiar paradoksalny: wszystkie drogi zawodowej kariery i tak prowadzą bowiem do mężczyzn, na nieszczęście

¹²Te słowa wypowiedzieć miała Maria Ukniewska w wywiadzie dla „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”. Autorka dodała również, że sytuacje przedstawione w powieści są zmyśnione, a bohaterki nie należy utożsamiać z postaciami teatralnymi, które żyły w rzeczywistości. O powyższej wypowiedzi Ukniewskiej pisze Agnieszka Baranowska, streszczając tym samym recenzencki odbiór *Strachów*. Badaczka przywołuje, iż recenzje powieści Ukniewskiej pojawiły się m.in. w „Kurierze Literacko-Naukowym”, „Wiadomościach Literackich” czy też w „Sygnałach”. Zob. Agnieszka Baranowska, „To nie mój pamiętnik”, w teście: Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 236–248.

¹³Maria Ukniewska, *Strachy*, wyd. VII (Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2016). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

¹⁴Zob. Lejeune.

bohaterek – nieodpowiednich, którzy traktują je przedmiotowo, próbując kontrolować nawet ich cykl menstruacyjny.

Jednym z głównych problemów interpretacyjnych *Strachów*, poza trudami pracy rewiowej tancerki, pozostaje relacja kobiety z jej ciałem. Somatyczność w powieści Ukniewskiej jest związana z traumą, strachem. Przekonuje się o tym Linka, koleżanka Teresy, która zachodzi w niechcianą ciążę i postanawia dokonać aborcji.

Następna godzina upłynęła w jakimś potwornym, makabrycznym śnie. Woda gotowała się na prymusie za parawanem. Na stole rozpostarte było prześcieradło, które potem obficie spłynęło krwią. Linka leżała nago, skrępowana pasem, nogi i ręce miała unieruchomione. Na jeden moment oczy ich zbiegły się: dzikie u Linki z bólu, dzikie u Teresy od tego, co się tu działo [*Strachy*, 112].

Aborcja, która może być tytułowym „strachem”, jest w powieści przedstawiona jako doświadczenie somatyczne i przerażające. „Strachy” dopadają też Teresę; obserwując cierpienie Linki, boi się, że i ona może się znaleźć w podobnej sytuacji. Ostatecznie Teresa również zachodzi w ciążę, a wcześniej wiązuje się z Modeckim – dyrektorem teatru. Ani związek, ani myśl o założeniu rodziny nie przynoszą jej szczęścia. Jak pisze Magdalena Bednarek:

W *Strachach* ponurym rewersem historii Teresy jest los jej przyjaciółki: dziewczyny dzielą fascynację tańcem, razem mierzą się z trudnościami kabaretowego życia, przeżywają wielką, pierwszą miłość, razem też próbują stawić czoło największemu stygmatyzującemu społecznie, psychicznie i prawnie zagrożeniu: ciąży i aborcji dokonanej przez Linkę. Dziewczyny, rozłączone samobójczą śmiercią tej ostatniej, trwają jednak w swoistej wspólnocie: zmarła nawiedza Teresę, uosabiając jej alternatywny los i stając się jednym z tytułowych strachów [...] ¹⁵.

Opinia badaczki w trafny sposób opisuje relację Linki i Teresy. Dziewczyny tworzą wspólnotę doświadczeń, są dla siebie wsparciem. Niestety, w ich historii brak optymistycznej puenty. Linka popełnia samobójstwo, a Teresa, która postanawia związać się z Modeckim, szybko się orientuje, jak duży popełniła błąd.

Relacja Teresy i Modeckiego, który wielokrotnie krzywdzi kobietę, przypomina ponury rewers emancypacji. Próba samostanowienia kończy się wielkim nieszczęściem.

Ja ciebie nic nie obchodzi. Ja tęsknię za sceną, tęsknię do tańca, do charakteryzacji, do koleżanek, do garderoby!... Ja się duszę tutaj. Jesteś nudny. Ciągłe tylko mówisz o sobie. Ciągłe mnie straszysz, że się kończysz. Dostałeś doskonałe recenzje, ale mało ci. [...] Jesteś egoistą, ot co. Zapragnąłeś mieć dziecko i dlatego ja muszę urodzić. Ja nie chcę tego dziecka! Boję się porodu. Umrę przy porodzie. Nie ma chwili, w której bym nie żałowała, że się zeszałam z tobą. Nie chciałam. Zmusiłeś mnie. Ja jestem młoda, ja chcę żyć. Nienawidzę ciebie! Ty też mnie nienawidzisz [*Strachy*, 284].

Urzeczywistnieniem wszystkich wyrażonych przez Teresę lęków jest najpierw zajście w ciążę, a później poród, będący dla niej doświadczeniem psychosomatycznym – poród rezonuje z jej

¹⁵Magdalena Bednarek, „Powieść o kobiecym dojrzewaniu”, w: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX*, 60.

ciałem, ale i wpływa na jej psychikę¹⁶ – Teresa zdaje sobie bowiem sprawę, że w tej oto chwili jej życie zmieniło się nieodwracalnie, a może nawet się zakończyło. Doświadczenie kobiecości w *Strachach* ma wymiar generacyjny. Autobiografizm przeistacza się w autosocjobiografię – biografię, która tworzy wspólnotę doświadczeń, w tym wypadku kobiecych, i pozwala na utożsamienie.

Szaleństwo i transgresje. O wspólnotowych i jednostkowych doświadczeniach w *Madam Frankensztajn* Zyty Oryszyn

Rekonstrukcja autobiograficznego doświadczenia w pisarstwie Zyty Oryszyn jest, podobnie jak w przypadku Marii Ukniewskiej, zadaniem niełatwym. Choć twórczość Oryszyn nie została w najnowszym stanie badań pominięta – warto wspomnieć w tym miejscu prace Arlety Galant¹⁷ – to temat autobiografizmu w jej twórczości nie pozostaje już tak chętnie eksplorowany. Istotnie, Oryszyn nie czyni swojego życiorysu kanwą powieści, wiemy natomiast, że doświadczenia bohaterów, a przede wszystkim bohaterek *Madam Frankensztajn*¹⁸ mogą być paralelne z doświadczeniami samej pisarki, która dorastała i żyła w czasach PRL¹⁹. *Madam Frankensztajn* można określić mianem powieści antysystemowej, takiej, która demaskuje utopię, w teorii tylko opartą na egalitarności. Szaleństwo staje się w powieści Oryszyn deziluzoryczną kategorią, przez którą można wyjaśnić zachowania bohaterek. Kobiety w twórczości Oryszyn tworzą swego rodzaju wspólnotę, która, jak wiadomo, może być uważana za jeden z wyróżników genologicznych pisarstwa kobiecego. Wspomniana wspólnota nie jest jednak wyłącznie wspólnotą doświadczeń generacyjnych, takich jak wojna, trauma bądź też dorastanie w opresyjnym systemie. Oryszyn łączy losy swoich bohaterek również poprzez transgresyjność. Przekraczanie granic można rozumieć w kontekście pisarstwa Oryszyn dwojako – po pierwsze, jej powieści nawiązują do siebie wzajemnie, a więc przekraczają granice tekstowe nie tylko poprzez obecność podobnych wątków, ale przede wszystkim kreację postaci kobiecych²⁰. Po drugie – bohaterki nieustannie przekraczają granice swojego „ja”, stapiają się ze sobą w obłędzie, konfrontują się z innością, która tak naprawdę okazuje się wyłącznie nieoswojoną formą ich jestestwa. Doświadczenie obcości jest w istocie kanwą *Madam Frankensztajn*, zasadniczym problemem jest pytanie o status ontyczny tejże obcości. Postać tajemniczej kobiety, która zostaje spotkana na śmietniku, przywołuje na myśl wiele kulturowych konotacji. Szrama na jej twarzy sprawia, że została nazwana „Madam Frankensztajn”. Przy założeniu, iż owa kobieta ma w sobie pierwiastek upiorności, który sytuuje ją w roli „innej”, można przypuszczać, że pozwala jej to zobaczyć, poczuć więcej niż inni, choć z pewnością nie przynosi jej to szczęścia. Taka interpretacja statusu upiora byłaby na wskroś

¹⁶Magdalena Bednarek nazywa poród Teresy doświadczeniem granicznym, rytuałem przejścia, których następstwem jest „śmierć społeczna” kobiety – rezygnacja z kariery, z własnego życia. Zob. Bednarek, 59.

¹⁷Zob. Arleta Galant, „Wariatki na prowincji. Pisarstwo Zyty Oryszyn”, w: tejsze: Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), 28–52; Arleta Galant, „Dyweryje Zyty Oryszyn”, w: Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami, red. Inga Iwasiów, Arleta Galant (Kraków: Universitas, 2011), 329–342.

¹⁸Zyta Oryszyn, *Madam Frankensztajn. Czarna iluminacja* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2009). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

¹⁹Pisze o tym Galant, stwierdzając, iż „narracje prywatne” kobiet można postrzegać jako „próbę przełożenia na języki publiczne osobistego doświadczenia”. Zob. Galant, „Dyweryje Zyty Oryszyn”, 334.

²⁰Pisze o tym Galant, zauważając związek między *Madam Frankensztajn* a *Czarną iluminacją*. Zob. Galant, „Wariatki na prowincji”, 42.

romantyczna²¹. Wydaje się jednak, że romantyczne transgresje i zainteresowanie statusem ontologicznym duchów, zjaw i upiórów nie są w stanie w pełni wyjaśnić zachowania, a może szerzej – samego istnienia tytułowej Madam.

Owszem, obcość kobiety spotkanej na śmietniku budzi lęk, a może po prostu specyficzny rodzaj ciekawości, trudno jednak uznać, że owa Madam zostaje przedstawiona w iście romantyczny sposób, który nakazywałby interpretować jej obecność przez pryzmat obecności trzeciego oka, mogącego wpływać na jej nadludzkie zdolności poznawcze lub też imaginacyjne. W powieści Oryszyn wszystko, a więc również egzystencja bohaterki, zostaje podporządkowane określonej idei. System, który dawał niektórym nadzieję na równość i społeczną sprawiedliwość, okazał się w teorii niemożliwą do zrealizowania utopią, a w praktyce – krwawym i bezlitosnym totalitaryzmem. Madam Frankensztajn zostaje przez Galant nazwana „dzieckiem systemu, a zarazem jego błędem”²². Badaczka trafnie zauważa jej związek z główną bohaterką *Czarnej iluminacji*²³, która została uwiedzona przez komunizm do tego stopnia, że stała się jego zdeklarowaną wyznawczynią i głosicielką. Bohaterki Oryszyn to, bardzo często, kobiety zniszczone – wojną, doświadczeniem przesiedlenia, ale również zawiedzione systemem, którego istoty często nie dało się zrozumieć. Skutkiem tego braku zrozumienia staje się alienacja, która prowadzi do szaleństwa. Marysia, główna bohaterka powieści, stwierdza:

Mnie słowo komunizm nie mówiło nic: komunizm to była dla mnie partia, to ręka milionopalca, to wiersz, który trzeba umieć na stopień. To było jeszcze bawole hasło na murach, w podręcznikach, gazetach. Codziennie, ale codziennością słońca, które zaskakiwało od czasu do czasu gorączką, tym, że go nie ma, albo tym, że jest [*Madam Frankensztajn*, 20].

Komunizm staje się wierszem, hasłem, które wciąż pozostaje jednak trudne do oswojenia. Powieść Oryszyn nie pozostawia złudzeń – kobiety uwiedzione komunistycznymi ideałami są wyalienowane, stają się opętane szaleńczym obłędem. Szczątkowe informacje na temat autobiografizmu w twórczości Oryszyn nie pozwalają na pełną identyfikację doświadczenia biograficznego, można jednak podejrzewać, iż autorka, prowadząc swoistą grę, włącza jednak osobiste przeżycia do swoich powieści²⁴. Podobnie dzieje się w przypadku prozy Magdaleny Tulli.

Autobiografizm jako gra i kreacja. Proza Magdaleny Tulli i Joanny Bator

Twórczość Magdaleny Tulli, choć zapoczątkowana przez *Sny i kamienie*²⁵ – kosmogeniczną opowieść z metaforycznym potencjałem – nie jest jednak zdominowana wyłącznie przez kreowanie światów, bliżej nieokreślonych, mogących zostać uznane za uniwersalne. Pisarka pozostaje, przynajmniej w niektórych powieściach, blisko światów realnych, nazwanych, a nawet autobiograficznych.

²¹Na ten temat zob. też Maria Janion, „Upiór z Upity. Wobec milczenia trupa”, w tejże: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006), 125–161.

²²Galant, „Dyweryse Zyty Oryszyn”, 335.

²³Oryszyn.

²⁴Agnieszka Czyżak, „Przepisywanie siebie, przepisywanie obcości – przypadek Zyty Oryszyn”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014): 104.

²⁵Magdalena Tulli, *Sny i kamienie* (Warszawa: Open, 1995).

*Szum*²⁶ i *Włoskie szpilki*²⁷ zdają się otwierać nowy etap w twórczości Tulli²⁸, który wcale nie odcina się od metaforyzujących i kreacyjnych narracji przestrzennych, tylko dodaje do nich nowe konteksty, między innymi autobiograficzne. Autobiografizm jest w twórczości Tulli zagadnieniem enigmatycznym, mimo licznych śladów, które pozwalają uznać, iż „ja” autorskie i „ja” powieściowe mają ze sobą wiele wspólnego.

Główną bohaterką zarówno *Szumu*, jak i *Włoskich szpilek* jest bezimienna dziewczynka, która nieustannie walczy o uwagę nieobecnej i oschłej emocjonalnie matki. Walczy również o przetrwanie w świecie przypominającym złowrogi las. Matka, jako była więźniarka obozu koncentracyjnego, nie może się odnaleźć w powojennej rzeczywistości, nie potrafi również stać się wsparciem dla swojej córki.

Rzeczywistość matki to świat bez emocji i afektów. Jeszcze w czasach przed chorobą nie było w nim miejsca na dziecko, zwłaszcza małe, niemowlę, którego funkcjonowanie opiera się na najprostszych afektach. Negatywny bodziec wywołuje natychmiastową reakcję, domagającą się odpowiedzi ze strony opiekuna. Tymczasem matka spędziła całe swoje powojenne życie, starając się przerwać i podważyć ten niewygodny dla niej ciąg: bodziec i afektywna odpowiedź, doświadczenie i emocjonalna reakcja. „Wydarzenie”, jakim była Zagłada, zmieniło na zawsze strukturę afektów matki: zabrało jej umiejętność przeżywania ich tu i teraz, w teraźniejszości, w aktualnym – a nie przyrównywanym wciąż do traumatycznego doświadczenia – wymiarze²⁹.

Bezimienna dziewczynka, a zarazem narratorka powieści rozdarta jest pomiędzy dwoma światami – włoskim życiem ojca, w którym nie jest obecna na co dzień, i życiem w powojennej Polsce z niedostępną emocjonalnie matką. Lektura biograficzna zarówno *Szumu*, jak i *Włoskich szpilek* opierać się może – między innymi – na płaszczyźnie trudnych relacji rodzinnych. Magdalena Tulli podczas rozmowy z Justyną Dąbrowską³⁰ wyznaje, że doskonale pamięta, jak to jest być małą dziewczynką, dlatego, jako matka, zawsze starała się nie ranić uczuć swoich dzieci (*Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. Jaka piękna iluzja*, 27). Ze wspomnianej rozmowy dowiadujemy się ponadto wielu szczegółów z życia Tulli, które stały się kanwą *Szumu* i *Włoskich szpilek* – autorka przyznaje, że jej relacja z matką była trudna, mówi również o jej obozowej przeszłości, wycofaniu emocjonalnym, wspomina też o swoich włoskich korzeniach, a także problemach w szkole i relacjach z rówieśnikami:

[...] matka po swoich wojennych doświadczeniach nie była przygotowana na to oczekiwanie bliskości, które dzieci mają w stosunku do matek. Coś jej odebrano i tego nie miała, więc nie mogła

²⁶ Magdalena Tulli, *Szum* (Kraków: Znak, 2014). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

²⁷ Magdalena Tulli, *Włoskie szpilki*, wyd. III (Warszawa: Nisza, 2014). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

²⁸ Zauważyć to m.in. Ewa Wiegandt, pisząc o „ja” autobiograficznym, które pojawia się we *Włoskich szpilkach* i skłania tym samym czytelnika do poszukiwania tropów autobiograficznych w innych powieściach pisarki. Zob. Ewa Wiegandt, „«To» Magdaleny Tulli”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 22 (2013).

²⁹ Justyna Tabaszewska, „Zatarte tryby teraźniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli”, *Teksty Drugie* 5 (2020): 96–120.

³⁰ Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. *Jaka piękna iluzja* (Kraków: Znak, 2017).

dać. Ale musiała na to oczekiwanie jakoś odpowiedzieć [Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. *Jaka piękna iluzja*, 151].

Moje zachowania były dla innych nieczytelne, niepokojące. Skutek był taki, że obcy ludzie też trzymali mnie na dystans. Póki mnie trzymali na dystans, nie miałam okazji się nauczyć, a póki nie miałam okazji się nauczyć, trzymali mnie na dystans. Robiłam nawet postępy, ale bardzo powoli, więc byłam coraz bardziej w tyle. [...] Smutek był rozciągnięty na lata, można było się przyzwyczaić i z nim żyć [Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. *Jaka piękna iluzja*, 152].

Odautorska kontrasygnata nie jest rzecz jasna jedynym wyznacznikiem autobiograficznego odczytania, w przypadku Tulli pozwala ona jednak lepiej zrozumieć zachowania dziewczynki, która – podobnie jak autorka – należy do pokolenia postpamięci³¹. Tulli czyni z własnej biografii kanwę powieściowych zdarzeń, robi to jednak w zupełnie przewrotny sposób. Gra z czytelnikiem zasadza się na dwóch płaszczyznach – z jednej strony autorka nieustannie kluczy pomiędzy biografią a literacką fikcją, nie dając odbiorcy gwarancji mówienia prawdy o sobie, nie podpisując Lejeune’owskiego paktu. Z drugiej zaś – daje świadectwo, które wykracza poza ramy biografii czy też autofikcji, świadectwo zyskujące ramy pokoleniowe i przerywające milczenie³².

Joanna Bator, podobnie zresztą jak Magdalena Tulli, nie chce, aby czytelnik stawiał znak równości między narratorką/główną bohaterką powieści a autorką. Znamienny jest fakt, iż Bator nierzadko sama proklamuje antybiograficzną lekturę jej powieści, wyznaczając jasne granice literackiej fikcji. Wspomniany tryb lektury wyrażony zostaje w powieści *Ciemno, prawie noc*³³. Autobiograficzna lektura tejże powieści tylko pozornie wydaje się niemożliwa. Kiedy opowieść Alicji-narratorki osiągnęła już kres, do czytelnika przemawia autorka, pisząc:

Wałbrzych i Zamek Książ, którego ostatnią panią była księżna Daisy, istnieją naprawdę. Cała reszta jest dziełem mojej wyobraźni. Nie szukajcie tych miejsc i ludzi poza tekstem. Nie ma ich tam³⁴.

Lektura biograficzna jest uzasadniona mimo wspomnianego wyżej (anty)autobiograficznego paktu – odczytanie biograficzne nie musi być bowiem paktem, może być trybem lektury. Przyznaje to sama Bator w zbiorze *Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*³⁵. Tekst stanowi autotematyczną i metaliteracką opowieść o podróżach i miejscach. Szczególnie interesująca, w kontekście *Ciemno, prawie noc*, wydaje się metafora „zahaczki”. Jak pisze Bator:

Zahaczka to żeńska forma od słowa haczyk, które kojarzy się z takimi wyrażeniami jak „mieć na kogoś haka” albo „zarzucić haczyk”. Tymczasem zahaczki służą do tego, by zaczepiać o nie nic

³¹Na ten temat zob. Wiegandt.

³²Na temat niewyraźności doświadczenia Zagłady pisała m.in. Dorota Głowacka, zwracając uwagę na poszukiwanie języka, który byłby w stanie udźwignąć ciężar obozowego doświadczenia. Zob. Dorota Głowacka, „Wysłuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda”, *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 41–59.

³³Joanna Bator, *Ciemno, prawie noc*, wyd. VI (Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2019). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

³⁴Joanna Bator, „Od autorki”, w tejże: *Ciemno, prawie noc*, s. 491.

³⁵Joanna Bator, *Wyspa Łza od nowa. Esej intymny* (Kraków: Znak, 2020). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym według następującego schematu: tytuł, numer strony.

i tkać opowieść [...]. Zahaczki to właśnie biografemy: fragmenty czyjegoś ciała, którego dotykałam, znamiona, blizny, zapachy i smaki, żywe miejsca w pamięci, gdzie doświadczenie prawdziwego życia, często właśnie fragmentaryczne, niejasne, bizarne, domaga się uwagi, wręcz żąda, by „coś z nim zrobić” [*Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*, 125–126].

Zahaczka byłaby więc podstawą do snucia opowieści, która nie jest bezpodmiotowa, posiada korzenie i czerpie z życia nie w sposób reporterski, lecz kreacyjny – rzeczywistość staje się źródłem narracji, ale to źródło jest nieustannie konkretyzowane przez wyobraźnię. Powyższe ustalenia prowadzić mogą do następujących wniosków: Bator używa zahaczek, żeby przefiltrować doświadczenie osobiste przez literacką fikcję. Biograficzny szczegół buduje opowieść, ale nie jest przez nią zawłaszczany. Właśnie poprzez „zahaczkę” można wyrazić doświadczenie, które łączy konkretną osobę z przestrzenią.

Podróż zostawia na naszych ciałach blizny i plamki po słonecznych oparzeniach, ugryzieniach owadów i trującym zielsku, łamie paznokcie i psuje zęby, dewastuje żołądki. Pozwala zagnieździć się w nas wirusom, bakteriom i grzybom, tak że rasowy podróżnik przypomina ogród botaniczny i zoo [*Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*, 197].

Szczególnie istotna w kontekście relacji łączącej Alicję Tabor z Wałbrzychem jest konstatacja, że przeszłość nie jest wyłącznie logicznym i linearnym ciągiem zdarzeń; że materia życia i materia opowieści nie zawsze są tożsame, ale nieustannie na siebie oddziałują. Badając autobiografizm w twórczości Bator, warto rozważać go w ramach autofikcji, która nieustannie się wydarza (w różnych przestrzeniach), nie jest skończona. Alicję z autorką niewątpliwie łączy nomadyczny styl życia, ciągłe poszukiwanie właściwego miejsca – a przecież żadne nie okaże się bardziej właściwe niż to, w którym napisana została już historia.

Przestrzeń jako źródło opresji i strachu. Ukniewska i Oryszyn

Miejsca autobiograficzne³⁶, stając się miejscami pamięci indywidualnej, tracą swój obiektywny status, przeistaczając się w koncept wyobrażeniowy, który istnieje wyłącznie w umyśle podmiotu przeżywającego. Związek pisarstwa kobiet z miejscem jest bowiem nie tylko genologicznym wyznacznikiem tejże prozy, ale przede wszystkim próbą określenia, w jaki sposób miejsce może zostać zasiedlone przez osobiste i intymne doświadczenie. W polskim pisarstwie kobiet obserwować możemy kreację wielu typów miejsc powiązanych bezpośrednio z doświadczeniem – jednostkowym, a także autobiograficznym. W przypadku *Strachów* Marii Ukniewskiej oraz *Madam Frankensztajn* Zyty Oryszyn przestrzeń łączy się z opresją, a także z walką z patriarchalną przemocą.

Zagadnienie przestrzeni w powieści Ukniewskiej należy powiązać z międzywojenną emancypacją. Figura *New Women*, która bez wątpienia oddziaływała na tamtejsze środowiska emancypacyjne, przedstawiała kobietę wyzwoloną ekonomicznie, seksualnie, mogącą swobodnie decydować o swoim życiu i karierze. Przestrzeń w powieści Ukniewskiej wskazuje na inną, mniej chlubną stronę emancypacji – kobiety, które zdecydowały się bowiem na karierę,

³⁶ Małgorzata Czermińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.

musiały liczyć się zarówno z opresją społeczną, jak i z trudnymi warunkami bytowymi, o czym przekonała się Teresa, główna bohaterka powieści Ukniewskiej.

Mieszkają na trzecim piętrze, zajmując jeden długi, wąski pokój. Ale przejść te trzy piętra po ciemku, kiedy w kątach koło okien coś bieleje i kiedy przypominają się straszne rzeczy! Tu na tych schodach w zeszłym roku zabił się pewien muzyk wystrzałem z rewolweru. Dlaczego się zabił, to mniejsza. Ale że na tych schodach! [Strachy, 25]

Przestrzeń, którą zamieszkują Teresa i jej rodzina, przywołuje na myśl tytułowe „strachy”, które czają się na schodach będących niegdyś świadkiem samobójstwa, a także stają się nieodłącznym komponentem życia w ciasnym, niedostosowanym mieszkaniu. Przestrzeń mieszkalna jest w powieści Ukniewskiej przedstawiona na wskroś realistycznie, pozostając w zgodzie z ówczesnymi standardami³⁷ – wielodzietne rodziny, których sytuacja materialna nie była wystarczająco dobra, by mogły sobie pozwolić na odpowiednie warunki bytowe, często musiały zadowolić się mieszkaniem w jednym, ciasnym pokoju. Kiedy Teresa kładzie się spać, w łóżku są już jej dwie siostry, Weronika i Klara: „Ciasno im było na tym łóżku, ale za to ciepło” (Strachy, 27). Życie Teresy ogniskuje się wokół trudów codzienności zdominowanej przez biedę, niewystarczająco dobre warunki lokalowe oraz pracę w teatrze. Teatr staje się w powieści przestrzenią jeszcze bardziej opresyjną niż ta domowa. To właśnie w teatrze Teresa boleśnie się przekonuje, że potrzeba samostanowienia i pracy zawodowej nierzadko wiąże się z nieustannym proszeniem o bycie zauważoną, o należne wynagrodzenie, a także z koniecznością odpierania nachalnych zalotów mężczyzn. Przestrzeń Strachów jest opresyjna, podobnie zresztą jak zachowania niektórych bohaterów – szczególnie mężczyzn próbujących sprowadzić zawód tancerki rewiowej do roli „pani do towarzystwa”. Ciało, które do tej pory było dla Teresy swoistym atutem, narzędziem, dzięki któremu mogła zarabiać jako tancerka, teraz stało się pustą przestrzenią, niewypełnioną ani wymarzonymi aktywnościami, ani nawet jedzeniem. Ciało staje się bowiem u Ukniewskiej przestrzenią działania zła i nadużyć i „strachów”.

W przypadku powieści *Madam Frankensztajn* obserwować możemy podobną, choć nie tożsamą, próbę syntezy społecznej opresji z przestrzenią. Powieść rozpoczyna się od opisu typowej dla czasów PRL sklepowej kolejki. Przestrzeń sklepu jest dla głównej bohaterki powieści duszna, niekomfortowa, przypomina o niechybnej porażce.

To, że towar przyjęto, poczułam na pękających żebrach. Zanim zdążyłam przyjąć jakąkolwiek obronną postawę, stojąca przy mnie, w czerwonym berecie stojąca, właściwie na moim miejscu stojąca kobieta zrobiła taki ruch biodrami, że zostałam wypłuta z kolejki jak wybity ząb. Sprawdziłam guziki. Nie dostanę się do środka – pomyślałam. – Nie kupię karpia – pomyślałam. Rozmazałam łzę po policzku. – Nie pójdę do domu – pomyślałam. – Mam w torebce żyletkę, szkoda, że nie jestem mężczyzną – pomyślałam [Madam Frankensztajn, 11].

Sytuacja brutalnego wypchnięcia z kolejki staje się dla Marysi punktem wyjścia do rozważań na temat jej pozycji w rodzinie, a także społeczeństwie. Lepiej byłoby być mężczyzną – mogłaby sobie

³⁷W prozie dwudziestolecia międzywojennego nierzadko podejmowana była tematyka trudnych warunków mieszkaniowych, które bezpośrednio wpływały na dobrostan i życie bohaterów. Przykładem może być środowiskowa powieść *Wspólny pokój* Zbigniewa Uniłowskiego, która traktuje o życiu i codzienności artystów. Zob. Zbigniew Uniłowski, *Wspólny pokój* (Warszawa: Wydawnictwo Współczesne, 1932).

wówczas pozwolić na reakcję na zachowanie kobiety w czerwonym berecie. Jej pozycja społeczna, a także płeć wymagają od niej określonego typu postępowania. Przytłaczająca przestrzeń sklepu jest więzieniem – wcale nie dlatego, że fizycznie brakuje w niej miejsca, uniemożliwia swobodę ruchów, ale przede wszystkim z powodu ograniczeń systemowych. Komunistyczna ideologia, gospodarka centralnie planowana, kolejki i wszelkie „braki” – nie tylko towarów, ale i perspektyw.

Wysłałam do ubikacji jak do biura. Usiadłam na klozetowej desce. Zahaczyłam drzwi. Zamknęłam piękące oczy. Smród mi nie przeszkadzał. Prawie całe życie spędziłam w małych, śmierdzących pomieszczeniach. Wojna: noc w noc, w kiskowatym, ciemnym, gliniastym, wydrążonym pod stodołą schronie, daleko, daleko, w Bieszczadach. Około trzynastu lat tu, w leśnobrzeskiej kuchni, na kozetce wsuniętej głęboko pod zlew. Teraz śpię w tym samym miejscu, na tej samej kozetce, a w tym samym zlewie gulgocią tłuste pomyje. Pięć lat studiów w Warszawie, w służbówce bez okna. Pięć lat z Emerykiem w wynajętej na Saskiej Kępie łazience z oknem. [...] Gdyby do któregośkolwiek z tych moich pomieszczeń wszedł morderca, nie byłoby się gdzie wycofać [...] [*Madam Frankensztajn*, 13].

Pomieszczenia głównej bohaterki to przestrzenie ciasne, niedostosowane do jej potrzeb, brudne i odpychające. Nie powinien dziwić więc fakt, że tytułowa Madam zostaje znaleziona właśnie przy śmietniku. Przestrzeń w powieści Oryszyn wzmacnia poczucie alienacji, niedopasowania. Życie w komunistycznym systemie jest dla Marysi doświadczeniem nieustannie przypominającym o braku przynależności, życiu w cieniu rodzinnych, wojennych traum.

Autobiograficzny potencjał geopoetyki – o kreacji przestrzeni w prozie Magdaleny Tulli i Joanny Bator

W polskiej literaturze najnowszej już od wielu lat obserwować możemy niesłabnące zainteresowanie literackimi topografiami, zwrotem przestrzennym, geopoetyką. Określenie ram znaczeniowych tychże pojęć zawdzięczamy przede wszystkim pracom Elżbiety Rybickiej³⁸, które w znaczący sposób przyczyniły się do pogłębienia refleksji na temat przestrzennych kontekstów literatury. Trzeba jednak zauważyć, że geopoetyka – w najnowszym stanie badań – nie jest już wyłącznie sposobem na określenie związku między twórczością literacką a miejscem, lecz staje się swoistą metodą badawczą, a także interpretacyjną, która ma charakter interdyscyplinarny. Wspomniana interdyscyplinarność pozwala włączyć w krąg rozważań na temat przestrzeni również badania z zakresu studiów nad pamięcią oraz autobiografizmu.

Autobiografizm w twórczości Magdaleny Tulli w literaturze przedmiotu często ujmowany jest na podstawie zagadnienia rodzinnej traumy, trudnych relacji z matką, a także dorastania w środowisku, które nie potrafi wspierać i akceptować. Lektura *Szumu* i *Włoskich szpilek* pozwala jednak uzupełnić powyższe kategorie interpretacyjne o konteksty przestrzenne.

W *Szumie* interesującą przestrzenią jest las. Las, który okazuje się ostoją dla emocjonalnie skrzywdzonej dziewczynki, pokazuje jej nową, nieznaną dotąd przestrzeń – wolną, pozbawioną

³⁸Zob. Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (Kraków: Universitas, 2014).

ciasnoty, zarówno mentalnej, jak i tej pozostającej w sferze realiów. We *Włoskich szpilkach* szczególnie widoczna jest opozycja Mediolan–Warszawa. Autobiograficzne odczytanie tejże binarności jest jak najbardziej uprawomocnione, gdyż rodzina autorki w istocie była polsko-włoska. Ojciec głównej bohaterki powieści nie mieszka na stałe w Polsce, a włoska rzeczywistość jest częścią wspomnień i historii dorastającej w Warszawie dziewczynki. Włochy to miejsce, do którego jeździ się na wakacje, a Warszawa jest przestrzenią szarej codzienności.

Wydawało się, że z dwóch światów, z których jeden był piękny, drugi brzydki, jeden uprzejmy, drugi nieprzyjazny, prawdziwy może być tylko jeden. Podpowiadano nam, że to ten brzydki i nieprzyjazny. Przy każdej okazji byliśmy zresztą przekonywani, że jest lepszy i uczciwszy, a nawet, właśnie za sprawą swojej brzydoty, piękniejszy od tamtego [*Włoskie szpilki*, 97].

Obie przestrzenie są zakorzenione w jednostkowym doświadczeniu głównej bohaterki powieści, choć – jak można zauważyć – w zupełnie różny sposób. Powojenna Polska to kraj, którym rządzi trauma, a także lęk o przyszłość. Zupełnie inaczej przedstawiony zostaje Mediolan; bezimienna narratorka konstatuje, że „drzewa i budynki prezentowały się dziwnie bez tej powłoki szarości, do której byłam przyzwyczajona” (*Włoskie szpilki*, 96).

Wspomniana trauma i lęk opisywać mogą nie tylko Warszawę, ale również obozowe doświadczenie matki. Obóz staje się w prozie Tulli miejscem autobiograficznym, miejscem pamięci, które zostało zapisane w rodzinnej historii. Typologia Małgorzaty Czerwińskiej zakłada istnienie co najmniej kilku typów miejsc autobiograficznych, w przypadku kreacji obozu zagłady prozy Tulli powiedzieć możemy o „miejscu wyobrażonym”:

W kreacji autobiograficznych miejsc w y o b r a ż o n y c h, to jest stworzonych w odniesieniu do obszaru geograficznego, którego pisarz nie poznał osobiście, nie miał okazji się w nim znaleźć, kluczową rolę odgrywa tradycja rodzinna. Genealogia, która jest ważna dla miejsc wspominanych, w wypadku wyobrażonych staje się po prostu fundamentem konstrukcji. Dotyczy to przede wszystkim drugiego pokolenia migrantów. Przeszłość jest dla nich dostępna nie dzięki własnej pamięci, ale dzięki wyobraźniowemu zakorzenieniu się w niedostępnej przestrzeni, której obraz powstaje jako efekt oddziaływania rodzinnego i kulturowego mitu, bez konfrontacji z osobistym pozawerbalnym doświadczeniem³⁹.

Miejsce wyobrażone ma rzecz jasna związek z kategorią postpamięci – obóz jest przestrzenią poznaną wyłącznie przez historię matki, która przeżyła tam ogromną osobistą tragedię. Myślę jednak, że – poza kategorią „wyobrażenia” – owo specyficzne miejsce pamięci można opisać również przez „rozproszenie”. Rozproszona przestrzeń obozu jest w istocie powiązana transgresyjną postawą matki, która oscylowała wokół płynności mechanizmów pamięci – choroba Alzheimera zabiera wspomnienia, ale przecież nie na stałe. Wspomnienia są przechowywane przez córkę, która stała się spadkobierczynią narracji matki o przestrzeniach (nie)zapomnianych. Obóz jest więc, z jednej strony wyobrażonym miejscem, z drugiej zaś – rozproszeniem.

Kreacja autobiograficznych miejsc powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator pozostaje zbliżona do tych stwarzanych w prozie Magdaleny Tulli. Obie autorki łączą bowiem doświadczenie

³⁹Czerwińska, 194.

autobiograficzne z bytowaniem w przestrzeni, która to doświadczenie buduje i tworzy. W powieści *Ciemno, prawie noc* opowieść o mieście wykracza poza ramy narracji o miejscu. Autobiograficzny potencjał geopoetyki wyznacza przede wszystkim skupienie uwagi autorki na miejscach, które dobrze znała – Wałbrzych był bowiem rodzinnym miastem Bator. Autorka nie chce, aby utożsamiać ją z narratorką powieści, można natomiast powiedzieć, że Wałbrzych staje się przestrzenią autobiograficzną między innymi poprzez działanie wspomnianych wcześniej „zahaczek”.

Wałbrzych staje się więc specyficznym miejscem pamięci, które pozbawione jest rzecz jasna przymiotów sakralizacji – jest to w istocie antymodel literatury małych ojczyzn. W Wałbrzychu dominuje to, co brzydkie, nieoswojone i architektonicznie niezachwycające. Zewnętrzny wygląd miasta odzwierciedla jego wewnętrzną pustkę. Alicja na co dzień mieszka w Warszawie – mieście pełnym perspektyw, nowoczesnym. Geopoetyka w powieści Bator czerpie rzecz jasna z kulturowych stereotypów – opozycją do zaniedbanego Wałbrzycha staje się zmodernizowany Wrocław. Wspomniane stereotypy wydają się jednak bardzo uprawomocnione w fabule powieści. Wałbrzych jest odrażający – tak samo jak odrażające są zachowania jego mieszkańców, zło kiełkuje w niezasiedlonych tożsamościowo przestrzeniach. Wałbrzych nie ma bowiem tożsamości, która mogłaby zostać wartościowana pozytywnie.

Patrzyłam na ludzi szybko znikających w podziemnym przejściu i ogarniało mnie poczucie samotności tak dominującej, że z trudem zmusiłam się, by ruszyć w kierunku dworca. Budynek w środku okazał się wymarły. Na ścianie ktoś napisał: „Górnika chuj” i „Górnika pany”, może przyjezdny sam miał dokonać wyboru, by przypieczętować swój los, zanim jeszcze wyjdzie w miasto [*Ciemno, prawie noc*, 13].

Patrzyłam na uśpione miasto [...] kino Apollo z obdrapaną fasadą w jagodowym kolorze, cukiernia Oleńka wciąż oferująca pączki i torty okolicznościowe, resztką sił trzymające się w pionie romskie kamienice przy ulicy Pocztowej [*Ciemno, prawie noc*, 15].

Wałbrzych powitał Alicję chłodem, osobliwością i trudnym do zdefiniowania poczuciem alienacji. Widząc niszczące budynki, błakając się w kurzu papierosowego dymu i patrząc na odrażających przechodniów, narratorka dotkliwie odczuwa, że w mieście mieszka zło. Warto w tym miejscu przywołać za Agnieszką Czyżak kategorię „nie-miasta”, która nawiązuje rzecz jasna do nie-miejsca Marca Augé⁴⁰ – Wałbrzych to przestrzeń „obca, pozbawiona pozytywnych wartości, niemożliwa do oswojenia i uznania za własną”⁴¹.

Przestrzeń miejska nie jest jednak jedyną, po której porusza się Alicja Tabor. Główna bohaterka, a zarazem narratorka powieści powraca do swojego domu rodzinnego, swoistego nie-miejsca. Dom staje się, podobnie jak Wałbrzych, miejscem pamięci. Miejscem przechowywującym wspomnienia i traumy. Dzieciństwo Alicji, w dysfunkcyjnym domu, można rozumieć analogicznie do kreacji Wałbrzycha – pamięć miasta staje się pamięcią indywidualną. Bator tworzy palimpsestową narrację, historie nakładają się na siebie, tworząc tym samym jeszcze bardziej skomplikowany i niejednorodny obraz.

⁴⁰Marc Augé, „Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)”, tłum. Adam Dziadek, *Teksty Drugie* 4 (2008): 127–140.

⁴¹Agnieszka Czyżak, „Nie-Miasto Joanny Bator”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica* 2 (2014): 46–47.

Autobiograficzne światy – poetyka i forma. Zakończenie

Badanie kategorii autobiografizmu w polskim pisarstwie kobiet nie opiera się wyłącznie na zrekonstruowaniu indywidualnego doświadczenia w kontekstach zewnętrznych i przestrzennych. Równie istotna jest próba identyfikacji formy, która buduje autobiograficzne narracje. Techniki konstruowania opowieści w omawianych powieściach są bardzo różne, łączy je natomiast dbałość o skupienie uwagi na kobiecym punkcie widzenia, który w przypadku pisarstwa kobiet jest, i powinien być, dominujący. Nie dziwi więc fakt, iż najczęściej wykorzystywana jest, stosując typologię Stanzla, sytuacja narracyjna wypowiedzi pierwszoosobowej (w przypadku Oryszyn, Tulli i Bator) oraz sytuacja narracyjna personalna (w przypadku Ukniewskiej)⁴². Narracja pierwszoosobowa wydaje się najbardziej przystająca do oddania autobiograficznego doświadczenia techniką snucia opowieści. Tylko pozornie. Autobiografizm, również w sferze narracyjnej, może być grą, która szyfruje treści.

Autorska kontrasygnata autobiografizmu, w mojej ocenie, nie jest warunkiem koniecznym. Jeśli jednak założymy, że autorka przyznaje, iż powieść powstała na kanwie jej wspomnień, doświadczeń, to nie zmienia to faktu, iż literacki autobiografizm zawsze jest kreacją – podmiotu, sytuacji narracyjnej, a także zdarzeń, które mogą mieć umocowanie w rzeczywistości, ale zostają przefiltrowane przez fikcjonalność powieściową.

Jak więc wyrazić autobiograficzne doświadczenie, aby życiopisanie nie stało się konfesyjne, tylko twórcze? Kluczowa jest tutaj narracja, która z jednej strony odsłania, a z drugiej szyfruje treści, skupia uwagę na podmiocie przeżywającym, którego doświadczenia i perspektywa stają się wiodące. Formalne wyznaczniki autobiografizmu są bardzo płynne, każdy tekst jest bowiem dla siebie odrębną teorią, a powieściowa kreacja podmiotu, która nosi znamiona fikcjonalności, nie wyklucza biograficznej lektury. Dlatego właśnie uważam, iż pojęcie autofikcji nie powinno być interpretowane w separacji od autobiografizmu. Każda autofikcja jest autobiograficzna, ale każdy autobiografizm jest autofikcyjną kreacją podmiotu. Przedrostek „auto” oznacza wprawdzie, wgląd w siebie, który nie wyklucza jednak fikcjonalności.

Wszystkie omówione tu powieści łączy niewątpliwie jedno: balansowanie na granicy rekonstrukcji i dekonstrukcji autobiograficznego doświadczenia. Życie każdej z bohaterek powyższych powieści okazuje się swoistym zmaganiem – z systemem, z przeszłością, z rodziną. Zmagania pozostają, w przestrzeni powieści, jawne, choć w jakiś sposób jednak ukryte. Podobnie zresztą jak autobiograficzne nawiązania. Dlatego właśnie tak istotna w przypadku badania kategorii autobiografizmu w polskim pisarstwie kobiet wydaje mi się metafora fal – fal, które rozmywają doświadczenie. Jego rekonstrukcja jest więc wspólnym zadaniem – autorki, czytelniczki i całej wspólnoty interpretacyjnej, która widzi w kobiecym doświadczeniu kreacyjny potencjał.

⁴²Zob. Franz Stanzel, „Typowe formy powieści”, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Antologia, wybór, oprac., tłum. Ryszard Handke (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980), 253.

Bibliografia

- Bator, Joanna. *Ciemno, prawie noc*. Wyd. VI. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2012.
- – –. *Wyspa Łza od nowa. Esej intymny*. Kraków: Znak, 2020.
- Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską. *Jaka piękna iluzja*. Kraków: Znak, 2017.
- Oryszyn, Zyta. *Madam Frankensztajn. Czarna iluminacja*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2009.
- Tulli, Magdalena. *Sny i kamienie*. Warszawa: Open, 1995.
- – –. *Szum*. Kraków: Znak, 2014.
- – –. *Tryby*. Warszawa: WAB, 2003.
- – –. *Włoskie szpilki*. Wyd. III. Warszawa: Nisza, 2014.
- Ukiewska, Maria. *Strachy*. Wyd. VII. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2016.
- Uniłowski, Zbigniew. *Wspólny pokój*. Warszawa: Wydawnictwo Współczesne, 1932.
- Augé, Marc. „Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)”. Tłum. Dziadek Adam. *Teksty Drugie* 4 (2008): 127–140.
- Baranowska, Agnieszka. „To nie mój pamiętnik”. W teście: *Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej*, 236–248. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Bednarek, Magdalena. „Powieść o kobiecym dojrzwaniu”. W: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. Ewa Kraskowska, Bogumiła Kaniewska, 55–74. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Borkowska, Grażyna. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1996.
- Czerwińska, Małgorzata. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.
- Czyżak, Agnieszka. „Nie-Miasto Joanny Bator”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica* 2 (2014): 43–50.
- – –. „Przepisywanie siebie, przepisywanie obcości – przypadek Zyty Oryszyn”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014): 99–109.
- Dzika-Jurek, Kamila. „«Setka szarych palt» (Nie)świadomość Zagłady w powieści «Skaza» Magdaleny Tulli”. *Teksty Drugie* 5 (2013): 25–41.
- Galant, Arleta. „Dywersje Zyty Oryszyn”. W: *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. Inga Iwasiów, Arleta Galant, 329–342. Kraków: Universitas, 2011.
- – –. „Na falach, ładach, marginesach. O metaforach i możliwościach feministycznej historii literatury”. *Forum Poetyki* 10 (2017): 22–29.
- – –. „Wariatki na prowincji. Pisarstwo Zyty Oryszyn”. W teście: *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku*, 28–52. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- Głowacka, Dorota. „Wśluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda”. *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 41–59.
- Janion, Maria. „Upiór z Upity. Wobec milczenia trupa”. W teście: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, 125–161. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Kraskowska, Ewa. „Powieść kobieca w czasach PRL”. W: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. Ewa Kraskowska, Bogumiła Kaniewska, 75–109. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Lejeune, Philippe. „Pakt autobiograficzny”. Tłum. Aleksander Wit Labuda. *Teksty* 5 (1975): 31–49.
- Łebkowska, Anna. „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”. *Teksty Drugie* 4 (2011): 11–27.
- Miller, Nancy K. „Archnologie: kobieta, tekst i krytyka”. Tłum. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, 487–513. Kraków: Znak, 2006.

- Pekaniec, Anna. „Zamiast wstępu. Kilka wyjaśnień”. W tejże: *Uskoki i kontynuacje. Literatura kobiet w pierwszych dekadach XX wieku*, 7-16. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2023.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- Stanzel, Franz. „Typowe formy powieści”. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór, oprac., tłum. Ryszard Handke, 237–287. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Świerkosz, Monika. „Atena i Arachne. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego”. W tejże: *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, 17–49. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Tabaszewska, Justyna. „Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2013): 53–72.
- – –. „Zatarte tryby teraźniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli”. *Teksty Drugie* 5 (2020): 96–120.
- Ubertowska, Aleksandra. *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków: Universitas, 2007.
- Wiegandt, Ewa. „«To» Magdaleny Tulli”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 22 (2013): 143–156.

SŁOWA KLUCZOWE:

E M A N C Y P A C J A

A U T O B I O G R A F I Z M

p i s a r s t w o k o b i e t

ABSTRAKT:

Refleksja naukowa dotycząca obecności autobiografizmu w pisarstwie kobiet jest doskonale znana polskiej myśli literaturoznawczej. Jednakże, w świetle istnienia najnowszych teorii literatury, wspomnianą kategorię można badać przy użyciu nowych narzędzi, które redefiniują i dekonstruuja autobiograficzne praktyki interpretacyjne opierające się na pakiecie z czytelnikiem/czytelniczką. Lektura powieści Marii Ukniewskiej, Zyty Oryszyn, Magdaleny Tulli oraz Joanny Bator, które stanowią egzemplifikację w niniejszej pracy, uzupełnia teoretyczną kategorię autobiografizmu o konteksty związane z doświadczeniem osobistym i generacyjnym, przestrzenią oraz formą. Wszystkie wspomniane powieści, choć eksponują „ja” w różny sposób, skupiają się na kobiecej podmiotowości – nierzadko zdeterminowanej przez czynniki natury zewnętrznej – a także pozwalają na sformułowanie wniosku, iż autobiograficzne odczytanie nie potrzebuje odautorskiej kontrasygnaty – może być trybem lektury.

TRAUMA

miejsca autobiograficzne

powieść

NOTA O AUTORCE:

Natalia Teklik – studentka drugiego roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem prozy autobiograficznej, autofikcyjnej i psychologicznej, oraz współczesny dyskurs teoretycznoliteracki. Publikowała w „Czasie Kultury” i „Poznańskich Studiach Polonistycznych”.

Pragnienie znaczenia. Czytanie natury Urszuli Zajączkowskiej

Tomasz Gruszczyk

ORCID: 0000-0001-5821-3250

1.

Choć nie ma pewności, czym miałyby w istocie być i na czym polegać – czytanie natury ma długą tradycję.

„Nawet krople deszczu układają się w sylaby, zdania”¹ – pisał kiedyś Jacek Gutorow. „Liść jest literą wszelepszącej księdze drzewa”², dodawał w tym samym czasie Radosław Nowakowski. W wyrażonym w ten sposób przekonaniu o językowym czy tekstualistycznym charakterze wszystkiego, co nas dotyka, można jeszcze usłyszeć dalekie echo pewnej sięgającej wczesnego średniowiecza tradycji myślowej. Tradycja ta wywodzi się z teologii spekulatywnej i mistycznej filozofii, a ugruntowała się w homiletyce kilku kolejnych wieków. Chodzi, rzecz jasna, o tradycję myślenia i wyobrażenia świata czy natury jako księgi – *liber naturae*. W jej ramach świat i wszystkie jego rzeczy stanowią kompletną księgę; zadaniem człowieka prawego jest zaś, „aby z jego stworzeń, jak z żywych liter, wyczytać doskonałość Stwórcy”³. Metafora świata jako księgi w niedługim czasie uległa zeświecczeniu i weszła do powszechnego użytku⁴. Znajdziemy ją i w twórczości Paracelsusa, i w pismach Michela de Montaigne. Posługują się nią Thomas Browne, John Donne i John Milton. O przewadze studiowania księgi natury nad wszelkimi innymi księgami przekonują Wolter i Denis Diderot – to ona jest bowiem źródłem wiedzy o rzeczach rzeczywiście ważnych. Trzeba tylko

¹ Jacek Gutorow, X (Legnica: Biuro Literackie, 2001), 43.

² Radosław Nowakowski, Traktat kartkograficzny, czyli rzecz o liBeraturze, wyd. drugie, rozszerzone, poprawione, uaktualnione (Dąbrowa Dolna: Liberatorium, 2021), 105.

³ Ludwik z Granady, Simbolo de la fé, cyt. za: Ernst Robert Curtius, Literatura europejska i łacińskie średniowiecze, tłum., oprac. Andrzej Borowski (Kraków: Universitas, 2009), 327.

⁴ Curtius, 328.

nauczyć się pisma, w którym została napisana. Dla Galileusza był to już język matematyki: „jej litery to trójkąty, koła i inne figury geometryczne”⁵. Ale nawet jeszcze dla Goethego „natura jest żywą księgą, / nie zrozumianą, lecz przecież nie niezrozumiałą”⁶. Czytalność oraz czytelność księgi natury – mimo że sama metafora w ciągu wieków utraciła swą moc, wpierw stając się komunałem, potem wychodząc po prostu z użycia – powraca jeszcze jako temat w literaturze XX wieku. Te powroty są już raczej okazjonalne i wskazują nie tyle na sposób istnienia świata (skończonej, sensownej całości o określonym znaczeniu gwarantowanym przez instancję autora), ile na aktywność jednostki biorącej udział w procesie niekończącej się semiozy oraz na samą procedurę czytania jako sposób sytuowania się wobec znaków i znaczeń. Dość wspomnieć, że w *Sanatorium Pod Klepsydrą* Schulza „tekst wiosny znaczonej jest cały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękiecie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśne swe domysły i swe odgadnienia”⁷. Nieco inaczej sprawę stawia Jorge Luis Borges. Wypełniające Bibliotekę (czyli Wszechświat) tomy zawierać mają „wszelkie możliwe kombinacje dwudziestu kilku symboli graficznych (liczba ich, choć niezwykle wysoka, nie jest nieskończona), czyli wszystko to, co można wyrazić: we wszystkich językach”⁸. Jedynym zadaniem i przeznaczeniem lokatorów Biblioteki jest opieka nad księgami i ich lektura. Mimo że treść większości z nich wydaje się jeśli nie niedorzeczna, to nieodgadniona – ich karty wypełnione są przecież znakami ułożonymi w pozornie przypadkowej kolejności, w której trudno doszukać się jakiegokolwiek systemu języka – potencjalnie wszystkie są sensowne. Jeśli sens księgi warunkowany jest znajomością kodu, a raczej kodów, w jakich poszczególne fragmenty tekstów zostały wytworzone, a które należy dopiero odkryć lub wynaleźć⁹ – to zrozumienie tekstu (i dalej: tekstów) nie gwarantuje zrozumienia samej Biblioteki. Czytanie ksiąg świata, przekonuje Borges, nie wiedzie do tego świata poznania. Co najwyżej – do poznawania. I daje tym samym wgląd w naturę... nauki *par excellence* – niezmiennie progresywnej, a więc zawsze nieostatecznej. Niemniej jednak czytanie – i poznawanie, odkrywanie, ale i wynajdowanie – to jedyne, co w świecie-bibliotece jest do zrobienia.

Ta ostatnia myśl znajduje swe rozwinięcie w twórczości Alberto Manguela, za młodu lektora ociemniałego już wtedy Borgesa. Czytaniem nazywa on praktykę odcyfrowywania jakiegokolwiek znaku i czyni z niej metodę rozumiejącego sytuowania się w bycie i byciu. Lektura staje się tu dosyć, jeśli nie nazbyt, pojemną metaforą praktykowania życia jako takiego – interpretującego odnajdywania się w świecie, wydobywania zeń sensów – i stanowi podstawową funkcję istoty ludzkiej:

Czytelnicy książek [...] rozporządzają w stopniu poszerzonym lub skoncentrowanym wspólną nam wszystkim funkcją. Czytanie liter na stronie to tylko jedna z jej wielu postaci. Astronom czytający mapę gwiazd, które już nie istnieją, japoński architekt czytający teren, na którym ma być zbudowany dom, by go ustrzec od złych mocy, zoolog odczytujący w lesie tropy zwierząt,

⁵ Za: Curtius, 330–331.

⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Sendschreiben*, cyt. za: Curtius, 332.

⁷ Bruno Schulz, „*Sanatorium Pod Klepsydrą*”, w tegoż: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978), 141.

⁸ Jorge Luis Borges, „*Biblioteka Babel*”, w tegoż: *Fikcje*, tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zembrzusi (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003), 95.

⁹ Narrator-bohater Borgesa opowiada o przypadku księgi, której kod językowy udało się „ustalić” po niemal stu latach. Był to „samojedzko-litewski dialekt języka guarani z fleksją klasycznego arabskiego”. Zob. Borges, 95.

[...] tancerz odcyfrowujący zapiski choreografa i publiczność czytająca ruchy tancerza na scenie, tkacz czytający zawiły wzór dywanu, nad którym pracuje, [...] matka czytająca w twarzy dziecka oznaki radości, strachu lub zdziwienia, [...] kochanek wczytujący się po omacku w ciało kochanki nocą, pod pościelą, psychiatra pomagający pacjentom odczytać ich zawiłe sny, [...] rolnik czytający pogodę z nieba... [...] W każdym z tych przypadków to czytający odczytuje sens, to on przyznaje przedmiotowi, miejscu czy zdarzeniu właściwość jakiejś czytelności, to on musi przypisać systemowi znaków znaczenie, a następnie je odszyfrować. Wszystkich łączy z czytelnikami książek umiejętność odszyfrowywania i tłumaczenia znaków. [...] Czytamy, żeby zrozumieć albo zacząć pojmować. Nie możemy nie czytać. Czytanie, tak jak oddychanie, to nasza podstawowa funkcja¹⁰.

Czytać znaczy tu, po pierwsze, dostrzegać i rozpoznawać znaki w świecie, z materialnego czynić semiotyczne. Po drugie, wynajdywać, negocjować czy dostosowywać kod, w którym komunikat-tekst i jego znaczenie nie jest jeszcze dane, lecz zostanie dopiero wytworzone – przez czytającego, w trakcie... lektury. W swej opowieści o czytaniu Manguel zbliża do siebie, niemal je utożsamiając: percepcję, recepcję, interpretację i interakcję.

Można zżymać się na pojęciową niechlujność czy – łagodniej – nieortodoksyjność Manguela wrzucającego w istocie do worka „czytanie” wszelką aktywność semiotyczną. Nie sposób jednak przeoczyć i nie podkreślić, że w powszechnej i niezbywalnej zdolności dokonywania operacji na znakach, umiejętności wytwarzania znaczeń i ich rozumienia czy tłumaczenia chce widzieć on podstawową funkcję życiową. Jeśli żyć znaczy czytać, to – mając w pamięci zdanie Martina Heideggera o tym, że „pozostawać wewnątrz i pod przymusem własnego pragnienia należy do samej istoty tego, co żywe”¹¹ – żyć znaczy też: pragnąć znaczenia i tworzyć znaczenia.

Dlaczego o tym wspominam?

„Żywe systemy są od samego początku tworzone jako systemy znaków”¹² – pisał w 1968 roku Friedrich Salomon Rothschild, i nie miał na myśli wyłącznie organizmów ludzkich. Biosemiotyka, której jest jednym ze współtwórców¹³, wiąże procesy semiotyczne z fundamentalnymi procesami życiowymi – u wszystkich niemal gatunków żyjących istot¹⁴. Biosfera *par excellence* okazuje się w jej ramach semiosferą¹⁵: odbiór znaków, interpretacja i produkcja oraz przekazywanie ich dalej przestają być domeną *homo sapiens*. W przedmowie do antologii tekstów założycielskich dla biosemiotyki, Donald Favareau notuje:

¹⁰Alberto Manguel, *Moja historia czytania*, tłum. Hanna Jankowska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003), 21–23.

¹¹Martin Heidegger, *Basic Concepts*, tłum. Gary E. Aylesworth (Bloomington: Indiana University Press, 1998), 4.

¹²Friedrich Salomon Rothschild, „Concepts and Methods of Biosemiotic”, *Scripta Hierosolymitana* 20 (1968): 174..

¹³Rothschild jako pierwszy użył pojęcia „biosemiotyka”, ale przyjmuje się, że to Thomas Sebeok dokonujący syntezy rozmaitych tradycji semiotycznych oraz badań Jakoba von Uexküll „rozpoczął projekt, który dziś nazywamy biosemiotyką”. Donald Favareau, „Introduction: An Evolutionary History of Biosemiotics”, w: *Essential Readings in Biosemiotics. Anthology and Commentary*, red. Donald Favareau (Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 2010), 44.

¹⁴„Biosemiotyka lub biologia semiotyczna to badanie jakościowych procesów semiotycznych, które uważa się za istniejące w różnych formach, od najprostszych żywych organizmów po najniższe poziomy organizacji biologicznej”. Timo Maran, „Biosemiotics”, w: *Keywords for Environmental Studies*, red. Joni Adamson, William A. Gleason, David N. Pellow (New York: NYU Press, 2016), 29.

¹⁵„Prowincja biosemiotyki pokrywa się w całości z biosferą, która w tym kontekście jest równoznaczna z semiosferą”. Thomas A. Sebeok, „Biosemiotics: Its roots, proliferation, and prospects”, *Semiotica* 134 (2001): 63.

Biosemiotyka jest badaniem niezliczonych form komunikacji i znaczenia obserwowanych zarówno w systemach żywych, jak i między nimi. Jest to zatem badanie reprezentacji, znaczenia, sensu i biologicznej wagi procesów znakowych – od międzykomórkowych procesów sygnalizacyjnych, przez zachowania pokazowe zwierząt, po ludzkie artefakty semiotyczne, takie jak język i abstrakcyjna myśl symboliczna. Takie procesy znakowe pojawiają się wszechobecnie w literaturze dotyczącej systemów biologicznych. Do niedawna zakładano jednak, że użycie terminów takich jak wiadomość, sygnał, kod i znak w odniesieniu do niejęzykowych procesów biologicznych było wyłącznie metaforyczne i że takie terminy można kiedyś skutecznie zredukować do zwykłych chemicznych i fizycznych interakcji leżących u podstaw takich procesów¹⁶.

Komunikacji między żywymi istotami nie sposób jednak sprowadzić do prostego mechanizmu bodźca i reakcji. Krytykę mechanistycznej doktryny istot żywych podjął między innymi już w latach 30. i 40. XX wieku Jakob von Uexküll. On też zaproponował pojęcie *Umwelt* dla określenia specyficznego sposobu, w jaki organizmy danego gatunku postrzegają i doświadczają świata, sposobu ukształtowanego przez możliwości ich narządów zmysłów i systemów percepcyjnych. *Umwelt* wskazuje na odrębną dla każdego gatunku rzeczywistość percepcyjną lub – precyzyjniej – semiotyczny świat organizmu, który obejmuje wszystkie znaczące dla niego aspekty rzeczywistości. Ze swym środowiskiem komunikuje się i wchodzi w relację na swój sposób każdy żywy organizm; wchodząc w interakcję ze światem, tworzy i przekształca swój własny *Umwelt*¹⁷. Będąc „czujnym semiotycznie respondentem sygnałów pochodzących tak z zewnątrz, jak i z wewnątrz”¹⁸, organizm rozpoznaje je i odnosi do obecnej sytuacji. Ale jest w stanie wchłonąć informacje ze swojego środowiska wtedy i tylko wtedy, gdy posiada odpowiedni klucz lub kod: „Musi istnieć zinternalizowany system drogowskazów, aby zapewnić mapę do rzeczywistej konfiguracji zdarzeń”¹⁹. Ów zinternalizowany system – Thomas Sebeok używa pojęcia „jaźni semiotycznej” (*semiotic self*), która może zostać uchwycona tylko za pomocą pojęć i terminologii teorii znaków – odpowiada u każdej żywej istoty za indywidualną zdolność do gromadzenia, przechowywania, replikowania i przekazywania informacji oraz wydobywania z nich najbardziej odpowiedniego czy też właściwego dla siebie sensu i tworzenia nowych znaczeń. Píše Sebeok:

podczas gdy żywe istoty są, w jednym powszechnie uznawanym sensie, systemami otwartymi, ich przepuszczalne granice pozwalają na przenikanie przez nie pewnych rodzajów przepływu energii-materii lub transmisję informacji, są one jednocześnie systemami zamkniętymi w tym sensie, że dokonują wyborów i oceniają dane wejściowe w ich aspekcie semantycznym²⁰.

Interakcja organizmu ze środowiskiem wiedzie więc ścieżką interpretacji i prowadzi do aktu twórczego. Bo to właśnie przyswojone znaczenia mają wpływ na nowy kształt, formę czy sposób

¹⁶Donald Favareau, „Preface: A Stroll Through the Worlds of Science and Signs”, w: *Essential Readings in Biosemiotics*, v–vi.

¹⁷Zob. Jakob Johann von Uexküll, „The Theory of Meaning”, w: *Essential Readings in Biosemiotics*, 90–114.

¹⁸Julia Fiedorczuk, Maciej Rosiński, *Metafory w każdym życiu: fenomenologia, biosemiotyka, poezja*, w: *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Zuzanna Ładyga, Justyna Włodarczyk (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 224.

¹⁹Thomas A. Sebeok, *A Sign Is Just a Sign* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991), online: <https://publish.iupress.indiana.edu/read/cf71d152-9cd8-40ad-ad4d-a2e1e92108ea/section/bef741c6-c0e9-41cd-87d3-598cf2ae603b#ch4>, dostęp 12.03.2025.

²⁰Sebeok, *A Sign Is Just a Sign*.

bycia organizmu. Żywe istoty, jak zanotował Timothy Morton, „tłumaczą sobie inne przedmioty na pojęcia związane z własnym istnieniem”²¹. Dla istoty językowej, dla człowieka, jakakolwiek rzecz, zdarzenie, zjawisko – wszystko, co uobecnia się w czasie i przestrzeni, co poddaje się jej percepcji i/lub wchodzi z nią w interakcję – przyobleczone lub właśnie przyoblekane jest w znaczenie, które da się wyrazić w języku. Ale ludzki fenomen języka, jak przekonuje Paul Copley, „jest jedynie jednym minuskułowym aspektem szerszej semiozy, działania znaków w uniwersum niezależnie od tego, jak mogą być ucieleśnione. W ten sposób język zdaje się być bardzo mały w porównaniu do szeregu znaków wywołanych przez wszystkie interakcje pomiędzy żyjącymi komórkami”²². Znaczeniotwórcza aktywność oraz produktywność każdego żywego niewładającego językiem ujawnia się zatem gdzie indziej: w sposobie jego istnienia²³.

Z jednej strony nieco zapomniana już tradycja myślowa i literacka, z drugiej – naukowe propozycje z obszaru jakże współczesnej biosemiotyki. Wspólnie wyznaczają one przestrzeń, w której czytanie natury – jak je tutaj będę chciał rozumieć – zyskuje jakiś wstępny zarys, kontur, prowizoryczny kształt oraz znaczenie.

Czytać naturę znaczyłoby zatem, po pierwsze, rozumieć jej istnienie, jej formy i sposoby bycia jako semiozę i jako *poiesis*. Po drugie zaś: pragnąć jej znaczenia.

2.

Urszula Zająchkowska wypowiada się swobodnie w wielu językach, a jej twórczość ulokować można w kilku obszarach pola produkcji kulturowej. Jako botaniczka uprawia twórczość naukową: pisze i publikuje w wysoko punktowanych czasopismach dyskursywne teksty na temat geometrii i kształtów roślin, ich anatomii, biomechaniki, regeneracji, wzrostu i ruchów. Dla humanisty o specjalności literackiej to twórczość nieco hermetyczna i mogąca wprawiać w konfuzję, choć tytuły niektórych artykułów bywają intrygujące i kuszące – by wspomnieć *O korzyściach płynących z życia w kępie*²⁴. W polu literackim funkcjonuje jako poetka, felietonistka i eseistka. Debiutowała w 2014 roku tomem *Atomy* i do dziś wydała trzy książki poetyckie i jedną eseistyczną. Każda z nich była nominowana do wielu nagród, kilka z nich autorka otrzymała²⁵. Zająchkowska posługuje się również językiem filmu: jest montażystką po studiach w Akademii Filmu i Telewizji i – prócz tego, że wykorzystuje kamery w swej pracy badawczej – tworzy krótkie autorskie filmy i wideoklipy. *Metamorphosis of Plants* z 2016

²¹Timothy Morton, „An Object-Oriented Defence of Poetry”, *New Literary History* 43 (2012): 207.

²²Paul Copley, *Cultural Implications of Biosemiotics* (Dordrecht: Springer, 2016), 19, cyt. za: Katarzyna Machtyl, „Słoik i kładka. Humanistyka, natura i kultura w perspektywie studiów nad nauką i biosemiotyką”, *Tekstualia* 3 (2020), 26–27.

²³„Oczywista wyjątkowość ludzi nie wynika z tego, że posługują się znakami, ale z tego, że z łatwością opanowują pewną konkretną formę zastosowania znaków – budują znaczenie symboliczne, będące podstawą kompetencji językowej”. Jesper Hoffmeyer, *Biosemiotics: An Examination into the Signs of Life and Life of Signs* (Scranton: University of Scranton Press, 2008), za: Julia Fiedorczuk, Gerardo Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji* (Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego. Biblioteka Iberyjska, 2020), 52.

²⁴Zob. Urszula Zająchkowska i in., „On the benefits of living in clumps: a case study on *Polytrichastrum formosum*”, *Plant Biology* 2 (2017): 156–164.

²⁵W 2017 r. została laureatką Nagrody Fundacji im. Kościelskich za tom minimum. w 2019 r. książka *Patyki*, badyle została nagrodzona Złotą Różą przez Instytut Książki oraz magazyn „Nowe Książki” i Festiwal Nauki, a rok później uzyskała Nagrodę Literacką Gdynia w kategorii esej.

roku, inspirowana dziełem Goethego miniatura filmowa, w której ruchy roślin przeplatają się z ruchami solisty baletowego, wygrała między innymi Scinema Festival of Science Film w kategorii Najlepszy Film Eksperymentalny/Animacja.

Tę swobodę wypowiedzi w różnych polach kulturowych, w różnych dyskursach i mediach sama tłumaczy w ten sposób:

Wszystko chyba jest kwestią języka, a raczej jego niedostatków. Język nauki jest drętwy, ale do bólu precyzyjny. [...] Poezja może budować myśl i refleksje, niesie więcej między wierszami, a filmem to już można wiązać konkretną treść z pełną ekspresją obrazu i dźwięku. Film jest najintensywniejszy, z łatwością operuje skojarzeniami i buduje nowe zdania²⁶.

Żaden z tych języków, którymi posługuje się Zajączkowska, w pojedynkę nie jest w stanie pochwycić, przedstawić i wyrazić tego, z czym się styka. Każdy ma swe ograniczenia. Pytanie tylko: czym jest to, w zetknięciu z czym języki ujawniają swą ułomność?

W twórczości Zajączkowskiej chodzi o żywe: o ekspresję i twórczość roślin. W notce na tomie *minimum* mówi o tym wyraźnie i wprost:

Świat roślin wyraża się. Całym swoim ciałem wyraża się. Poznanie języka roślin i translacja na język ludzi przypomina odszyfrowywanie znaków pradawnych symboli pisma. Ale mi ciągle brakuje ludzkich słów²⁷.

Tych kilka zdań zwięzłe i celnie ujmują też główne założenia jej projektu czytania natury. Ma on obejmować: lekturę, egzegezę i translację.

3.

Po pierwsze chodzi więc o to, by odczytać. By, powtórzę raz jeszcze, w materialnym – i zarazem żywym – dostrzec semiotyczne: rozpoznać znaki, wytworzony za ich pomocą tekst oraz by poddać go deszyfracji. By sprawnie posługując się odpowiednim kodem, przyswoić sobie kontekst; by zrozumieć na elementarnym wpięrze poziomie to, co wyrażone, zakomunikowane zostało za pomocą znaków. W procedurze owego wstępnego rozpoznania i deszyfracji *poiesis* roślin Zajączkowska nierzadko posługuje się kategoriami z zakresu poetyki.

W tomie *minimum* znajduje się taki fragment:

Tę lipę ścięto pod koniec lata. Rosła w błogiej atmosferze. Miała sielskie życie. Zapisła to w swym dzienniku anatomii. Czytam tam o dostatku wody i łagodnych zimach, widać to w niezakłóconym porządku komórek drewna i w obszarze floemu. Floem leniwie transportował cukier z liści pełnych słońca przez całe życie, tj. przez trzy lata²⁸.

²⁶Adam Pluszka, „Gdzieś tam jesteście. Rozmowa z Urszulą Zajączkowską”, *Dwutygodnik* 207 (2017), online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7104-gdzes-tam-jestesmy.html>, dostęp 16.09.2024.

²⁷Urszula Zajączkowska, *minimum* (Wrocław: Warstwy, 2017).

²⁸Zajączkowska, *minimum*, 76.

Dziennik jako nazwa gatunkowa pojawia się w tej nekrologicznej notce nieprzypadkowo. Koncepcja uporządkowanych chronologicznie zapisów bieżących wydarzeń, które roślina utrwała w samym swym kształcie, anatomicznej budowie, formie, chemicznym składzie, wydaje się zrozumiała, oczywista, by nie powiedzieć – naturalna. W ostatniej swej książce Zajączkowska oczywistość tę tłumaczy jednak, pisząc, że „patyki, gdy żyją, to rosną, tyją, potem już jako gałęzie i zaraz konary, wciąż notując w swoich ciałach z niezwykłą pilnością całość tę, która się w nich i dookoła dzieje, zachowują jej opisy na zawsze, dopóki coś ich nie rozłoży, nie spali lub nie rozedrze”²⁹. Myśl ta zwraca się w rejony, w których swą obecność już w latach 40. XX wieku mocno zaznaczył Francis Ponge, piszący, że drzewa „są jedynie chęcią wyrazu”:

Nie mają nic do ukrycia dla siebie, nie mogą zataić żadnej myśli, otwierają się całkowicie, uczciwie, bez ograniczeń. Leniwe spędzają swój czas na komplikowaniu własnego kształtu, na doskonaleniu swojego własnego ciała w kierunku największej komplikacji analizy. [...] Zwierzęta wypowiadają się głosem lub mimicznie poprzez gesty znoszące się wzajemnie. Rośliny wypowiadają się na piśmie, raz na zawsze³⁰.

Roślinne zapiski i protokoły obejmują i zdarzenia oraz stany regulowane logiką przypadku czy zrządzenia losu, i te będące konsekwencją działania praw wyższego rzędu – fizyki, chemii, biologii. Roślina bowiem udziela się swemu otoczeniu: nie tylko istnieje w określonej przestrzeni, ale też ze swego ciała czyni przestrzeń zapisu, notacji obecności i wpływu. Rejestruje i utrwała własne istnienie i istnienie swego środowiska – we wszystkich niemal jego aspektach. To zresztą fundamentalna zasada jej istnienia: „wzrost roślin jest ciągłym dialogiem ze środowiskiem i grawitacją, [...] rośliny, które nie słuchają otoczenia, muszą umrzeć”³¹.

W dziennikach anatomii historia wnętrza organizmu nierozdzielnie splatać się więc musi z historią jego zewnątrz – wyznanie ze świadectwem³² – bo wewnątrz i zewnątrz bez ustanku oddziałują na siebie, przenikają się wpływami, „takimi jak kolor światła, cukier w tkankach (albo jego brak), śmierć konkretnych komórek, prędkość wzrostu pnia, przepływ wody, działanie wiatru, temperatury powietrza, obecność ludzi, ptaków, grzybów”³³. Pozornie nieruchoma, roślina wychodzi zewnętrżności naprzeciw, całkowicie ku niej się zwraca i działa „jako medium protokomunikacji między odmiennymi aspektami *physis*”³⁴.

Z tego też powodu dziennik anatomii – podobnie jak wiele dzienników doskonale znanych historii literatury – nigdy nie będzie jednorodny. Prosta historia przyrastania drewna może finalnie okazać się „powieścią o nieprzewidywalnej fabule”; swe miejsce między suchymi sprawozdaniami ze wzrostu i istnienia drzewa mogą znaleźć też i inne gatunki – czy to „pieśń wiwatująca życiu”, czy „oratorium światła i ziemi”³⁵.

²⁹Urszula Zajączkowska, *Patyki, badyle* (Warszawa: Marginesy, 2019), 9.

³⁰Francis Ponge, „Fauna i flora”, tłum. Jacek Trznadel, w: *tęgoż: Utwory wybrane* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969), 40–41.

³¹Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 58.

³²Zob. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, wyd. 2, zmienione (Kraków: Universitas, 2020).

³³Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 53.

³⁴Michael Marder, *Myślenie roślin. Filozofia wegetacji*, przedm. Gianni Vattimo, Santiago Zabali, tłum. Łukasz Kraj (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2024), 86.

³⁵Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 7, 10.

Te poetologiczne uwagi, czynione na zasadzie konotacji czy przybliżeń, rozsiewają sensy nie tylko na gruncie anatomii czy morfologii roślin, ale też – a może przede wszystkim – ich ontologii. Tutaj zaś istnienie roślin okazuje się nieoczywiste i nie do końca jasne: umyka stabilnym, jednoznacznym rozpoznaniom, utartym wyobrażeniom, wreszcie – rozszczelnia paradygmat metafizyki. Problemem stają się przede wszystkim takie metafizyczne wartości, jak tożsamość i obecność czy relacja podmiotowo-przedmiotowa. Życie rośliny ma bowiem charakter heteronomiczny – zorientowane jest w całości na innego, dyktowane jego prawem i całkowicie od niego zależne. To dążenie rośliny do innego – które Michael Marder nazywa nie-świadomą intencjonalnością roślinnego życia³⁶ – wyraża się nie tylko w jej wzroście, pobieraniu składników odżywczych ze swego otoczenia i w rozmnażaniu, ale nade wszystko w tym, że stanowiąc „przestrzeń środka, znajdując się na skrzyżowaniu fizycznych elementów: ziemi i nieba, tego, co zamknięte, i tego, co otwarte, ciemności i światła, wilgoci gleby oraz suchości rzeźkiego powietrza”³⁷, nie organizuje swego otoczenia, nie dominuje go ani mu się nie przeciwstawia, lecz jedynie – albo aż – zespala w sobie owe różnorodne zewnętrzne wpływy. Zespala oraz w materialny, cielesny sposób wyraża otaczające ją byty: „pozwała im istnieć i z usytuowanego pośrodku miejsca swojego wzrostu dokonuje swego rodzaju odsłonięcia świata z całym jego międzypowiązaniem”, stanowi rodzaj „pasażu, ujścia lub pośrednika dla tego, co od niej inne”³⁸. Nie ustanawia przy tym tożsamości. Ani swojej – bo nie odgradza się od swego otoczenia, nie neguje swego zespolenia z innymi bytami, nie abstrahuje od nich, by w odosobnieniu stać się w pełni sobą; bo tworzy ją to, czym nie jest – ani żadnej innej:

W gałęzi i ułożonych komórkach – literach drewna – zakodowana jest też wybrzmiała pogoda, słońce i wiatry, z wypadkami jak majowe mrozy, i to, czy gleba, w której całe drzewo się zrodziło, była dla drzewa hojna czy raczej jałowa, czy brakowało kiedyś deszczów i w którym roku zdarzyły się tak rzęsiste, że brakowało powietrza na oddech?³⁹

Heteronomia życia roślin decyduje też o ich inności. Inności dla człowieka:

Inność roślin wyraża się głównie tym, że one w zdecydowanej większości nie muszą nikogo i niczego zabijać, by się odżywiać, wzrastać i zasiedlać, oraz tym, że są przykute do miejsca na zawsze, są więc jeszcze bardziej współodczuwające z otoczeniem. Muszą. Nie uciekną⁴⁰.

4.

W tym miejscu nieuchronnie postawić trzeba pytanie o czytelnicze kompetencje i zdolności tego, kto próbuje się podjąć deszyfracji i lektury „hieroglifów anatomii”, a także o skuteczność tych zabiegów.

Podmiot lektury Zajączkowskiej ma rysy bibliotekarza Borgesa. W *Patykach, badylach* to przede wszystkim podmiot wiedzy – podmiot naukowej kompetencji i specjalistycznych

³⁶Marder, 28.

³⁷Marder, 86.

³⁸Marder, 87, 59.

³⁹Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 8.

⁴⁰Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 133.

umiejętności. Jego pozycję w tekście – pozycję znawcy, autorytetu, przewodnika – buduje znajomość praw i reguł: biologii, fizyki i chemii, ale również uprawiania nauki i wytwarzania tej wiedzy. Zajączkowska nie tylko bowiem opisuje, referuje i wyjaśnia: czy to strategie przetrwania „ocalałych z dewonu” skrzypów czy mchów jako „czułych hydrografów lasu”, czy to procesy gojenia się ran drzew, które skłaniają do stawiania pytania o „pierwotne źródło stwarzania się natury”, czy wpływ księżyca i jego pola grawitacyjnego na ruchy roślin, czy wreszcie prawo apoptozy – programowanej samozagłady komórek roślinnych – jako koniecznego aktu życia. Pozycję podmiotu wiedzy uwierzytelnia licznymi ilustracjami: mikroskopowymi fotografiami, wykresami, schematami, ale również, co istotne, relacjami z praktykowania badań, z pracy laboratoryjnej. Czytamy więc i o filmowaniu roślin metodą poklatkową, i o usilnym podtrzymywaniu ich przy życiu, i o bombardowaniu – promieniami światła lub kroplami wody, wreszcie o niekończącym się uśmiercaniu, krojeniu i czynieniu z nich setek preparatów na mikroskopowym szkiełku.

Ta wiedza i umiejętności są tu warunkiem *sine qua non* jakiegokolwiek lektury. Pisze Zajączkowska: „Gdy ktoś nauczy się choć trochę języka anatomii, może próbować odczytywać jego zdania zapisane przez rośliny w dialogu ze środowiskiem”. I zaraz dodaje:

Bo anatomia roślin to ich intymny język. Poznanie go jest żmudne i wcale nie gwarantuje sukcesu, ale daje nadzieję, że kiedyś uda się odszyfrować kod u prawdziwego źródła istnienia. Tę podniętę zna każdy lingwista⁴¹.

Tę podniętę czy też pragnienie znaczenia – poznania znaczenia – znali też lokatorzy Biblioteki Babel Borgesa poszukujący książki totalnej, będącej „doskonałą esencją i kompendium wszystkich pozostałych”⁴². Botanicy – „więźniowie przestrzeni euklidesowej”, jak notuje Zajączkowska – znajdują się w podobnej do nich sytuacji. Tyle tylko, że skazani na uschematyzowany i zestandaryzowany język nauki oraz podporządkowani regułom wytwarzania wiedzy muszą najczęściej zaspokajać to pragnienie uproszczeniem, uogólnieniem czy mniej lub bardziej abstrakcyjnym modelem: „W swoich laboratoriach, na zamkniętych sympozjach, wskodyfikowanym języku, do którego dostęp posiadamy tylko my – normujemy, szlifujemy, kategoryzujemy, a z kasztanów robimy kule albo najlepiej sześciany o masie $x \cdot g$ ”⁴³. Przywołany przez Zajączkowską w jednym z rozdziałów przypadek rzodkiewnika pospolitego, „najsmutniejszej rośliny na świecie”, bo „ukoronowanej przez naukę jako modelowa”, mającej „zaświadczać o sekwojach, topolach, makach lub melisie”⁴⁴, staje się w tej opowieści kolejną (jedną z wielu) przesłanką dla zadłużonego w myśli Michela Foucaulta przekonania, że dyskurs, w tym przypadku dyskurs nauki, nie odzwierciedla rzeczywistości, lecz narzuca jej obrazy i reprezentacje.

Wyrażana na kartach *Patyków*, *badyle* mniej lub bardziej *explicite* świadomość ograniczoności poznania i niefinalności czy niekonkluzywności naukowych ustaleń ma jednak wymiar pozytywny. Zdolna jest uruchomić potencjał egzegezy oraz translacji.

⁴¹Zajączkowska, *Patyki*, *badyle*, 60, 61.

⁴²Borges, 98.

⁴³Zajączkowska, *Patyki*, *badyle*, 54–55.

⁴⁴Zajączkowska, *Patyki*, *badyle*, 123, 125.

Wątpienie w możliwości poznawcze nauki, w ścisłe, precyzyjne uchwycenie – rozszyfrowanie i wyrażenie – całości ekspresji i twórczości roślin nie unieważnia wysiłków poznawczych. Nie dyskredytuje również podmiotu wiedzy, za to pozwala zaistnieć podmiotowi rozumienia: temu, kto próbuje całość tę (nieskończoność nieustannego stwarzania się natury) zrozumieć⁴⁵. Zrozumieć, a więc w pierwszej kolejności objąć świadomą refleksją tyleż porządkującą, co wyjaśniającą, a czasem też uruchomić procedurę hermeneutycznego z ducha dociekania sensu.

Zajączkowska – choć, by być naukowo precyzyjnym, trzeba by powiedzieć: podmiot tekstowy jej utworu – występuje w obu tych rolach jednocześnie. Obie te role determinuje też pragnienie znaczenia, choć w każdej z nich pragnienie to wychyla się w inną stronę. W przypadku rozumienia – w stronę ratowania pojedynczości z objęć uogólnionej abstrakcji. Bo przecież „każda forma tworzy dyskretnie osobisty wzór, urzeka zawilością, budzi całą kaskadę pytań o przebytą w czasie drogę”⁴⁶.

Podmiot rozumienia dochodzi do głosu w partiach narracyjno-refleksyjnych. Historie życia pojedynczych istnień czy fabularyzacje procesów życiowych zachodzących w mikro-, a nawet nanoskali skłaniają ku twierdzeniu, że dla podmiotu rozumienia znaczeniem zapisu o życiu jest samo pojedyncze życie – czasoprzestrzenny ruch rośliny, którego wektor skierowany jest ku temu, co inne – które da się opowiedzieć. Tyle tylko, że rozumienie, o którym tu mowa, nie należy już do domeny wiedzy teoretycznej, wspartej na dystansie wobec świata, ale raczej wiedzy praktycznej, dzięki której rośliny, zamieszkując własną rzeczywistość percepcyjną (*Umwelt*), należą do otoczenia (w dwóch znaczeniach jednocześnie) i pozostają „niemożliwie blisko nas”⁴⁷. Podmiot rozumienia zatem tożsamy jest z podmiotem egzystencji: tej konkretnej, Urszuli Zajączkowskiej, ale też egzystencji jako rozumiejącej przynależności do świata, jako prze-stawania z nim (jak *ver-stehen* tłumaczył Heidegger). Dlatego też narracja u Zajączkowskiej, będąc narzędziem egzegezy, wykładni i translacji znaczenia zapisów życia roślin, wiedzie nie do skonstatowania czy zatwierdzenia banalnego: jest, istnieje, żyje (lub przeciwnie: nie ma, nie istnieje, nie żyje), lecz raczej podkreśla i akcentuje współ-istnienie. Doświadczenie czy wrażliwość współ-istnienia nie polega tu jednak ani na narracyjno-stylistyczno-językowym wikłaniu się w oddawanie sprawiedliwości sprawczości roślin, wynajdywaniu głosu podmiotowości roślinnej czy wypracowywaniu strategii roślinnej narracji zdolnej ująć i wyrazić swoistość roślinnej perspektywy (co zazwyczaj bywa wyrazem nade wszystko ludzkiej pychy), ani tym bardziej na czynieniu z roślinnego świata zaledwie tła dla afektywno-impresyjnych autoportretów. Owszem, antropomorfizujące narratywizacje procesów życiowych są w stanie wykształcić ich wyobrażenie, uprzystępnąć ich znaczenie i rolę. Jak w tym fragmencie:

Jest ciepło, wiosna, gałęzie obejmowane są przez łapki ptaków. Słońce. Komórki świeżego drewna są wodniste, miękkie i plastyczne. Ludzie wychodzą na powietrze. Grzeją twarze. Liście jasnozielone. Komórki dojrzewają chwilę, rosną, zaczynają usztywniać ściany, potem już tylko trawią się od środka, uśmiercając się. Ale od początku miało tak być: od powstania mają w sobie małe pęcherzyki, które wiadomo, że kiedyś pękną, uwalniając enzymy trawiące cały żywy protoplast. Trybują

⁴⁵ „By doświadczać granicy zrozumienia nieskończoności, wystarczy pójść do lasu w deszcz”. Zajączkowska, Patyki, badyle, 85.

⁴⁶ Zajączkowska, Patyki, badyle, 54.

⁴⁷ Zajączkowska, Patyki, badyle, 73.

się, wyzerają, zapadają w nieistnienie. Świegoty wiosenne. Światło, wreszcie wiosenne światło, komórki drewna są już puste. Jak mieszkanie po przeprowadzce, z duchem byłego istnienia, tylko że do tych drewnianych pomieszczeń zaraz wedrze się woda, zaleje je całe, aż po sufit. Bo po to jest ta śmierć, by zatopić ich wnętrza wodą. Płynie już zaraz żywo, z korzeni do wiosennych kwiatów i młodych liści, za którymi tak bardzo przecież tęskniliśmy⁴⁸.

Choć otrzymujemy tu owocny poznawczo przykład (jeden z wielu, którymi utkane są strony tej prozy) zagospodarowania wiedzy przez opowieść, to znaczenie jej samej (jak i znaczenie roślinnego życia), choć obecne, zostaje zaledwie przybliżone, nie wyraża się wprost. A jest nią ni mniej, ni więcej, tylko przestrzenna i czasowa nieautonomiczność roślin, ich podleganie prawu innego i niezupełne umocowanie w bycie, w istnieniu⁴⁹. W powyższym fragmencie owym innym, ku któremu zwraca się organizm, ku któremu inicjuje mniej lub bardziej bezpośredni ruch, jest światło („słońce”, „wiosenne światło”), zmieniająca się pora roku („ciepło, wiosna”), woda, ale i stęskniony za kwiatami i młodymi liśćmi człowiek. Zwracając się ku nim, roślina staje się tym, czym jest.

Współ-istnienie, w stronę którego ciąży podmiot rozumienia Zajączkowskiej, może być tylko zbliżeniem i przybliżeniem: za dobrą monetę bierze bowiem niemożliwość całkowitego uzgodnienia czy zestrojenia różnych (ludzkiego i roślinnego) *Umweltów*. Uprawiane przez Zajączkowską spotkania z roślinnością – czy to w zaciszu i sterylności laboratoryjnej przestrzeni, czy w ramach nocnych wędrówek po zaułkach Wołomina, z których notatki fotograficzne oraz słowne również wypełniają tom – choć zasypują tę przepaść, nie niwelują jej całkowicie. Inaczej: dokonujące się w spotkaniu z rośliną przecięcie dwóch światów jest przede wszystkim przecięciem dwóch różnych stosunków do świata, relacji i sposobów bycia w nim, które – by pozostać sobą – nie mogą zostać uzgodnione. Pragnienie znaczenia to pragnienie inności – zachowania inności. Ten brak zgodności, nieprzystawalność, osobność i inność wybrzmiewają bodaj najdonioślej, gdy w lekturze Zajączkowskiej rośliny – wytwarzając znaczenia w sposób cielesny, materialny, i skończony – znakują czas: wyrażają przestrzennie swój czas i czas innego. Czas ten okazuje się zaś nierównoczesny z czasem człowieka albo też przepływa poniżej progu ludzkiej percepcji:

Czas drzew widoczny w ich wzroście, regeneracji i śmierci w świetle naszego czasu wzrostu, regeneracji i śmierci zamyka nasze widzenie stwarzania się drzew. Nie mamy szans. [...] Jak ułożyć w świadomości to, że rośliny w swojej skali czasu rosną całkiem żywiołowo, często pulsem, i nie tylko dnia i nocy, ale swoim własnym, wynikającym z charakteru, specyfiki – dokładnie takiej zmienności, która pozwala nam rozróżnić pokrzywę od fiołka. Co z tym zrobić? Co zrobić z nieoznaczonością tych różnic?⁵⁰

Czynione tu i ówdzie uwagi Zajączkowskiej na temat ludzkiej skali percepcji, wyznaczanej tak przez granice jego ciała i czasu, jak i granice wyobraźni („tymczasowość życia i gwałtowność

⁴⁸Zajączkowska, Patyki, badyle, 31.

⁴⁹W roślinnej „nieskończonej relacji z innym” Michael Marder dostrzega konceptualne podobieństwo z wymogami Levinasowskiej etyki: „Roślina, mutatis mutandis, ucieleśnia taką postawę względem inności, jako że każdym włóknom swojego roślinnego jestestwa dąży w stronę zewnętrżności, której nie dominuje. Jej nieautonomiczność stanowi symbol Levinasowskiego quasi-fenomenologicznego opisu upodmiotowienia Ja w etycznej relacji do innego (kogoś lub czegoś), które nie może zostać przez owo Ja zawłaszczone”. Marder, 93.

⁵⁰Zajączkowska, Patyki, badyle, 44, 132.

oka⁵¹), a niedającej szans na to, by „dostrzec i przeżyć”⁵² te najmniejsze i największe cząstki natury, dają wgląd w samą praktykę uprawianego przez nią czytania natury, które zdaje się nosić znamiona lektury... literackiej, a więc takiej, której przedmiotem bywa też sam lektor. Ma ona bowiem być całopodmiotowym – a więc obejmującym niemal wszystkie aspekty i wymiary jednostki – doświadczeniem: już nie tylko regulowanym określoną procedurą eksperymentem czy badaniem, mającym potwierdzić bądź obalić założoną uprzednio tezę, lecz również osobowym i osobistym zaangażowaniem w pewne rozgrywające się w trakcie lektury wydarzenie rozumienia oraz znaczenia. Wydarzenie, w którym doświadczający-rozumiejący jest również doświadczanym-rozumianym.

Mówiąc inaczej: tym, co się dokonuje w trakcie czytania natury, jest współistnienie, współobecność – czytającego i czytanego, ale również aktywnego podmiotu w roli przedmiotu lektury.

Na koniec przywołam fragment, w którym dosyć przewrotnie próbuje się budować wrażliwość owego współ-istnienia w jeszcze innym znaczeniu.

Rozdział poświęcony roślinom synantropijnym, towarzyszącym człowiekowi, korzysta z niektórych reguł gatunkowych hymnu. To miejscami pieśń pochwalna, sławiąca gatunki zarastające „przychacia, przydroża, wysypiska, nieużytki, pola uprawne”⁵³ – pieśń inkrustowana licznymi do nich apostrofami. Jej kodę stanowi jednak swoiste przypomnienie i napomnienie, skierowane już nie do roślin, lecz czytelników, a mające na celu ich (roślin) dobro:

Ważne dla nich, byle tylko byśmy pozostali sobą, więc zawłaszczający, eksploatujący środowisko, przekształcający naturę w sposób absolutnie unikalny – wtedy będą i one, rośliny synantropijne, nasze towarzysзки, ogniwa łańcuchów powiązań z nami, tworzące ekosystemy miast, wsi, kopalń, torowisk, melin, wytrwałe i nieprawdopodobnie wierne. Ludzkie⁵⁴.

⁵¹Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 131.

⁵²Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 73.

⁵³Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 156.

⁵⁴Zajączkowska, *Patyki, badyle*, 159–160.

Bibliografia

- Borges, Jorge Luis. *Fikcje*. Tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zembrzusi. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003.
- Cobley, Paul. *Cultural Implications of Biosemiotics*. Dordrecht: Springer, 2016.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum., oprac. Andrzej Borowski. Kraków: Universitas, 2009.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Wyd. 2, zmienione. Kraków: Universitas, 2020.
- Favareau, Donald. „Introduction: An Evolutionary History of Biosemiotics”. W: *Essential Readings in Biosemiotics. Anthology and Commentary*, red. Donald Favareau, 1–77. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 2010.
- – –. „Preface: A Stroll Through the Worlds of Science and Signs”. W: *Essential Readings in Biosemiotics. Anthology and Commentary*, red. Donald Favareau, v–x. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 2010.
- Fiedorczuk, Julia, Gerardo Beltrán. *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego. Biblioteka Iberyjska, 2020.
- Fiedorczuk, Julia, Maciej Rosiński. „Metafora w każdym życiu: fenomenologia, biosemiotyka, poezja”. W: *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Zuzanna Ładyga, Justyna Włodarczyk, 211–240. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Gutorow, Jacek. X. Legnica: Biuro Literackie, 2001.
- Heidegger, Martin. *Basic Concepts*. Tłum. Gary E. Aylesworth. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- Hoffmeyer, Jesper. *Biosemiotics: An Examination into the Signs of Life and Life of Signs*. Scranton: University of Scranton Press, 2008.
- Machtyl, Katarzyna. „Słoi i kładka. Humanistyka, natura i kultura w perspektywie studiów nad nauką i biosemiotyką”. *Tekstualia* 3 (2020): 15–30.
- Manguel, Alberto. *Moja historia czytania*. Tłum. Hanna Jankowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003.
- Maran, Timo. „Biosemiotics”. W: *Keywords for Environmental Studies*, red. Joni Adamson, William A. Gleason, David N. Pellow, 29–31. New York: NYU Press, 2016.
- Marder, Michael. *Myślenie roślin. Filozofia wegetacji*. Przedm. Gianni Vattimo, Santiago Zabala, tłum. Łukasz Kraj. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2024.
- Morton, Timothy. „An Object-Oriented Defence of Poetry”. *New Literary History* 43 (2012): 205–224.
- Nowakowski, Radosław. *Traktat kartkograficzny, czyli rzecz o liBeraturze*. Wyd. drugie, rozszerzone, poprawione, uaktualnione. Dąbrowa Dolna: Liberatorium, 2021.
- Pluszka, Adam. „Gdzieś tam jesteśmy. Rozmowa z Urszulą Zajączkowską”. *Dwutygodnik* 207 (2017). Online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7104-gdzies-tam-jestesmy.html>. Dostęp 16.09.2024.
- Ponge, Francis. „Fauna i flora”. W tegoż: *Utwory wybrane*, tłum. Jacek Trznadel, 40–41. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.
- Rothschild, Friedrich Salomon. „Concepts and Methods of Biosemiotic”, *Scripta Hierosolymitana* 20 (1968): 163–194..
- Schulz, Bruno. *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Sebeok, Thomas A. *A Sign Is Just a Sign*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. Online: <https://publish.iupress.indiana.edu/read/cf71d152-9cd8-40ad-ad4d-a2e1e92108ea/section/bef741c6-c0e9-41cd-87d3-598cf2ae603b#ch4>.
- – –. „Biosemiotics: Its roots, proliferation, and prospects”. *Semiotica* 134 (2001): 61–78.

Uexküll, Jakob Johann von. „The Theory of Meaning”. W: Donald Favareau, *Essential Readings in Biosemiotics. Anthology and Commentary*, 90–114. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 2010.

Zajączkowska, Urszula. *minimum*. Wrocław: Warstwy, 2017.

– – –. *Patyki, badyle*. Warszawa: Marginesy, 2019.

Zajączkowska, Urszula, Kamila Grabowska, Grzegorz Kokot, Michał Kruk. „On the benefits of living in clumps: a case study on *Polytrichastrum formosum*”. *Plant Biology* 2 (2017): 156–164.

SŁOWA KLUCZOWE:

biosemiotyka

L I B E R N A T U R A E

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę wypracowania i zastosowania w praktyce interpretacyjnej pojęcia czytania natury w odniesieniu do poetyckiej i prozatorskiej twórczości Urszuli Zajączkowskiej. W pojęciu czytania natury można wskazać co najmniej dwie odmienne tradycje myślenia. Pierwsza sięga do wyrosłego na gruncie wczesnośredniowiecznej teologii i filozofii konceptu księgi natury – *liber naturae*. Druga obejmuje naukowe propozycje z obszaru biosemiotyki. Czytać naturę oznaczałoby zatem w pierwszej mierze rozumieć jej istnienie, jej formy i sposoby bycia jako semiozę i jako *poiesis*. Po drugie zaś: dociekając jej znaczeń, stosować praktyki charakterystyczne dla lektury. W twórczości Urszuli Zajączkowskiej czytanie natury obejmuje tak dekodowanie „hieroglifów anatomii”, jak ich egzegezę oraz translację, które otwierają się na doświadczenie współ-istnienia.

EKSPRESJA ROŚLIN

współ-istnienie

NOTA O AUTORZE:

Tomasz Gruszczyk – literaturoznawca, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor między innymi dwóch książek: *Czytanie filmu – oglądanie literatury. Propozycje interpretacji do spotkań edukacyjnych* (2015) oraz *Ocalające zatracenie. Rozważania o doświadczeniu, pamięci i pragnieniu w twórczości Zygmunta Haupta, Stanisława Czyczka i Krzysztofa Vargi* (2018).

Ironiczne ubóstwienie. Bruno Schulz poza zasłoną rzeczywistości

Bartosz Kowalczyk

ORCID: 0000-0002-6582-9616

1.

Potoczne rozumienie (ale także klasyczna definicja retoryczna) terminu „ironia” oscyluje wokół biegunowej dyferencji pomiędzy tym, co się myśli, a tym, co się mówi¹. W konsekwencji powszechne jest utożsamianie ironii z pewnego rodzaju „świadomym kłamstwem”, które nierzadko przybiera formę kpiny, stanowiącej wtedy ujście dla złośliwości. Oczywiście powyższe nie może stanowić wyczerpującej definicji ironii z uwagi na fakt, że jest to zjawisko złożone i w zależności od kontekstu przybiera rozmaite formy. Niemal wszystkim znana jest formuła ironii, dzięki której Sokrates, udając prostaka, był w stanie przeprowadzać przesycone głęboką mądrością dowody filozoficzne. Znane jest również zjawisko ironii romantycznej, wyrażającej dystans pomiędzy autorem i dziełem, której praktyczna implikacja przekształca twórczość w swego rodzaju grę. Ten ostatni rodzaj ironii chyba w największym stopniu ukształtował XX-wieczne rozumienie literatury, począwszy od formalnych eksperymentów nowoczesnej

¹ Ową egzegezę skrzętnie odnotował Michał Paweł Markowski we fragmencie książki poświęconemu twórczości Brunona Schulza. Ugruntował tym samym przekonanie o nierozzerwalności ironii i Schulzowskiego języka (Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy* [Kraków: Universitas, 2007], 263).

awangardy, a skończywszy na postmodernistycznych zabawach literaturą. Stanowiąc jedno z fundamentalnych uregulowań twórczych, pojmowanie ironii w powszechnym odbiorze zdaje się nie wykraczać poza ramy pierwszej z przytoczonych definicji, określając tym samym sposób doświadczania dzieła, zarówno literackiego, malarskiego, jak i muzycznego. Mówi się jednocześnie o tym, że współczesny świat jest tym, w którym w zapomnienie odeszły tak zwane wielkie narracje, a ich miejsce zastąpił konstrukt, który przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego zostałyby określony mianem schizofrenicznego w tym sensie, w jakim wielość zastępuje wszelką jednostkowość². Zamiast wielkich narracji mamy do czynienia z wieloma narracjami o niewielkich rozmiarach, co jest niewątpliwie też symptomem rozdrobnionego świata, w którym rządzi relatywizm. Nie sposób w tym świecie wyznaczyć nadrzędnej opowieści, bo każda z opowieści o świecie jest potencjalnie równie istotna i prawdziwa. Jednocześnie żadna z nich nie wyczerpuje opisu rzeczywistości. Czerpiąc z wielu pomniejszych narracji, tracimy z jednej strony zdolności poznawcze, z drugiej zaś poczucie integralności, co z kolei zmusza nas do uznania słynnej kartezjańskiej formuły „myślę, więc jestem” za nieprawdziwą albo przynajmniej nieuprawnioną. Umysł współczesnego człowieka jest zatem umysłem schizofrenicznym, czyli takim, dla którego dowolna iluzja może przybrać pozory prawdy.

Literatura wczesnej nowoczesności – zwłaszcza tej określonej przez Michała Pawła Markowskiego mianem nowoczesności krytycznej, czyli takiej, której cechą jest „kwestionowanie możliwości przedstawiania świata i ekspresji”³ – ukierunkowana jest raczej na eksplorację owych narracji, traktowanych w związku z wpływami Freudowskiej psychoanalizy i pragmatyzmu Williama Jamesa (cokolwiek subiektywnie) jako prawdziwe⁴. W ramach literatury nowoczesnej trudno zatem odnaleźć nurty, które próbują przywrócić jednolitą narrację o świecie, poza oczywiście pewnymi wyjątkami. Dość oczywistym przykładem może być tutaj twórczość Tomasza Manna, choć zdaje się ona przynależeć do nieco innej gałęzi nowoczesności, wyrastającej z przednowoczesnych doktryn literackich – nowoczesności zachowawczej⁵. Znacznie trudniej dostrzec tego typu tendencje w ramach literatury uchodzącej za awangardową, jednakże i to nie jest niemożliwe. Zdaje się, że jaskrawym przykładem może być Bruno Schulz, który ponad wszelką wątpliwość osnuwa swoją twórczość wokół tego dążenia.

2.

Zwykło się przyjmować w kręgach schulzologicznych, zresztą nie bez wyraźnej przyczyny, że proza drohobyckiego dziwaka stanowi przykład twórczości silnie zmitologizowanej. Wszak on sam w króciutkim eseju-manifeście *Mityzacja rzeczywistości* dość jednoznacznie określił zręby

² W istocie autorzy we wprowadzeniu do *Tysiąca plateau* od razu podejmują ten wątek, wytwarzając swoistą ramę dla swoich rozważań (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau* [Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015], 3–5).

³ Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, 42.

⁴ Zarówno Freud, jak i James kwestionują nominalną integralność ludzkiej psychiki odwołując się do zwierzęcego rodowodu człowieka. U Freuda wyrazem tego jest koncepcja Nieświadomości, u Jamesa konglomerat kryjący się za fasadą „pragmatycznej teorii prawdy” (Zygmunt Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. Salomea Kempnerówna, Witold Zaniewicki [Warszawa: De Agostini Polska & Ediciones Altaya Polska, 2001], 15–16; William James, *Pragmatyzm*, tłum. Władysław N. Kozłowski [Kraków: Vis-à-Vis Etiuda, 2016], 122–146)).

⁵ Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, 42.

swojej poetyki i wyznaczył wszystkim artystom języka, w tym oczywiście sobie samemu, klarowny cel: „[...] wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie⁶”. Literatura staje się dla Schulza wyrazem tęsknoty za światem uporządkowanym, mieszczącym się w ramach spajającej go narracji, narzędziem do zasklepienia rzeczywistości, chociaż – jak okazało się już wielokrotnie – podobny pogląd może stać się załącznikiem zjadliwej krytyki⁷. Według Schulza pojęcia, których używamy, historie, które opowiadamy, są cieniem pierwotnej opowieści, o której zdążyliśmy zapomnieć. Dawna rzeczywistość raz po raz przebija się przez tkanę codzienności, przypominając o archaicznym „mateczniku”, z którego wyłoniła się ludzkość (por. P 443–445). Deklaracja artysty, obwieszczona przezeń w *Mityzacji rzeczywistości*, musi być uznawana za tekst fundamentalny w przypadku jakichkolwiek rozważań na temat twórczości Schulza. Nie sposób zrozumieć jego prozy, tak jak nie sposób zrozumieć plastycznej odsłony jego twórczości, bez uznania tego krótkiego tekstu za drogowskaz stanowiący ważną gwarancję odnalezienia drogi w Schulzowskim labiryncie.

W świetle powyższego szczególnie wrażliwym przypadkiem jest kwestia Schulzowskiej ironii. Markowski, pomimo pewnych nieścisłości wewnątrz całościowej interpretacji zjawiska, dokonuje dość trafnego do niej wprowadzenia. Píše:

[...] ironia określa rozdział świata na dwie, sprzeczne ze sobą części: prawdziwą istotę (w rozumieniu retorycznym: prawdziwe znaczenie) oraz fałszywy pozór (w rozumieniu retorycznym: znaczenie pozorne). Można powiedzieć, że świat ma strukturę ironiczną wtedy, gdy zakładamy, że do rzeczywistości można stosować te same kategorie, co do wypowiedzi językowej i odwrotnie. W przypadku Schulza jest to, jak wiemy, jedna z ważniejszych przesłanek jego światopoglądu⁸.

Podbudową tej konstatacji może być ostatnie zdanie wspomnianej *Mityzacji rzeczywistości*, w którym Schulz, niemalże w sposób rewolucyjny, konkluduje: „Filozofia jest właściwie filologią, czyli głębokim, twórczym badaniem słowa” (P 445). Jeśli zatem filologia miałaby zastąpić filozofię w jej nadrzędnej funkcji, którą jest niewątpliwie próba opisu i zrozumienia rzeczywistości, to owa rzeczywistość, aby być wiarygodnym przedmiotem badań, musiałaby posiadać charakter językowy. Stwierdzenie to nie odbiega zaledwie od późniejszych XX-wiecznych prób uchwycenia tematu, czy to w ramach powojennego strukturalizmu, czy w ramach retorycznych zawiłości dekonstrukcji. Jednak z perspektywy fenomenologicznej podobne postawienie sprawy implikuje automatycznie ironiczny charakter konglomeratu złożonego z dwóch czynników: świata rzeczy⁹ i pewnej narracji o tymże świecie. Ta ostatnia

⁶ Bruno Schulz, „Mityzacja rzeczywistości”, w tegoż: *Proza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964), 444; pozostałe utwory z tego tomu oznaczane są dalej w tekście skrótem P i numerem strony.

⁷ Wystarczy wspomnieć tutaj o niesławnym *Dwugłosie o Schulzu*, autorstwa Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego (Kazimierz Wyka, Stefan Napierski, „Dwugłos o Schulzu”, *Ateneum* 1 [1939]: 156–163). Autorzy zgodnie zarzucają Schulzowi epigonizm, twierdząc (zresztą nie bez przyczyny), że charakter jego literatury odzwierciedla raczej paradygmat romantyczny aniżeli nowoczesny. Ich ocena twórczości Schulza jest jednoznacznie negatywna, jednakże na podstawie tych samych, skądinąd słusznych przesłanek można dojść do zgoła odmiennych wniosków. Kwestie te omówiłem szerzej w artykule poświęconym m.in. związkom Schulza z literaturą doby romantyzmu, opublikowanym na łamach czasopisma „Schulz/Forum” (Bartosz Kowalczyk, „Zakamarki”, *Schulz/Forum* 21-22 [2023]: 143–154).

⁸ Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, 263.

⁹ Można pójść o krok dalej i określić go mianem świata rzeczy samych-w-sobie.

przybiera postać rzeczywistości, ale niekoniecznie musi odzwierciedlać prawdę świata¹⁰. Można określić funkcję ironii jako narzędzia, które w rękach Schulza ma nie tyle służyć zdystansowaniu się od rzeczywistości czy od świata rzeczy, ile – wręcz przeciwnie – ma pozwolić na dotarcie do mitycznej rzeczywistości pierwotnej. Zapewne to właśnie miał Schulz na myśli, umieszczając w swojej prozie motyw Księgi – choć rozwiązanie tego wątku może przynosić na pozór nieco inne wnioski. Markowski uważa moment, w którym Księga, czyli Autentyk, okazuje się kilkoma – banalnymi w swej treści – stronami katalogu handlowego, za na wskroś ironiczny w sposób rodzący dystans¹¹. Wydaje się jednak, że sama Księga nie temu ma służyć – w opowiadaniu rozpoczynającym *Sanatorium Pod Klepsydrą* odnajdujemy bowiem taki oto fragment obrazujący oburzenie narratora w reakcji na gest ojca podsuwającego mu Biblię: „Ty wiesz, ojcie – wołałem – ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Ta książka cię zdradziła. Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysiączną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś Księgę?” (P 164). Wątek Księgi tworzy efekt zdystansowania zatem, ale stanowi wyraz organicznego pragnienia poznania prawdy. To, że wydaje się to niemożliwe do osiągnięcia, nie zawiera w sobie ani krzty ironii, raczej staje się wyrazem podskórnej rozpacz i bezsilności.

3.

Jeden z najbarwniejszych przykładów wspierających tezę o Schulzowskim dążeniu do osiągnięcia pierwotnej mitycznej rzeczywistości możemy odnaleźć w krótkim opowiadaniu *Pan*, wchodzącym w skład *Sklepów cynamonowych*.

W gruncie rzeczy jest to opowieść o przygodzie z dzieciństwa, choć to zapewne truizm: zdecydowana większość Schulzowskich opowieści dotyczy wszak dzieciństwa. Konstrukcja tego tekstu zasadniczo potwierdza spostrzeżenie, że mamy do czynienia z dwoma poziomami: narracja konstruuje pozór skrywający świat rzeczy. Warto rozpocząć od tego, co ukryte, czyli tego, co owym pozorem nie jest. Oto chłopcy demontują deskę w parkanie oddzielającym podwórze od nieznanego świata poza nim. Dziecięca ciekawość każe przecisnąć się przez szparę w ogrodzeniu i eksplorować. Po drugiej stronie znajduje się ogród, który kontrastuje z banalnością podwórza. Narratora uderza jego dzikość, bujność. W tym gąszczu roślin dostrzega jakąś postać – to włóczęga, który akurat załatwia jedną z najpilniejszych potrzeb fizjologicznych: defekuje. Zaraz po dokonaniu tej czynności oddala się pospiesznym krokiem z nadal zsuniętymi spodniami. I to wszystko. Można to nawet ująć w jednym zdaniu: chłopiec przedostaje się przez dziurę w ogrodzeniu do ogrodu, gdzie dostrzega defekującego mężczyznę. Ten bardziej lakoniczny opis wydarzeń wydaje się nawet bardziej na miejscu, zważywszy na to, że nie dzieje się nic, a przynajmniej nic istotnego. Jednak u Schulza zwykle występuje pewnego rodzaju dualizm: nic się nie dzieje, a jednocześnie dzieje się wszystko; nie dzieje się nic szczególnego, ale zarazem dzieją się rzeczy fundamentalne, o których Schulz opowiada we

¹⁰Jean Baudrillard odniósł się niegdyś do opowieści Jorge Louisa Borgesa, w której odnalazł obraz mapy tak dokładnej, że szczelnie przysłaniała cały obszar terytorium, do którego się odnosiła (Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2005), 5–7]. Analogicznie wypada uznać, że rzeczywistość stanowi wariant takiej mapy, którą dostrzegamy w zastępstwie skrytej pod nią prawdy.

¹¹Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, 246–250.

właściwy tylko sobie sposób.

W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza, ostatnia odnoga, zamknięta między komorę, wychodek i tylną ścianę kurnika – głucha zatoka, poza którą nie było już wyjścia.

Był to najdalszy przylądek, Gibraltar tego podwórza, bijący rozpaczliwie głową w ślepy parkan z poziomych desek, zamykającą i ostateczną ścianę tego świata (P 100).

Schulz od początku intensyfikuje kolejne kręgi dualizmów, albo raczej dualizm wciąż jest jeden, ale autor wydobywa na światło dzienne jego ukryte poziomy. Lakoniczny opis podwórza rozpoczynający opowiadanie stanowi w istocie opis znanej rzeczywistości – ustrukturyzowanej, z wyraźnie nakreślonymi granicami, sprawiającej wrażenie kompletnej. Jednocześnie podkreśla wagę parkanu wyznaczającego granicę owego świata. Za parkanem znajduje się nieznanne, do którego za chwilę przyjdzie nam wkroczyć wraz z narratorem.

[...] zrobiliśmy wyłom, otworzyliśmy okno na słońce. Stanąwszy nogą na desce, rzuconej jak most przez kałużę, mógł więzień podwórza w poziomej pozycji przecisnąć się przez szparę, która wypuszczała go w nowy, przewiewny i rozległy świat (P 100).

Daje się w tym wyczuć towarzyszące odkryciu podekscytowanie. Oto parkan staje się symbolem, który można porównać do teozoficznej „zasłony” oddzielającej znany świat od świata ukrytego, do którego dostęp mogą osiągnąć nieliczni adepci. Przekroczenie owej granicy owocuje oświeceniem („otworzyliśmy okno na słońce”, P 100) i realizacją snu o wolności („mógł więzień podwórza [...] przecisnąć się [...] w nowy, przewiewny i rozległy świat”, P 100). Rzeczy mają się tutaj zupełnie tak samo, jak w jednym z najbardziej znanych opowiadań Arthura Machena, rozpoczynającym się od opisu eksperymentu mającego na celu właśnie zerwanie zasłony rzeczywistości¹².

Świat poza granicą parkanu jest rzeczywiście odmienny od znanego chłopcom świata podwórza. „[W]ielki, zdziczały, stary ogród” (P 100), który ukazuje się oczom narratora, zdaje się przekraczać najśmielsze oczekiwania, jakie do tej pory żywił względem kształtu rzeczywistości. Dzikość natury wyraźnie kontrastuje z uporządkowaniem podwórza. Co prawda, nawet w jego obrębie znajduje się element wymykający się kontroli, ale jest to strużka wody posiadająca swoje źródło po drugiej stronie parkanu i w istocie to na niej po części spoczywa odpowiedzialność za późniejsze przekroczenie granicy przez chłopców. Zupełnie jakby ta obca, dzika rzeczywistość dosłownie przeciekała przez granice do znanego świata i udowadniała, że nie są one tak szczelne, jak by się mogło wydawać. Nie bez znaczenia jest również to, że – jakkolwiek czarna i śmierdząca (P 100) – jest to woda, czyli substancja niezbędna do życia. Być może jest to tym bardziej istotne skojarzenie, że prawdziwe życie składa się również z elementów wymykających się porządkowi, z których Schulz czyni sugestywną charakterystykę owej strużki. Świat po drugiej stronie parkanu jedynie potwierdza powyższe konstatacje. Powiedzieć, że roślinność starego ogrodu tętni życiem, to jakby nic nie powiedzieć – ona w istocie jest życiem. Rozważając naturę kategorii „człowieka świętego”

¹²Arthur Machen, „Wielki bóg Pan”, w tegoż: *Inne światy*, tłum. Tomasz S. Gałązka (Białystok: C&T, 2007), 11–69.

(*homo sacer*), Giorgio Agamben pochyla się nad dwoma pojęciami służącymi starożytnym Grekom do określenia życia. Pierwsze z nich, *bios*, oznaczało życie uwarunkowane społecznie – to życie właściwe człowiekowi wmontowanemu z natury w społeczno-cywilizacyjne ramy. Drugie, *dzoē*, używane było na oznaczenie cechy właściwej wszelkim bytom ożywionym – to życie samo-w-sobie lub – jak woli Agamben – nagie życie¹³. To ostatnie pojęcie doskonale opisuje charakter owej roślinności. Ogród uderza w przybyszów swoją bujnością, dzikością i nieskończoną, pęczniącą płodnością:

Tam to nie był już sad, tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpusta. Tam, rozbestwione, dając upust swej pasji, panoszyły się puste, zdziczałe kapusty łopuchów – ogromne wiedźmy, rozdziewające się w biały dzień ze swych szerokich spódnic, zrzucając je z siebie, spódnica za spódnica, aż ich wzdęte, szelestne, dziurawe łachmany oszalałymi płatami grzebały pod sobą kłótlive to plemię bękarcie. A żarłoczne spódnice puchły i rozpychały się, piętrzyły się jedne na drugich, rozpierały i nakrywały wzajem, rosnąc razem wzdętą masą blach listnych, aż pod niski okap stodoły (P 102).

Nic dziwnego, że w obliczu tętniącego, nagiego życia, w naznaczony upałem dzień narrator dostrzega byt, którego nie sposób dostrzec w innych okolicznościach.

Tam to było, gdzieś go ujrzał jedyny raz w życiu, o nieprzytomnej od żaru godzinie południa. Była to chwila, kiedy czas, oszalały i dziki, wyłamuje się z kierunku zdarzeń i jak zbiegły włóczęga pędzi z krzykiem na przełaj przez pola (P 102).

[...] Do głębi wstrząśnięty, widziałem, jak hucząc śmiechem z potężnych piersi, dźwignął się powoli z kucek i zgarbiony jak goryl, z rękoma w opadających łachmanach spodni, uciekał, człapiąc przez łopocące blachy łopuchów, wielkimi skokami — Pan bez fletu; cofający się w popłochu do swych ojczystych kniei (P 102–103).

Mityczny rodowód ujranej istoty nie powinien dla nikogo stanowić zaskoczenia. Dość zaznaczyć, że odkrycie narratora stanowiło nieuniknioną konsekwencję przekroczenia granicy wyznaczającej kraniec znanej rzeczywistości. Podobnie jak we wspomnianym już opowiadaniu Machena, efektem tego działania było przeżycie niedające się porównać z niczym innym. „[S] tarożytni wiedzieli, co oznaczało zdjęcie tej zasłony. Mówili, że wtedy widziało się boga Pana”¹⁴.

Nie rozstrzyga to jednakże pewnej istotnej kwestii wynikającej z Schulzowskiego dualizmu. Wszak obecny w opowiadaniu bóg Pan nie ma w sobie nic z boskości – jest, jak pamiętamy, defekującym włóczęgą:

Była to twarz włóczęgi lub pijaka. Wiecheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem wysokim i wypukłym jak buła kamienna, utoczona przez rzekę. Ale czoło to było skrzycone w głębokie bruzdy. Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie napięcie wkręciło się tak

¹³Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008), 9.

¹⁴Machen, 13.

w tę twarz i napięto rysy do pęknięcia. [...] I nagle z tych rysów, [...] wyboczył się jakiś straszny, załamany cierpieniem grymas i ten grymas rósł, brał w siebie tamten obłęd i natchnienie, pęczniał nim, wybaczał się coraz bardziej, aż wyłamał się ryczącym, charczącym kaszlem śmiechu. Do głębi wstrząśnięty, widziałem, jak hucząc śmiechem z potężnych piersi, dźwignął się powoli z kucek i zgarbiony jak goryl, z rękoma w opadających łachmanach spodni, uciekał, człapiąc przez łopocące blachy łopuchów, wielkimi skokami — Pan bez fletu; cofający się w popłochu do swych ojczystych kniei (P 103).

Mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem deifikacji: człowiek zdegenerowany staje się bóstwem. Być może lepszym rozwiązaniem byłoby użycie w tym kontekście określenia „zdegradowany”, chodzi bowiem o takiego człowieka, który być może na własne życzenie wypisał się z cywilizacyjnych uwarunkowań, zdołał niejako umknąć apollińskiemu porządkowi – żeby użyć nomenklatury nietzscheańskiej – i wybrał ścieżkę dionizyjską. Taka deifikacja jest w swym żywotnym rdzeniu ironiczna, ale natura owej ironii nie musi być jednocześnie prześmiewcza. Efekt jej działania przywodzi na myśl bardziej współczesne ustalenia dotyczące zasad jej funkcjonowania.

4.

Czerpiący z paradygmatu metamodernistycznego¹⁵ Lee Konstantinou, dyskutując w książce *Cool Characters* przemiany ironii w literaturze XX wieku, wskazuje na kluczowy moment pierwszej wojny światowej i konsekwencje dla międzywojennych tendencji literackich:

[...] ironia stała się dominantą dla zachodnich społeczeństw po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Wielka Wojna – pisze Fussell – „była bardziej ironiczna niż jakakolwiek przed nią i po niej”. Była „ohydny wstydem dla panującego mitu melioryzmu, który dominował w świadomości publicznej przez stulecie”¹⁶.

Rzeczywiście, nie sposób traktować literatury (i sztuki) lat 20. i 30. XX wieku inaczej niż tylko jako tej, która poprzez nowo wytworzony paradygmat awangardy usankcjonowała szerokie zastosowanie ironii. Z psychologicznego punktu widzenia można zauważyć, że wynikało to z jednej strony z dojmujących przemian społecznych (doprowadzających – np. w Wielkiej Brytanii – do osłabienia wpływów arystokracji i reformujących obowiązującą hierarchię społeczną), ale przede wszystkim z konieczności zdystansowania się wobec rzeczywistości. Na znacznie większą skalę proces ten, zwłaszcza po apokaliptycznym doświadczeniu drugiej wojny światowej i wyłonieniu się w jej wyniku nowego światowego porządku, przejawiał

¹⁵Pojęcie „metamodernizm” odnosi się do paradygmatu estetycznego zaproponowanego w 2010 r. przez Timotheusa Vermeulena i Robina van den Akkera jako odpowiedź na postmodernizm (Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, „Notes on metamodernism”, *Journal of Aesthetics & Culture* 2 [2010]). Metamodernizm cechuje oscylacja pomiędzy sprzecznymi konceptami i postawami, takimi jak np. szczerość i ironia, romantyzm i nowoczesność.

¹⁶Lee Konstantinou, *Cool Characters. Irony and American Fiction* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2016), 13: „[...] irony became the dominant of Western societies after World War I. The Great War, Fussell writes, «was more ironic than any before or since.» It was «a hideous embarrassment to the prevailing Meliorist myth which had dominated the public consciousness for a century»” (to i kolejne tłumaczenia pochodzą od autora).

się w ramach postmodernizmu. Spotęgowanie znaczenia ironii doprowadziło ostatecznie do konieczności ponownego osadzenia człowieka w rzeczywistości nieposiadającej już cech zdystansowania.

W powyższą klasyfikację wpisuje się malarstwo Odda Nerdruma, współczesnego norweskiego twórcy kiczu, który świadomie rezygnuje z ironicznego dystansu. W wyniku pełnienia przez dekadę funkcji pariasa w świecie sztuki Norweg zdecydował się w latach 90. XX wieku na przeformułowanie kategorii estetycznych, wśród których się poruszał. Tak narodził się The Kitsch Movement, nurt w malarstwie (ale także w filozofii, literaturze i muzyce), wymieniany niekiedy wśród wariantów metamodernistycznego zjawiska New Sincerity¹⁷. W eseju *Four Faces of Postirony* Konstantinou przytacza kilka definicji tego zjawiska:

A. D. Jameson opisywał New Sincerity jako zestaw „wspólnych [literackich] urządzeń i wzorców urządzeń” (włączając w to „mnóstwo autobiografii”, „minimum interpunkcji” i „auto-rewizję”), który jest „tak przezroczysty i bezpośredni i nieudawany, że wielu nie powiodło się dostrzeżenie owych urządzeń w działaniu”. Kelly definiuje New Sincerity jako metodę radzenia sobie z sytuacją, w której „oczekiwanie na odbiór zewnętrznego zachowania przez innych zaczyna mieć pierwszeństwo dla działającego ja, tak że stany wewnętrzne tracą swój pierwotny przypadkowy status i stają się w zamian efektami tej wyprzedzającej logiki”¹⁸.

Konstantinou zaznacza jednocześnie, że nie powinno się utożsamiać New Sincerity z kategorią postironii, gdyż – wedle jego słów – ta ostatnia nie daje odpowiedzi na pytanie: „co po ironii?”¹⁹. Co prawda, malarstwa Nerdruma nie należy rozpatrywać w ramach postironicznych uwarunkowań, zważywszy na to, że The Kitsch Movement daje jednoznaczną odpowiedź na powyższe pytanie: „Dla Nerdruma koncept kiczu reprezentuje nową nadbudowę dla szczerego i narracyjnego malarstwa figuratywnego”²⁰.

Warto w tym miejscu przytoczyć przykład jednego z obrazów Norwega przede wszystkim ze względu na główną jego formułę, która w zasadzie koresponduje w szczegółach z Schulzowską. W przypadku płótna zatytułowanego *Ecce homo* mamy do czynienia z procesem odwrotnym niż w opowiadaniu *Pan* – nie człowiek zostaje poddany procesowi ubóstwienia, ale bóstwo zostaje „uczłowieczone”. Na obrazie, którego stylistyka przywodzi na myśl obrazy Caravaggia czy Rembrandta, widzimy postać kucającą we wnętrzu pomieszczenia, które przywodzi na myśl celę więzienną. Tą postacią jest Chrystus, a czynnością, której jest oddany bez reszty, jest

¹⁷Na pokrewieństwo wskazują chociażby autorzy hasła „New Sincerity”, które odnaleźć można w Wikipedii („Wikipedia: New Sincerity”, Wikimedia Foundation, ostatnia modyfikacja 19.02.2023, 23:19 [UTC]).

¹⁸Lee Konstantinou, „Four Faces of Postirony”, w: *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, red. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen (London, New York: Rowman & Littlefield International, 2017), 89: „A. D. Jameson has described New Sincerity as a set of «shared [literary] devices and patterns of device» (including «[l]ots of autobiography», «[m]inimal punctuation» and «[s]elf-revision») that is «so transparent and unmediated and unaffected that many have failed to see the devices at work» (2012). Kelly defines New Sincerity as a method for dealing with a situation in which «the anticipation of others» reception of one's outward behavior begins to take priority for the acting self, so that inner states lose their originating casual status and instead become effects of that anticipatory logic (2010, 136)”.

¹⁹Konstantinou, „Four Faces of Postirony”, 89.

²⁰„The Kitsch Movement”, Odd Nerdrum Official Website, <https://nerdrum.com/kitsch/>: „To Nerdrum, the concept of kitsch represents a new superstructure for sincere and narrative figurative painting”.

defekacja. Postać jest tak usytuowana, że widzimy jej plecy i tym samym możemy wyraźnie dostrzec również produkt podjętej czynności. Dopiero przy drugim spojrzeniu na obraz dostrzec możemy odwróconą w naszą stronę, skrytą w cieniu twarz, po której spływa krew – konsekwencja koronacji cierniem.

5.

Należy w tym momencie rozwiązać pewną wątpliwość i właściwie nakreślić ramy pozwalające na ujęcie prozy Schulza i płótna Nerdruma na jednej płaszczyźnie interpretacyjnej. Nie chodzi przy tym o nieprzystawalność twórczych mediów – proza Schulza jest bardzo plastyczna, a sam autor nieraz bywa uznawany przede wszystkim za rysownika, grafika i malarza, co zresztą jest zgodne z jego deklaracjami. W odpowiedzi na list Stanisława Ignacego Witkiewicza pisał: „Początki mego rysowania gubią się we mgle mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia” (P 679). Natura problemu jest znacznie bardziej subtelna.

O ile pojawienie się wewnątrz Schulzowskiego imaginarium postaci Pana nie stanowi specjalnego zaskoczenia, o tyle postać Chrystusa jest o wiele bardziej problematyczna. W dwóch zbiorach opowiadań odniesienie do postaci chrześcijańskiego mesjasza nie pojawia się ani razu (P 49). Nawet charakterystyczna dla jego prozy formuła „mesjanizmu” wywodzi się raczej z tradycji judaistycznej i z całą pewnością nie należy jej łączyć z chrześcijańskim Mesjaszem inkarnowanym w postać Chrystusa. Ponadto znając dość swobodny stosunek Schulza do religijności (przynajmniej w jej formule egzoterycznej), możemy domniemywać, że religijny kontekst niewiele go interesował. Co więcej, istnieją podstawy, aby przypuszczać, że autor *Sklepów cynamonowych* traktował Biblię i zawarte w niej historie w taki sam sposób, w jaki dziś traktujemy religijne opowieści starożytnych Greków. Stary Testament, jak i zapewne Nowy stanowiły dlań zbiór mitów – w dodatku takich, które nie posiadały już zdolności objaśniania świata. Dowód stanowi fragment opowiadania *Księga*, który – wspominany już wcześniej – przytaczam w rozszerzonej formie:

Jedną z nich, gruby i ciężki foliant, ojciec mój wciąż na nowo podsuwał mi z nieśmiałą zachętą. Otworzyłem ją. Była to Biblia. Ujrzałem na jej kartach wielką wędrówkę zwierząt, płynącą gościńcami, rozgałęzioną pochodami po kraju dalekim, ujrzałem niebo w kluczach całe i w łopotach, ogromną odwróconą piramidę, której daleki wierzchołek dotykał Arki.

Podniosłem oczy na ojca, pełne wyrzutu: – Ty wiesz, ojcie – wołałem – ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysiączną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś Księgę? (P 164)

„Skażony apokryf”, „tysiączna kopia”, „nieudolny falsyfikat”! I jeszcze: „Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii” (P 443). Zarówno Biblia, jak i opowieści o antycznych bóstwach Greków są w istocie tym samym: tekstem stanowiącym odprysk, pozostałość pierwotnej narracji spajającej wszechświat. Zarówno postaci Pana, jak i postaci

Chrystusa nie rozpatrywałby Schulz w kontekście innym niż właśnie mitologiczny. Nawet pomimo rodowodu starotestamentowego sam koncept Mesjasza nie posiada u Schulza czysto religijnych konotacji (choć odnosi się bezpośrednio do kategorii *sacrum*), ale wywodzi się raczej z osobistej filozofii wyrażonej w *Mityzacji rzeczywistości*, stanowiąc zarazem istotny trop objaśniający ontologiczną strukturę Schulzowskiego uniwersum. Paweł Dybel twierdzi, raczej nie bez słuszności, że poprzez figurę Mesjasza „doświadczenie *sacrum* [otrzymuje – B.K.] postać uniwersalną”²¹. W podobnym duchu odnosi się do tego zagadnienia Markowski: „Inkarnacja jest wkroczeniem Boga – z definicji bytującego poza ciałem i czasem, poza językiem i historią – w porządek ludzki, co niemożliwe byłoby bez pośredniczącej funkcji logosu”²². W Schulzowskim uniwersum logos jest tożsamy ze strukturami owej pierwotnej mitologii, będącej przedmiotem tęsknoty autora *Księgi*. W interpretacji Markowskiego „logos jest granicą między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, przy czym tym, co najbardziej nie-ludzkie, nazywane jest Bogiem”²³.

Głębszego rozumienia tej perspektywy dostarcza opowieść o linoskoczku – najbardziej chyba znana przypowieść o nietzscheańskiej proveniencji. Pojawia się w niej oświecający koncept, mówiący, że: „Człowiek jest liną rozpiętą pomiędzy zwierzęciem i nadczłowiekiem”²⁴. Błędem jest utożsamianie człowieka z linoskoczkiem, podczas gdy jest on jedynie liną. Innymi słowy: człowiek jest pewnego rodzaju projektem, w dodatku przejściowym w swej naturze, sięgającym w swojej rozpiętości zarówno zwierzęcych aspektów ludzkiej egzystencji, jak i boskich. W świetle tego cała prawda o człowieku wygląda zatem następująco: człowiek jest bytem biologicznym, poddanym oddziaływaniu irracjonalnych (bo usytuowanych poza rozumem, w znaczeniu oświeceniowym) instynktów, ale jednocześnie tli się w nim iskra boskości. Paradoksalnie – nawiązując ponownie do filozofii Agambena – zarówno zwierzęta, jak i święci wyposażeni są w tę samą cechę nagiego życia (*dzoē*). To sprawia, że człowiek sięga boskości poprzez własną zwierzęcość.

6.

Stosując świadomy demontaż ironii, ukazał Nerdrum tę zadziwiającą prawdę o człowieku jako o bycie łączącym w sobie aspekty zarówno zwierzęce, jak i boskie. W podobnym duchu Schulz używa ironicznej poetyki nie po to, aby obśmiać koncept boskości, ale także nie po to, aby podkreślić swój dystans wobec przesyczonej dualizmem (na sposób w pewnym sensie gnostycki) rzeczywistości. Celem Schulzowskiej ironii jest w istocie jej przewyciężenie. Jednocześnie dostrzec możemy wyraźną różnicę pomiędzy opowiadaniem *Pan* a obrazem *Ecce homo*, przy czym nie chodzi tutaj o wspomniane wcześniej odwrócenie procesu deifikacji. Dla Nerdruma to szczerść jest tym, co ma następować po epoce ironii, jednocześnie będąc orężem przeciwko ironicznemu spojrzeniu na rzeczywistość. Schulz nie proponuje tak wyraźnie

²¹Paweł Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (Kraków: Universitas, 2017), 37.

²²Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 150.

²³Markowski, *Powszechna rozwiązłość*, 150.

²⁴Friedrich Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. Sława Lisiecka, Zdzisław Jaskuła (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999).

spolaryzowanej odpowiedzi. Zrywając zasłonę rzeczywistości, próbuje spojrzeć na to, co leży u jej podstaw. Przenikając jej tkankę, próbuje – nad wyraz skutecznie – zrekonstruować jej mityczny fundament, na którym zostało zbudowane (a budowane było przez tysiąclecia) to, co za rzeczywistość uznajemy. Ironia stanowi u Schulza narzędzie, dzięki któremu możemy dotrzeć również do sedna człowieczeństwa. Zostaje ona rozbrojona, bo zneutralizowana zostaje jej wewnętrzna sprzeczność. Schulzowi zatem wcale nie chodzi o samą ironię, ale o mityczną, przedjęzykową, protorzeczywistą prawdę. Jego organiczną potrzebą zdaje się „łaknienie całości, głód za taką teleologiczną strukturą, która objaśniałaby sens Uniwersum”²⁵. Ta konkluzja każe postawić pod znakiem zapytania twierdzenia o nowoczesnym charakterze pisarstwa twórcy z Drohobycza, bo w wyniku neutralizacji ironicznego potencjału literatura przestaje być grą, a staje się koniecznością. Ten aspekt najlepiej referuje – przytoczone już wcześniej – ostatnie zdanie *Mityzacji rzeczywistości*: „Filozofia jest w istocie filologią, czyli głębokim, twórczym badaniem słowa” (P 103). Takie podejście, wraz z uzasadnionymi wątpliwościami dotyczącymi przynależności twórczego projektu Schulza do formacji nowoczesnej, stwarza możliwość podjęcia próby zrozumienia tej twórczości poprzez pryzmat propozycji metamodernizmu, na podbudowie której wyrasta zjawisko New Sincerity. Według spostrzeżeń Robina van den Akkera i Timotheusa Vermeulena, metamodernizm stanowi kategorię, która sama w sobie stanowi przełamanie doktryny nowoczesności – to wszakże nie udało się nawet postmodernizmowi. Wśród jej konstytutywnych cech badacze wskazują na zjawisko oscylacji²⁶, która rozpina doświadczenie metamodernistyczne pomiędzy skrajnościami i – w sposób, który można przyrównać do alchemicznej zasady równoważenia się przeciwieństw – wprowadza niewidziany od dawna ład²⁷. Wśród par przeciwieństw bez trudu można umieścić opozycję ironii i szczerości. Wracając do Schulza – ostatecznie chyba nie sposób zaklasyfikować Schulzowskiej poetyki jako przykładu zastosowania kategorii właściwych zjawisku New Sincerity²⁸, jednakże z całą pewnością można zaryzykować pewnego rodzaju uogólnienie, w myśl którego proza autora *Sklepów cynamonowych* byłaby składową tendencją okołopostironicznych, w ramach których mit i mitologizacja stanowiłyby antidotum na wszechobecność ironii²⁹. To z kolei otwiera całkiem nowe możliwości badawczej oceny dorobku drohobyckiego artysty, ale też stwarza możliwość rewizji dyskursu na temat literatury wczesnego modernizmu, który – zresztą nie po raz pierwszy – okazuje się zjawiskiem na wskroś heterogenicznym.

²⁵Michał Piętiewicz, Bruno Schulz. Między mitem a kiczem (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2020), 15.

²⁶Vermeulen, van den Akker.

²⁷W pewnym sensie metamodernizm przywraca dzięki temu unieważnioną przez pierwszą wojnę światową perspektywę meliorystyczną, zwłaszcza w rozumieniu Williama Jamesa, dla którego istotą światopoglądu było wyważenie stanowiska pomiędzy skrajnie odmiennymi przekonaniem.

²⁸Pomijając fakt, że konieczne byłoby w tym wypadku zastosowanie swojego rodzaju wstecznej klasyfikacji, podciągając Schulzowską prozę pod kategorie zdecydowanie post-postmodernistyczne.

²⁹Nerdrum z kolei w roli antidotum widziałby naturalistyczną szczerość.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. Mateusz Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008.
- Bataille, Georges. *Doświadczenie wewnętrzne*. Tłum. Oskar Hedemann, Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Tysiąc plateau*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.
- Dybel, Paweł. *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*. Kraków: Universitas, 2017.
- Freud, Zygmun, *Wstęp do psychoanalizy*. Tłum. Salomea Kempnerówna, Witold Zaniewicki. Warszawa: De Agostini Polska & Ediciones Altaya Polska, 2001.
- James, William. *Pragmatyzm*. Tłum. Władysław N. Kozłowski. Kraków: Vis-à-Vis Etiuda, 2016.
- Konstantinou, Lee. *Cool characters. Irony and American Fiction*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2016.
- — —. „Four Faces of Postirony”. W: *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, red. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, 87–102. London, New York: Rowman & Littlefield International, 2017.
- Machen, Arthur. „Wielki bóg Pan”. W tegoż: *Inne światy*. Tłum. Tomasz S. Gałązka, 11–69. Białystok: C&T, 2007.
- Markowski, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas, 2007.
- — —. *Powszechna rozwiąźność. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. Red. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen. London, New York: Rowman & Littlefield International, 2017.
- Naróg, Aleksandra. „Wegetatywne i telluryczne ingrediencje». *Obraz wstępu w opowiadaniach «Sierpień» i «Pan» Brunona Schulza*”. *Wielkość* 3 (2016): 93–112.
- Nerdrum, Odd. „Summer Exhibition 2022: «Alone in the World»”. Odd Nerdrum Official Website, 1.06.2022. <https://nerdrum.com/summer-exhibition-2022-alone-in-the-world/>.
- Nietzsche, Friedrich. *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłum. Sława Lisiecka, Zdzisław Jaskuła. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.
- Piętniewicz, Michał. *Bruno Schulz. Między mitem a kiczem*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2020.
- Schulz, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964.
- Słownik Schulzowski*. Red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- Vermeulen, Timotheus, Robin van den Akker. „Notes on metamodernism”. *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (2010): 1–14.
- Wyka, Kazimierz, Stefan Napierski. „Dwugłos o Schulzu”. *Ateneum* 1 (1939): 156–163.

SŁOWA KLUCZOWE:

i r o n i a

NOWOCZESNOŚĆ

rzeczywistość

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę ponownego przemyślenia zastosowania ironii przez Brunona Schulza. Za przykład służy autorowi krótkie opowiadanie *Pan*, wchodzące w skład *Sklepów cynamonowych*. Zastosowany przez Schulza ironiczny zabieg deifikacji zdaje się wykraczać poza standardowe ujęcia ironii i sugeruje rezultat odmienny od oczekiwanego. Ostatecznie pisarstwo Schulza niejako zdaje się wpisywać w dyskurs postironiczny, co skłania do rewizji utartych sądów na temat tej szczególnej prozy.

NEW SINCERITY

mit

BRUNO SCHULZ

*p o s t i r o n i a***NOTA O AUTORZE:**

Bartosz Kowalczyk – ur. 1982, literaturoznawca, adiunkt Zakładu Studiów Polonistycznych i Komunikacji Medialnej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W centrum jego zainteresowań znajduje się literatura XIX wieku i 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).

Wątpliwy przywilej postawy ironicznej jako śladu rozpaczy... – Strategia narracyjna w prozie Zyty Oryszyn

Adrian Kaleta

ORCID: 0000-0002-0708-3465

Cytat, który wybrałem na tytuł swojego artykułu, pochodzi z monografii Arlety Galant *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku*. W rozdziale poświęconym pisarstwu Zyty Oryszyn badaczka opisuje występującą w nim relację między szaleństwem i językiem. Wariatki na prowincji, którymi – często wbrew własnej woli – stają się bohaterki powieści autorki *Ocalenia Atlantydy*, doprowadza do tego stanu opresyjny system PRL. Również sposób opowiadania historii i narracji są próbą demaskacji języka nowomowy i propagandy.

Badaczka przedstawia jednak tylko krótki zarys narracji stosowanej przez Oryszyn, wskazując na jej perwersyjność i podkreślając, że jest ona literackim odbiciem peerelowskiej rzeczywistości zdegradowanych języków społecznych¹. Dokładniejsze przyjrzenie się strategii narracyjnej w powieściach Oryszyn, które chciałbym zaprezentować w tym artykule, pokazuje, że ironia, którą stosuje autorka, jest nie tylko śladem rozpaczy, jak pisała Galant. Jest ona również próbą walki z cenzurą oraz komentarzem do otaczającej pisarkę rzeczywistości. Jako przedstawicielka opozycji demokratycznej Oryszyn miała wątpliwą przyjemność osobiście trafić na przesłuchanie w Urzędzie Bezpieczeństwa. Doskonale wiedziała więc, z jakimi przeżyciami się to wiąże.

¹ Arleta Galant, „Wariatki na prowincji. Pisarstwo Zyty Oryszyn”, w tejże: *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2013), 28–52.

W drugoobiegowych powieściach Oryszyn mamy do czynienia z językowym świadectwem nonsensu propagandy. Bohaterowie są osaczani przez system, którego w dużej mierze – ze względu na swój młody wiek – nie rozumieją. Chciałbym się skupić na strategii narracyjnej zastosowanej przez pisarkę w trzech powieściach: drugoobiegowych *Czarnej iluminacji* i *Madam Frankensztajn* oraz jedynej wydanej już po upadku komunizmu – *Ocaleniu Atlantydy* – której obszerny fragment ukazał się w 1990 roku pod tytułem *Historia choroby, historia żałoby*. We wszystkich tych powieściach, tak jak pisała Galant², w postawie narratorki nie ma miejsca na ocalającą nadwiedzę czy wyższość. Jest jedynie bezsilność i ironia, która nie tylko nie ratuje bohaterów, ale symbolicznie „uśmierca” również samą narratorkę.

Lata 70. XX wieku w Polsce mają swojego wielkiego patrona-ironistę w postaci Pana Cogito, bohatera wierszy Zbigniewa Herberta. Jest on jednak nauczycielem niezłomności i narodowej, opozycyjnej wspólnoty. Zyta Oryszyn bynajmniej nie aspiruje do takiej roli. Ironiczna postawa jej narratorki jest raczej figurą kobiecego peerelowskiego doświadczenia. Połączeniem strachu, rozpacz i opresji systemu, ale jednocześnie jedyną możliwą odpowiedzią na język propagandy. Rewersem rozpacz pojawiającej się u autorek piszących w okresie PRL bywa milczenie³ – i właśnie przed nim stara się uciec Oryszyn.

Kronika tej postępującej rozpacz to nie tylko wydawane w drugim obiegu powieści. Jej autobiograficzny wymiar poruszony został w jedynym przeprowadzonym z pisarką wywiadzie. Oczywiście należy brać pod uwagę, że udzielane odpowiedzi na pytania mogą być formą kreacji, szczególnie kiedy Oryszyn zdecydowała się na spotkanie z dziennikarką po wielu latach bezowocnych prób i odmów. Z jakiegoś powodu uznała, że właśnie *Ocalenie Atlantydy* zasługuje na wytłumaczenie, dlaczego zostało napisane⁴.

Autorka, odpowiadając na pytanie, która z jej bohaterek ma najbardziej autobiograficzny rys, stwierdziła, że wbrew pozorom nie jest to Greta, zaangażowana w środowisku „Solidarności” działaczka i pisarka. Wybrała dla siebie dużo mniej reprezentacyjną postać. Przyznała w wywiadzie, że zajęła się pisaniem, żeby nie stać się Madam Frankensztajn, która żyjąc w opresyjnym systemie, dążącym do kontrolowania każdego aspektu życia, postradała rozum. Historia tej postaci jest również dużo bardziej złożona niż Greta, ponieważ czytelnik pozna je już w powieści *Czarna iluminacja* jako małą dziewczynkę.

Jest ona wówczas zafascynowana ideą komunizmu oraz postacią Józefa Stalina, należy także do organizacji pionierów. W ramach szkolnych zajęć poddawana jest coraz głębszej indoktrynacji i pisze pochwalne wierszyki. Pewien przełom w jej życiu następuje w 1953 roku, kiedy po śmierci Stalina jej ojciec nazywa go ludożercą. Bohaterka postanawia wówczas, w swoim przekonaniu, ratować ojca. Ponieważ jej drogą do poznania prawdziwej wartości i zdobyci komunizmu była literatura, chce wypróbować na nim tę samą metodę. Píše wówczas dramat poświęcony powszechnej rozpacz po śmierci Józefa Stalina, zatytułowany *Żałobnicy wszystkich krajów łączcie się*.

² Galant, 28–52.

³ Galant, 28–52.

⁴ Karolina Sulej, „Zyta Oryszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę”, *Wysokie Obcasy* (11.05.2013): 10–15.

Ta próba kończy się jednak katastrofą. Ojciec nie tylko nie nawrócił się na komunizm, ale również wyśmiał jej próby literackie. Kiedy następnego dnia zostaje aresztowany, dziewczynka jest załamana. Jednak bynajmniej nie z powodu utraty ojca, lecz raczej dlatego, że nie rozpoznała mieszkającego z nią pod jednym dachem amerykańskiego szpiega. Traci również wiarę w terapeutyczną moc literatury. Porzucając więc literacką drogę, bohaterka powoli staje się Madam Frankensztajn z kolejnej powieści. Dalsza indoktrynacja i zaangażowanie stopniowo prowadzą do szaleństwa, a ostatecznie do samobójstwa.

Jak mówi w wywiadzie Oryszyn, jej droga była w pewnym momencie podobna. Jednak właśnie dzięki pisaniu udało jej się uniknąć losu Madam Frankensztajn mimo rozpracowywania przez Służbę Bezpieczeństwa, rozmowy dyscyplinującej, a ostatecznie bycia objętą zakazem publikacji.

Czarna iluminacja

Narracja w pierwszej drugoobiegowej powieści Zyty Oryszyn prowadzona jest w trzeciej osobie, często jednak przyjmuje perspektywę poszczególnych postaci. Dzięki temu czytelnik zyskuje wgląd w ich przeżycia wewnętrzne, ale narrator formalnie pozostaje zewnętrzny. Pozwala to zachować dystans wobec opisywanych wydarzeń, dzięki któremu narratorka może sobie pozwolić na ironiczną postawę. Jednak ze względu na styl narracji, który jest emocjonalny, pełen symboliki i ekspresji, wyobcowanie bohaterów zostaje spotęgowane. Stosowane przez Oryszyn liczne opisy stanów psychicznych i introspekcje powodują, że zaciera się granica między rzeczywistością a odczuciami bohaterów. Narracja oddaje również stan języka w okresie PRL; poprzez krótkie, chaotyczne i urywane zdania pisarka chce pokazać kryzys komunikacji oraz psychiczne problemy bohaterów.

Ironia nie służy do celów humorystycznych, które miałyby łagodzić mroczny, psychologiczno-społeczny charakter powieści. Wręcz przeciwnie, wzmacnia go i jest narzędziem krytyki, dystansu i demaskacji peerelowskiej rzeczywistości. Pisarka kpi z urzędowego języka i państwowych instytucji, które mimo deklarowanej troski o obywatela są bezduszne i opresyjne. Rozbieżność między tymi deklaracjami równości i wspólnoty a praktykami prowadzącymi do degradacji człowieczeństwa jest źródłem ironii.

Jest ona również widoczna w subtelnych przerysowaniach i kontraście pomiędzy opisem narratorki a rzeczywistością. Najczęściej tego typu sprzecznościami przesyczone są opisy scen rodzinnych, które zyskują przez to gorzko ironiczny wydźwięk. Oryszyn posługuje się w tej powieści ironią głównie w celu zdemaskowania fałszu rzeczywistości społecznej i języka propagandy. Pokazuje również rozpad relacji międzyludzkich i niemożność porozumienia. Najważniejszą funkcją ironii w *Czarnej iluminacji* jest jednak podkreślanie alienacji i bezsilności jednostki wobec osaczającego ją ze wszystkich stron systemu. Nie jest to ironia komiczna, mająca na celu ubarwienie szarej rzeczywistości PRL; ma ona charakter gorzki, demaskujący i tragiczny, potęguje uczucie egzystencjalnego osamotnienia towarzyszącego bohaterom. Oryszyn wykorzystuje ironię jako narzędzie krytyki społecznej i analizy psychologicznej jednostki.

Ironia językowa objawia się przede wszystkim w zderzeniu propagandowych frazesów PRL z rzeczywistością. Sprzeczność między sloganami o sprawiedliwości społecznej, postępie czy nowym człowieku a życiem w świecie pełnym biedy, przemocy i kontroli tworzy ostry, ironiczny kontrast. Słowa tracą sens i stają się jedynie maską. Bohaterowie są świadomi swojego upadku, jednak wierzą w zmiany i trzymają się resztek pozorów. Czytelnik widzi jednak przepaść między nadzieją bohaterów a brutalną prawdą, co pogłębia tragizm postaci. Ostatni z wymienionych rodzajów ironii objawia się momentach, kiedy narratorka stosuje przesadę, przerysowanie lub emocjonalny chłód. Zimna i bezosobowa forma narracji zestawiona z dramatem postaci buduje emocjonalny kontrast, który czytelnik odczuwa jako głęboką, bolesną ironię.

Madam Frankensztajn

Ta powieść jest bezpośrednią kontynuacją wątków i historii bohaterów rozpoczętych w *Czarnej iluminacji*. Zyta Oryszyn nie zrezygnowała z charakterystycznego dla siebie mrocznego i zanurzonego w psychologii postaci stylu, jednak posługuje się dużo bardziej wyczuwalnymi dystansem, groteską i ironią. Ma to zapewne związek z tym, że pierwsza omawiana przeze mnie powieść pisana była początkowo z myślą o pozytywnym przebiegu procesu cenzury i opublikowaniu w obiegu oficjalnym. *Madam Frankensztajn* od początku była przygotowywana dla drugiego obiegu.

Czytelnik wyraźnie czuje napięcie między tym, co zewnętrzne – społeczne, obyczajowe – a tym, co wewnętrzne – intymne, psychologiczne. Inga Iwasiów w kontekście pisarstwa kobiet w okresie PRL użyła sformułowania „prywatne jest publiczne⁵”. W realiach PRL człowiek nie jest w stanie całkowicie oddzielić tych dwóch sfer, a opresyjny system osacza go ze wszystkich stron.

Podobnie jak w poprzedniej powieści narracja prowadzona jest w trzeciej osobie, często jednak bliska jest punktowi widzenia głównej bohaterki. Narrator dystansuje się wobec opisywanych wydarzeń i czasami komentuje je z ironiczną kąśliwością, lecz ma wgląd w psychikę postaci i pokazuje ich lęki, obsesje i refleksje. Stosowany przez Oryszyn styl jest obrazowy i ekspresjonistyczny, przypominając niekiedy wewnętrzny monolog narratorki.

Jest to również komentarz do rzeczywistości społecznej, szczególnie do sytuacji kobiet – ich uprzedmiotowienia, samotności i stosowanej wobec nich przemocy. Metafory i groteskowe przerysowania wykorzystywane przez autorkę oddają chaotyczny i niepokojący charakter świata przedstawionego. Jest to tym bardziej tragiczne, że opiera się on na realiach PRL, w których systemowa opresja była nieodłącznym elementem życia bohaterów. Prowadzona w ten sposób narracja służy również analizie traumy i alienacji, ponieważ interakcje między bohaterami są rzadkie i bazują głównie na utartych schematach komunikacyjnych.

⁵ Inga Iwasiów, „Powieść w obiegach. Lata 80. i kontynuacja”, w: *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego* red. Inga Iwasiów (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2011), 133–192.

Tego typu schematy owocują niemożnością zbudowania więzi, wywołują również rozpad psychiczny i upadek tożsamości. Jest ona kreowana przez bohaterów w izolacji i oderwaniu od interakcji społecznych; wpływa na nią również rzeczywistość PRL, która była szara i przygnębiająca. Jednak zarówno język, jak i postaci oraz świat przedstawiony przez Orszyn są groteskowo przerysowane. Jest to jeden z wyróżników narracji w tej powieści, który odróżnia ją od pozostałych drugoobiegowych książek autorki.

Ironia w powieści *Madam Frankensztajn* stanowi istotne narzędzie artystyczne, którego pisarka używa w celu pogłębienia krytyki społecznej i psychologicznej. Nie jest to jednak tradycyjnie komiczna ironia, ale ironia głęboka, gorzka i demaskująca.

Tytułowa bohaterka powieści jest doświadczoną przez życie kobietą, która chciałaby zbudować nową tożsamość. Swoją przydomek zyskała ze względu na trupio blady wygląd, jednak postać, od której go bierze, jest odniesieniem do figury silnego monstrum. Kobieta, która chciałaby zasłużyć na ten przydomek i być silna, jest w gruncie rzeczy krucha, złamana i przerażona. Cierpi również na chorobę psychiczną i spędza kilka miesięcy w zamkniętym ośrodku zdrowia. Jej przypadek jest jednak prawdopodobnie tak beznadziejny, że zostaje wypuszczona i sama musi sobie radzić z opresją systemu. Jej „potworność” to nie efekt buntu przeciwko systemowi – mimo wypisywania politycznych haseł na murach – tylko niedopasowania do ról społecznych oraz traumy.

W postaci *Madam* autorka powieści konfrontuje również wielkie mity kobiecości – matkę, kochankę i ofiarę. Bohaterka nie pasuje jednak do żadnej z tych figur; zarówno jej ciało, jak i relacje są zniekształcone i nie przystają do normy. Jej pozorna wolność oparta jest na lęku, przemocy i przymusie społecznych oczekiwań, których ze względu na chorobę nie jest w stanie wypełnić. Postać kobiety wyzwolonej zbudowana w tej powieści stanowi karykaturę feministycznego mitu, jednak nie dlatego, że jest fałszywa, tylko dlatego, że społeczeństwo nie pozwala jej w pełni zaistnieć.

Język stosowany przez pisarkę bywa momentami ostentacyjnie sztuczny, brutalny lub teatralny. Tworzy to ironiczny kontrast między formą wypowiedzi a jej treścią, który przywołuje na myśl absurd języka propagandy w czasach PRL. Opisy zwyczajnych rodzinnych rozmów czy konwencjonalnych sytuacji społecznych są momentami tak przerysowane, że stają się parodią ludzkiej komunikacji. Za pustymi frazesami nie stoi żadne porozumienie; są one wypowiedziane jedynie jako elementy gry językowej, do których bohaterowie po prostu się przyzwyczaili. Celem codziennych rozmów nie jest komunikacja, lecz jedynie utrzymanie pozornego wrażenia, że wszystko jest na swoim miejscu.

Ironia w *Madam Frankensztajn* obnaża fałsz ról społecznych i pokazuje absurd wysiłków głównych bohaterów, którzy próbują istnieć racjonalnie w świecie pozbawionym sensu. Orszyn stara się wydobyć i skomentować deformację rzeczywistości dokonaną przez PRL. Absurdy propagandy i jej nowomowa przenikają do wszystkich sfer życia i zniekształcają nie tylko język, ale również relacje społeczne. Bohaterka skonfrontowana z takim światem i pozbawiona poczucia bezpieczeństwa popada stopniowo w coraz głębszą samotność i poczucie wykluczenia, które kończą się jej samobójstwem.

Ocalenie Atlantydy

Jest to ostatnia powieść Zyty Oryszyn, a zarazem jedyna, która ukazała się po upadku komunizmu. Z tego powodu niektóre kwestie polityczne mogły już być poruszane wprost, choć pewne obszerne fragmenty powieści, nad którą autorka pracowała od połowy lat 80., ukazywały się jeszcze w podziemnych czasopismach, a jeden z rozdziałów wydano w 1990 roku jako osobną powieść. Nie zmienia się jednak charakterystyczny styl opowiadania historii, który zapewnił Oryszyn uznanie i Nagrodę Literacką Gdynia w 2013 roku właśnie za *Ocalenie Atlantydy*.

Narrator, mimo że trzecioosobowy i wszechwiedzący, nie jest neutralnym obserwatorem. Nie tylko relacjonuje wydarzenia, ale często zanurza się też w myśli i emocje bohaterów, jego komentarze przybierają momentami ton ironiczny lub gorzko refleksyjny. Chociaż świat przedstawiony w powieści osadzony jest w konkretnej szarej rzeczywistości PRL, to bywa przefiltrowany przez emocje, wyobrażenia i sny bohaterów. W narracji pojawiają się liczne przeskoky czasowe, retrospekcje i wspomnienia, co buduje nieliniową fragmentaryczną strukturę zbudowaną ze skrawków opowieści.

Bohaterami powieści są przesiedleńcy ze wschodu, którzy trafiają na ziemie odzyskane. Większość z nich czytelnik poznaje jako dzieci i niejako towarzyszy procesowi ich dorastania. Jest ono jednak naznaczone wojenną traumą związaną z ukrywaniem się w schronie i utratą rodziny. Część z nich pochodzi również prawdopodobnie z mniejszości etnicznej Łemków, co jednak nie jest w stu procentach potwierdzone. Pierwszych kilka tygodni po przesiedleniu poświęcają na zaaklimatyzowanie się w nowym miejscu oraz przeczesywanie ruin w poszukiwaniu poniemieckich skarbów.

Pojawiająca się w tytule powieści Atlantyda jest metaforą utraconego lub dopiero traconego świata – dzieciństwa, niewinności, nadziei, bezpieczeństwa – który bohaterowie powieści próbują za wszelką cenę ocalić. Symboliczna struktura zrujnowanego sensu oddaje również stan degradacji języka i relacji społecznych w okresie PRL. Bohaterowie nie są w stanie się ze sobą porozumieć, a bezsens otaczającego ich świata oddaje również stan psychiczny – zmagają się z traumą, samotnością i przemocą.

Jedynym ocaleniem przed całkowitą rozpaczą jest pojawiająca się w narracji ironia. Wykorzystywanie przez bohaterów języka propagandy i nowomowy, jawnie kontrastujące z ich rzeczywistym losem, tworzy efekt ironicznego przerysowania. Lud pracujący miast i wsi – w przekazach idealizowany jako podstawowa jednostka społeczeństwa – tak naprawdę jest pogardzany i pozbawiony jakiejkolwiek sprawczości. Dzieci dorastające w Leśnym Brzegu konfrontowane są nieustannie z propagandowymi hasłami, z których najpoważniejsze brzmi: „Niech żyje i umacnia się władza ludowa⁶”. Bobo po przeczytaniu go wystraszył się, że być może, tak jak babcia, powinien udawać niepiśmiennego chłopa. Rzeczywistość bohaterów przesycona była bowiem brutalnością władzy i represjami, stąd umacnianie się jej mogło wywołać w nich prawdziwe przerażenie.

⁶ Zyta Oryszyn, *Ocalenie Atlantydy* (Warszawa: Świat Książki, 2012), 77.

W powieści pojawia się również ironia losu, który kpi z wszelkich wysiłków podejmowanych przez bohaterów. Ich nieudolne próby ocalenia duchowej Atlantydy – resztek swojej godności, prawa do sprzeciwu, wartości czy sensu – są bezlitośnie torpedowane przez świat i opresyjną rzeczywistość PRL. Każdy ich wysiłek prowadzi do przeciwnych skutków – Gwalbert, który chciał się buntować, wstępuje do milicji i staje się trybikiem w maszynie systemu; podobną drogę przechodzi również jego żona, której rodzina zginęła w czasie wojny z rąk żołnierzy radzieckich. Życie kpi z ich młodzińskich ideałów, przekształcając ich w konformistów dopasowujących się do rzeczywistości PRL.

Podsumowanie

Proza Zyty Oryszyn jest świadectwem nie tylko historycznym, ale również psychologicznym. Jej bohaterowie, osaczeni przez opresyjny system PRL, nie są w stanie nawiązywać normalnych relacji, a wszelkie interakcje społeczne opierają się na grach językowych i wypracowanych schematów. Autorka odsłania zniekształcenia języka, rzeczywistości i tożsamości przez wnikającą wszędzie propagandę i nowomowę. Jedyną receptą, jaką jest w stanie zaoferować czytelnikowi, jest ironia. Nie służy ona jednak rozładowaniu napięcia narracji, ale jego pogłębieniu – jest wyrazem bólu, alienacji i niezgody na otaczającą rzeczywistość.

Oryszyn oferuje swojemu czytelnikowi literacką formę oporu wobec systemowej przemocy i społecznej hipokryzji. Ironia stanowi odbicie destrukcyjnej systemowej rzeczywistości PRL i ślad kobiecego doświadczenia opresji. Nie jest formą humoru czy gry z czytelnikiem, tylko przejawem głębokiej rozpacz i dystansu oraz mechanizmem obronnym wobec opresji systemu komunistycznego. Pisarka wykorzystuje w narracji swoich powieści ironię również jako element walki z cenzurą i demaskowania fałszu propagandy. Pozwala sobie na „wątpliwy przywilej postawy ironicznej, jako śladu rozpacz⁷”, który jednak nie ocala jej bohaterów przed straszliwym losem. Pozostaje jedynie zgodzić się z tezą Arlety Galant, że „w tym szaleństwie nie ma metody”, a „ironia nikogo nie ocala”.

⁷ Galant, 28–52.

Bibliografia

Oryszyn, Zyta. *Ocalenie Atlantydy*. Warszawa: Świat Książki, 2012.

Galant, Arleta. „Wariatki na prowincji. Pisarstwo Zyty Oryszyn”. W tejże: *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku*, 28–52. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2013.

Iwasiów, Inga. „Powieść w obiegach. Lata 80 i kontynuacje”. W: *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. Inga Iwasiów, 133–192. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2011.

Sulej, Karolina. „Zyta Oryszyn: Chciałam wytłumaczyć, o czym napisałam swoją ostatnią książkę”. *Wysokie Obcasy* (11.05.2013): 10–15.

SŁOWA KLUCZOWE:

PRL

Zyta Oryszyn

opresja systemu

Artykuł analizuje ironię jako kluczowy element strategii narracyjnej w prozie Zyty Oryszyn. Ironia ta nie tylko odzwierciedla rozpacz, ale stanowi też formę oporu wobec peerelowskiej propagandy i cenzury. Oparta na doświadczeniu autorki i jej opozycyjnej działalności narracja w powieściach *Czarna iluminacja*, *Madam Frankensztajn* i *Ocalenie Atlantydy* ukazuje traumę, alienację i rozpad jednostki pod wpływem opresji systemu. Ironia służy tu demaskacji języka władzy, obnażeniu społecznych ról i ukazaniu absurdów codzienności w PRL.

strategia narracyjna

IRONIA

cenzura

Adrian Kaleta – doktorant w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół literatury PRL ze szczególnym uwzględnieniem literatury kobiecej oraz problemów ciała, choroby oraz polityczności prozy pisanej w tym okresie, a także tego, czym w podejściu do tych tematów różni się proza kobieca od męskiej. Przygotowywana przez niego rozprawa doktorska koncentruje się wokół problemów prozy Zyty Oryszyn oraz jej życiorysu.

Doświadczenie zła – twórczość Andrzeja Łuczeńczyka w kontekście filozofii Jeana Naberta

Monika Kowalik

ORCID: 0009-0003-3952-9788

Kilka słów o recepcji krytycznoliterackiej prozy
Andrzeja Łuczeńczyka

Andrzej Łuczeńczyk przez długie lata pozostawał autorem kompletnie zmarginalizowanym zarówno w ogólnym obiegu czytelnicznym, jak i na gruncie badań literaturoznawczych. Obecnie nieznacznie się to zmienia za sprawą opublikowanego w 2018 roku przez Państwowy Instytut Wydawniczy kompletnego wydania *Dzieł zebranych*¹ autora. Choć pisarz ten przez ostatnie dekady pozostawał poza obrębem zainteresowań ze strony czytelników i badaczy, to w latach swojej działalności prozatorskiej, czyli od końca 70. po lata 80. XX wieku, cieszył się sporym uznaniem ze strony krytyki literackiej. Jego pisarska kariera nabrała tempa za sprawą wstawiennictwa znamienitego krytyka, badacza i popularyzatora literatury współczesnej Henryka Berezy, który propagował go na łamach miesięcznika „Twórczość”. Jednak jego inicjatywa podziałała na młodego autora niczym obosieczny miecz – mianowicie problem z popularyzatorską działalnością Berezy wiązał się ze specyficznym sposobem jego wypowiedzi, opartym na superlatywnym (przez co niejednokrotnie chybionym), autorytarnym ocenianiu

¹ Andrzej Łuczeńczyk, *Dzieła zebrane* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018).

dzieł nowych pisarzy, oraz ze stworzoną przez niego koncepcją „rewolucji artystycznej”, w której ramy Łuczeńczyk został wpisany. W konsekwencji skutkowało to pojawieniem się pejoratywnych określeń, takich jak „stajnia Berezy”, „chłopcy od Berezy” czy „bereziacy”, w obręb których wchodził lansowany przez niego młodzi prozaicy, którzy w opinii reszty krytyki byli przez samego Berezę przeceniani. I choć w ostatecznym rozrachunku w wyniku batalii krytycznoliterackiej proza Łuczeńczyka nie ucierpiała aż tak bardzo, gdyż jej całokształt był doceniany w różnych kręgach krytycznych, to jednak właśnie pozostawiony za nią kontekst recepcji zdominowany przez Berezę spowodował, że dziś o Łuczeńczyku się już nie mówi i się go niemal nie czyta. Analizy Berezy ze względu na ich wnikliwość, a także nowatorskie podejście niejako wyznaczyły główny klucz interpretacyjny, w jakim później twórczość Łuczeńczyka była odczytywana, w szczególności jego główne dzieła, czyli *Gwiezdny księżę* i *Źródło*.

W przypadku pierwszego dzieła krytyk zauważył, że tytułowy księżę, pozbawiony psychologicznego uzasadnienia czy moralnej motywacji, ucieleśnia czyste działanie zła – nie zabija z nienawiści, zemsty czy interesu politycznego, lecz dlatego, że samo zło staje się dla niego wyrazem wolności absolutnej. Jego czyny mają charakter „zbrodni dla zbrodni”, które nie dają się sprowadzić do żadnej racjonalnej konieczności. W tym sensie – zauważa Bereza – księżę przypomina Gide’owską figurę zła bezinteresownego, które istnieje poza wszelką siłą moralną i społeczną. Najistotniejsze jednak, że Bereza odwraca akcenty: to nie sam księżę jest według niego najważniejszy, lecz świadkowie i ofiary jego czynów. To ich bierność, obojętność, a nawet ukryta aprobata stają się prawdziwym skandalem moralnym. W reakcji – a właściwie w jej braku – Bereza dostrzega zasadniczy dramat: świat, w którym zbrodnia nie wywołuje sprzeciwu, w którym zabijani idą pod miecz bez oporu, w którym rzeczywistość godzi się na triumf przemocy. Księżę jawi się więc jako ktoś więcej niż człowiek – jako boski egzekutor, metafizyczny sędzia, który wymierza sprawiedliwość poprzez zbrodnie, ale jednocześnie sam podlega prawu chaosu, kończąc życie samobójstwem. Tym samym Bereza odsłania tragiczny paradoks: sprawiedliwość możliwa jest tylko przez przemoc, ale ta sama przemoc ją kompromituje. *Gwiezdny księżę* staje się w tej lekturze nie tylko opowieścią o władzy i śmierci, lecz przede wszystkim o świecie, który utracił zdolność sprzeciwu; świecie, gdzie zbrodnia zostaje włączona w porządek rzeczy, a triumf zła wydaje się nieodłącznym warunkiem samego istnienia².

Bereza, pisząc o *Źródle*, podkreśla, że w tej mikropowieści Łuczeńczyka mamy do czynienia z literaturą, która zrywa z klarownością i linearnością narracji obecną w *Gwiezdnym księciu* i zanurza się w labiryntach przesunięć czasowych, rozszczepień tożsamości i nieustannych zagadek. *Źródło* interpretuje on jako radykalnie odmienioną wersję mitu o Kainie i Abla – nie w sensie powtórzenia znanej biblijnej historii, ale jako jej dramatyczne przekształcenie, służące do ukazania samotności, strachu i potrzeby sensu. Kain i Abel nie są tu braćmi z krwi i kości, lecz figurami, które odsłaniają fundamentalne napięcie ludzkiego istnienia: Abel, aby istnieć, potrzebuje Kaina, a Kain, zabijając, zarazem ujawnia pustkę, z którą sam się mierzy. Bohaterowie – oznaczeni jedynie inicjałami czy przydomkami – tracą indywidualność, stają się niemal anonimowymi znakami, reprezentującymi pękniętą egzystencję i dramat samotności. Bereza zauważa, że w *Źródle* śmierć nie jest jednym z wątków, lecz samym szkieletem opowieści – organizującą zasadą narracji, która rozsadza tradycyjne kategorie dobra i zła. To śmierć

² Henryk Bereza, „Sprawiedliwość. Czytane w maszynopisie”, *Twórczość* 5 (1984): 154–155.

sprawia, że czas się załamuje, przestrzeń traci ostrość, a postaci rozplývają się w wielości masek i ról. Powtarzalne, mechaniczne czynności bohaterów, ich chłodne i wyzute z emocji działania, stają się zapisem świata, w którym klasyczne wartości uległy erozji, a egzystencja sprowadza się do dramatycznego rytmu konieczności³.

Choć Bereza najpełniej i najwcześniej zarysował interpretacyjne ramy dla twórczości Łuczeńczyka, kolejne głosy krytyczne, pojawiające się od połowy lat 80., przynoszą zarówno potwierdzenia jego intuicji, jak i polemiczne dopowiedzenia. Krytycy niejednokrotnie przyjmują ton analityczny, niekiedy podziwu, czasem rozczarowania – niemal wszyscy jednak mierzą się z tą samą konstytutywną cechą pisarstwa Łuczeńczyka: jego milczącą, śmiercionośną precyzją i chłodną filozofią zbrodni. Twórczość Łuczeńczyka od początku wzbudzała silne emocje wśród krytyków, którzy w swoich ocenach ujawniali zarówno fascynację, jak i głęboką nieufność wobec jego prozy. Nie była to literatura, obok której można było przejść obojętnie – wymykała się prostym klasyfikacjom, balansując między egzystencjalnym dramatem a eksperymentem formalnym.

Leszek Bugajski, analizując kondycję młodej literatury polskiej, widział w Łuczeńczyku pisarza radykalnego, eksplorującego granice narracji. Zauważał jego obsesyjne skupienie na śmierci – od kwestionowania ludzkiego obowiązku ratowania życia po ukazywanie mechanicznego wymiaru zadawania śmierci. W *Gwiezdnym księżu* dostrzegał niemal teologiczną przypowieść o winie i samobójstwie, uznając ten utwór za jeden z najważniejszych w młodej literaturze⁴. Ewa Starosta stawiała po stronie Henryka Berezy, podkreślając wyjątkowy talent młodego prozaika, który – jej zdaniem – należało zestawiać z literaturą światową. Dostrzegała w nim mistrza kreowania mrocznego nastroju i kapłana egzystencjalnego misterium śmierci. W jego prozie widziała radykalne rozwinięcie Heideggerowskiej koncepcji *bycia-ku-śmierci* – świat Łuczeńczyka redukował się do przygotowania na ostateczny finał, aż po same dialogi, które traciły celowość, stając się jedynie bezużytecznymi strzępami⁵. Lidia Wójcik zajmowała wobec jego twórczości stanowisko bardziej ambiwalentne. Analizując *Kiedy otwierają się drzwi*, wskazywała na kategorię „zwyczajności zabijania”, akcentując banalność śmierci i jej przypadkowość. Bohaterowie Łuczeńczyka, pozbawieni tożsamości i historii, funkcjonują w próżni codzienności, a ich działania są absurdałne, bo odcięte od transcendencji. To właśnie ta banalność śmierci i zła była dla niej najbardziej przerażająca – nie patos, lecz codzienny chłód i obojętność⁶. Stanisław Zieliński, w przeciwieństwie do głosów pełnych entuzjazmu, krytykował prozę Łuczeńczyka za zatrzymanie się na poziomie formalnym. Widział w niej wyłącznie perfekcyjnie skonstruowaną formę, w której brak było głębi i autentycznego doświadczenia. Według niego pisarz odrzucał emocje i motywacje postaci, redukując je do symbolicznych figur, co sprawiało, że literatura traciła na sile i pogrążała się w sterylności⁷. Tomasz Miłkowski zauważał, że proza Łuczeńczyka, choć obfituje w błyskotliwe fragmenty, może zarazem nużyć. W *Źródle* dopatrywał się kwintesencji stylu autora – zespołu

³ Henryk Bereza, „Lucyferyczność. Czytane w maszynopisie”, *Twórczość* 6 (1985): 136–137.

⁴ Leszek Bugajski, „Poprzez siebie”, *Pismo Literacko-Artystyczne* 11/12 (1986): 78–87.

⁵ Ewa Starosta, „Wspólnota śmierci”, *Fakty* 32 (1986): 10.

⁶ Lidia Wójcik, „Przerażająca zwyczajność zabijania”, *Kamena* 2 (1986): 7.

⁷ Stanisław Zieliński, „Aż brak tchu. Wycieczki balonem”, *Nowe Książki* 1 (1986): 14–17.

obsesyjnych tropów i powracających motywów, które tworzą literaturę solidnie zbudowaną, lecz pozbawioną indywidualnego piętna⁸. Krzysztof Mętrak był jeszcze bardziej bezlitosny. W felietonie *Ze tajni Berezy*⁹ zarzucał *Gwiezdnemu księciu* jedynie sprawność warsztatową, ale brak emocjonalnej głębi. Dla niego była to wyłącznie stylizatorska etiuda, pozbawiona większej wagi artystycznej. Jerzy Łukosz dostrzegał w narracji Łuczeńczyka szczególny paradoks – prozaik, opisując sprawy ostateczne, takie jak zło i śmierć, czynił to językiem powściągliwym, precyzyjnym, niemal chłodnym. W tym widział jej siłę: w prostocie, która pozwalała oswoić grozę i ukazać niezwykłość w formie codzienności¹⁰. Małgorzata Cebo w recenzji *W kręgu zła* podkreślała obiektywizację zła w prozie Łuczeńczyka – brak psychologizacji i subiektywnych motywacji bohaterów sprawiał, że zło jawiło się jako metafizyczne, wpisane w samo działanie, pozbawione intencji, a zarazem nieprzewidywalne. Właśnie ta spokojna, zdystansowana technika pisarska miała jej zdaniem największą moc oddziaływania¹¹.

Podsumowując, krytyka literacka była wobec Łuczeńczyka głęboko podzielona. Jedni – jak Bugajski, Starosta czy Wójcik – widzieli w nim odnowiciela literatury, pisarza egzystencjalnego, zdolnego ukazać ostateczne doświadczenie śmierci w sposób nowy i wstrząsający. Inni – jak Zieliński, Mętrak czy częściowo Miłkowski – zarzucali mu formalizm, jałowość emocjonalną i nadmierną stylizację. Łuczeńczyk pozostał więc twórcą, którego siła polegała właśnie na tym, że nie dawał się łatwo zaklasyfikować – balansował między wizjonerstwem a chłodem konstrukcji, między metafizyką a banałem codzienności, nieustannie prowokując do sporu.

Łuczeńczyk, operując chłodną, niemal ascetyczną narracją, odsłania człowieka uwięzionego w codzienności, zanurzonego w powtarzalnych gestach, a zarazem niezdolnego do afirmacji siebie i drugiego. To właśnie ten moment – zawieszenia, niemocy, pustki – może skłaniać, by odczytywać jego prozę w świetle Nabertowskiego pojęcia *injustifiable*. Zło, które pojawia się w utworach autora *Gwiezdnego księcia*, nie jest wyrazem demonicznej siły ani psychologicznej dewiacji, ale tego, co wymyka się wszelkiemu usprawiedliwieniu, tego, co pozostaje jako rana niemożliwa do zasklepienia. Wybierając Jeana Naberta jako filozoficzny punkt odniesienia, chciałam uniknąć łatwych kategorii interpretacyjnych: socjologicznego realizmu, psychologizacji czy moralizatorskich ujęć zła. Nabert pozwala czytać Łuczeńczyka w perspektywie głębszej – nie jako kronikarza życia, lecz jako pisarza egzystencjalnego, który dotyka samej struktury świadomości. Jego proza staje się wówczas nie zapisem zdarzeń, lecz świadectwem duchowej niemożności, tekstami na temat nierówności *ja* wobec samego siebie. Moje badanie jest więc próbą dialogu: z jednej strony Nabert, który opisuje zło jako niemożność afirmacji wyższego *ja*, jako negację wpisaną w ludzkie doświadczenie; z drugiej – Łuczeńczyk, który tę negatywność obleka w literacką formę, pokazując człowieka stojącego wobec pustki, wobec śmierci, wobec niemożności bycia sobą. W tym spotkaniu filozofii i literatury odsłania się sens, który nie jest redukowalny ani do teorii, ani do fabuły – sens egzystencjalny, duchowy, a zarazem boleśnie konkretny.

⁸ Tomasz Miłkowski, „Dwuznaczne źródło”, *Kultura* 50 (1986): 11.

⁹ Krzysztof Mętrak, „Ze tajni Berezy. Ze słuchu”, *Express Wieczorny* 202 (1986): 5.

¹⁰ Jerzy Łukosz, „Jedyny kształt śmierci”, *Odra* 7/8 (1987): 103.

¹¹ Małgorzata Cebo, „W kręgu zła. Książki”, *Tygodnik Kulturalny* 9 (1987): 12.

Wyjaśniając filozofię zła Jeana Naberta

Jean Nabert nie utożsamia zła ani z wolnością, ani z absurdem istnienia, ale widzi je jako ranę duchową, której nie da się zintegrować z żadnym projektem sensu, a którą można jedynie poświadczyc. Dlatego właśnie jego metoda refleksyjna staje się dla mnie fundamentem interpretacji, bo pozwala mówić o doświadczeniu, którego nie da się oswoić, a które jednak domaga się wypowiedzenia. Nabert, zakorzeniony w neokantyzmie i fenomenologii, rozwija filozofię jako próbę uchwycenia duchowego pęknięcia – tego, czego nie daje się włączyć w porządek moralny, a co ujawnia się jako wydarzenie duchowe. U Naberta świadomość nigdy nie jest scalona – rozpięta między *ja transcendentalnym* a *ja empirycznym*, ujawnia się w nieustannym napięciu. Refleksja jest czytaniem siebie w decyzjach, dziełach, błędach – w tym, co pozostaje świadectwem *ja*. W tym ruchu *ja empiryczne* nieustannie próbuje powrócić do *ja czystego*, które jednak zawsze pozostaje jedynie postulatem, nigdy w pełni osiągalnym ideałem. Najważniejsze stają się w tym procesie *doświadczenia negatywności*: porażki, winy, cierpienia, samotności czy poczucia braku sensu. Nabert widzi w nich nie przeszkodę, lecz warunek konieczny duchowego rozwoju, bo to właśnie w zranieniu – a nie w harmonii – człowiek najpełniej ujawnia się jako istota duchowa. Doświadczenia granicy i rozdźwięku zapisane w aktach i porażkach ukazują fundamentalną nierówność *ja*. Porażka, samotność czy przewina pokazują skończoność człowieka i jego niemożność dorównania ideałowi *ja czystego*, prowadząc ku poczuciu *alienacji*, które odsłania sprzeczność wewnętrzną, uniemożliwiającą pełną *afirmację ja* nawet wtedy, gdy podmiot całym sobą dąży do potwierdzenia istnienia. Nabert opisuje więc duchowość człowieka jako nieustanną aspirację do jedności – pragnienie dobra, moralności, przekroczenia zła i powrotu do Boga (rozumianego nie religijnie, tylko transcendentnie). Zło jako *injustifiable* jest dla Naberta doświadczeniem, którego *świadomość (ja)* nie potrafi ani przyjąć, ani wyjaśnić – faktem, który rodzi bunt i duchowe pęknięcie. Źródłem tego doświadczenia są granice: cierpienie, śmierć, porażka, brzydota – to, co przekracza estetykę i sens, wywołując w człowieku fundamentalny sprzeciw wobec rzeczywistości. Świat okazuje się empiryczną nieskutecznością, w której duchowe imperatywy nie mogą się ziścić, a jedynym źródłem prawomocności osądów o złu pozostaje czysta świadomość, odsłaniająca pęknięcie, którego nie sposób włączyć w żaden porządek bytu. Ważne jest, że *injustifiable* nie jest substancją ani bytem, lecz relacją – świadectwem absolutnego wymogu sensu, którego zrealizować się nie da. Nabert wyraźnie odróżnia zło od „zła samego”: *injustifiable* wskazuje na strukturalną negatywność woli, na jej pęknięcie, które sprawia, że czynienie dobra nigdy nie jest oczywiste ani naturalne. W ten sposób Nabert zrywa z tradycją, w której wola postrzegana była jako naturalny pęd ku dobru, pokazując, że źródło zła tkwi właśnie w sercu woli, w jej wewnętrznej nieprzejrzystości. To odsłonięcie ma charakter egzystencjalno-metafizyczny – zło staje się nie tylko doświadczeniem etycznym, ale także strukturą, która warunkuje (nie) możliwość afirmacji. Dlatego metoda Naberta pozwala uchwycić zło nie jako brak dobra, nie jako winę moralną, lecz jako wydarzenie duchowe – zerwanie więzi, alienację, niemożność powrotu do siebie. W tym sensie *injustifiable* odrzuca wszelką racjonalizację i pozostaje do poświadczenia, a nie do wyjaśnienia. Dla Naberta podstawowym rysem nieczystej sprawczości okazuje się miłość własna – to pierwotne upodobanie *ja* do siebie, które zamyka świadomość w niej samej i odcina od transcendencji. Nabert rekonstruuje sens grzechu nie jako kategorii moralnej czy religijnej, ale jako fenomenowi archaicznej świadomości, która wyprzedza racjonalność. Wskazuje, że grzech wyraża przedetyczne zmaganie się *ja* z irracjonalnymi lękami, wstydem,

uprzedzeniem, miłością własną – to doświadczenia przynależące do transcendentalnej nieprzejrzystości działania. Grzech nie jest osądem, lecz intymnym doświadczeniem *ja*, które rozpoznaje, że jego sprawczość jest zaplątana w nieczystość – nawet jeśli nie została wyrażona jako akt „zły”. Nabert łączy grzech z pierwotnym błędem w akcie woli, która wybiera siebie niepełnego, wybiera autonomię oddzielenia zamiast pełni wspólnoty. Właśnie tutaj rodzi się *zło secesji*, które polega na zerwaniu więzi, na absolutnym odłączeniu i samooddzieleniu, które niszczy możliwość powrotu i nawet samej świadomości grzechu. To nie jest izolacja psychologiczna, ale ontologiczne zerwanie relacji, w którym *ja* odcina się od swojego źródła, zamyka w sobie i odmawia relacyjności, czyniąc z drugiego wroga, przeciwnika, absolutnie obcego – aż po uprzedmiotowienie. *Zło secesji* myli odrębność z wolnością, budując iluzję autonomii, która niszczy więź i komunikację. Dlatego właśnie Nabert podkreśla, że refleksja nad złem zawsze musi się dokonywać na płaszczyźnie zerwanych więzi, tam, gdzie alienacja przybiera swą najbardziej dramatyczną postać¹².

Ponieważ filozofia zła Naberta koncentruje się na podmiocie *ja* (świadomości), jego woli i sprawczości, przyjąłam strategię lektury opartą na analizie bohaterów i ich egzystencjalnego uwikłania w zło. Stronię od nadmiernego psychologizowania i socjologizowania, a zamiast tego staram się przedstawić egzystencjalną kondycję podmiotu, który zatracony w sobie nie zauważa zła, ale je realizuje. Wskazuję momenty, w których bohaterowie są wewnętrznie pęknięci, pozbawieni emocji, zdolności do współodczuwania, nie są w stanie spotkać się w Jedności – zarówno z samym sobą (co prowadzi np. do rozszczepienia tożsamości i jej zanegowania), jak i z innymi, co objawia się w niemożności komunikacji i postrzegania drugiego „ja” jako obiektu. To właśnie ta niemożność – niemożność rozpoznania siebie i drugiego człowieka – prowadzi do duchowego pęknięcia, które otwiera przestrzeń dla zła *injustifiable*; zła, które nie domaga się żadnego usprawiedliwienia, bo nie zostaje rozpoznane jako zło. Nie ma tu miejsca na moment przejścia od refleksji do działania – refleksji już nie ma. Zło nie musi być wyrażone, zapowiedziane, nawet nazwane – wystarczy, że się wydarza, niejako mimo woli, w ciszy, milczeniu, pustce. Tak rozumiane zło nie krzyczy – ono działa, gdy podmiot w swoich duchowym wymiarze jest nieobecny.

O Źródle

Źródło jest powieścią, w której zło *injustifiable* – zło niemożliwe do usprawiedliwienia, niewytłumaczalne, wypływające z duchowego pęknięcia – ujawnia się w swojej najczystszej postaci. Zakorzenione jest ono nie tylko w działaniach bohaterów, ale także w samej strukturze świata przedstawionego, który opiera się na rytuale, precyzji, milczeniu i powtarzalności. Tytułowe „źródło” nie jest więc miejscem początku fabuły, ale miejscem wewnętrznym – duchowym – z którego wypływa egzystencjalna kondycja człowieka uwikłanego w zło, którego sam nie rozumie, ale które realizuje. W tym utworze poetyka Andrzeja Łuczeńczyka osiąga swoje najbardziej skondensowane i zarazem hermetyczne stadium. Mamy tu do czynienia z prozą przepełnioną znaczeniami ukrytymi w gestach, spojrzeniach, ciszy, napięciu pomiędzy słowami. Komunikacja między bohaterami zostaje zaburzona, wręcz niemożliwa

¹²Por. Ewa Mukoid, *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur* (Kraków: Universitas, 1993).

do zrealizowania do tego stopnia, że momentami nie wiadomo, kto wypowiada dane słowa. Urwane zdania kończące się wielokropkiem, brak jasno określonego tematu rozmów, brak celu konwersacji – są to części składowe narastającej dezorientacji dialogowej w powieści. Czas zostaje wytracony z linearności: choć postacie skrupulatnie wyliczają dni, godziny i minuty, rzeczywisty rytm narracji podlega zawieszeniu – jakby akcja rozgrywała się pomiędzy wydarzeniami, pomiędzy wyborami, pomiędzy aktami. Szczególnie interesująca jest obecność dwóch głównych bohaterów – S. i Karwata – których relacja nie opiera się na komunikacji, lecz na współobecności, wzajemnym odbiciu, nierozpoznanej tożsamości. Można ich odczytywać jako dwie odrębne postacie, ale też jako dwie tożsamości jednej osoby – rozszczepionej egzystencji, która próbuje siebie odzyskać poprzez działanie. Ich rozdwojenie wpisuje się w Nabertowską koncepcję zła, w której *ja* rezygnując z dążenia ku afirmacji *ja czystego*, nie tylko wybiera siebie mniejszego, ale jeszcze bardziej się w sobie zatracza, doprowadzając do duchowej, wewnętrznej alienacji – do zanegowania samej świadomości. Finalnie świadomość ulega rozszczepieniu na dwie tożsamości. Wewnętrzne pęknięcie, które otwiera drogę do działania zła.

Chaos czasowy obecny w *Źródle* nie stanowi wyłącznie konstrukcyjnej narracji, ale staje się odbiciem zawieszenia egzystencji: świadomości, która trwa, lecz nie spełnia się w swoim działaniu, wykonuje zadania mechanicznie w fałszywym poczuciu kontroli nad czasem, który w rzeczywistości ulega zaburzeniu. *Źródło* to nie tylko opowieść o zabójcy. To opowieść o człowieku, który działa, choć już nie wierzy w sens swojego działania. O człowieku, który przygotowuje się do końca – nie tyle fabularnego, ile duchowego. Zło w tej powieści nie ma krzyku, nie ma namiętności, nie ma rozgłosu. Jest milczeniem, które już się wydarzyło. Jest tym, co *injustifiable* – tym, czego nie można powiedzieć inaczej.

O sytuacji, w której mamy do czynienia z tożsamościowym rozszczepieniem postaci, świadczy początek powieści przedstawiony w sposób paralelny. *Źródło* otwiera się dwoma długimi scenami, które z pozoru mogą dotyczyć dwóch odrębnych osób, jednak lustrzane podobieństwo ich losów (poranna toaleta, śniadanie, a nawet lustrzany dialog przeprowadzony z kobietą) przywodzi ich do tego samego miejsca (parking), w którym się spotykają. Miejsce gdzieś pomiędzy – nie dom, ale też nie droga, przestrzeń przejściowa lub „wyjściowa”. W egzystencjalnym sensie obszar zawieszenia pomiędzy startem a punktem docelowym. W „porwanym”, fragmentarycznym dialogu sprawiają wrażenie zaskoczonych, niepewnych. Na drodze wzajemnego porozumienia określają wspólny cel podróży. Z początku zostają określani jedynie jako mężczyzna w wiatrówce i mężczyzna w marynarce, bez osobowych imion, mimo późniejszego wzajemnego rozpoznania. Zdają się znać, ale jednak pozostają sobie obcy. Scena spotkania to figura pęknięcia, a nie pojednania. Dwaj mężczyźni nie stają się sobą wobec siebie, lecz ucieleśniają niemożność scalającej afirmacji. W duchu Naberta jest to rozpisanie fundamentalnej alienacji – wewnętrznego rozdwojenia, które nie zostaje przezwyciężone, lecz rozłożone na dwie obecności, pozbawione wzajemności i głębi.

- Jeszcze tylko... Karwat... – wyciągnął rękę do mężczyzny w szarej marynarce.
- Jerzy Karwat...
- A ja...
- Niezobowiązujące... – przerwał mężczyzna w wiatrówce.
- Ale... – mężczyzna w szarej marynarce czuł jeszcze w swojej dłoni, złożonej teraz bezwiednie na

desce rozdzielczej, niezbyt mocny, ale pewny uścisk ręki mężczyzny w wiatrówce.

– Przynajmniej tak... – wykreślił przed szybą niezbyt duże, ale wyraźne S. – I Adam...

Mężczyzna w wiatrówce jakby chciał jeszcze coś powiedzieć, ale skinął tylko nieznacznie głową i zaraz ruszył ostro, nieomal wystartował z małego, przydrożnego parkingu¹³.

Mimo że bohaterowie zdawali się wcześniej siebie rozpoznać, przedstawiają się sobie nawzajem. Rytuał nazwania zdaje się tutaj tylko formalny niżeli prowadzący do indywidualizacji i personifikacji. Mężczyzna w wiatrówce przyznaje, że to niezobowiązujące, sugerując jakąś grę niedookreślenia, która miałaby negować zaprezentowaną tożsamość. Adam S. rezygnuje całkiem z ujawnienia nazwiska. Umawiając się na wspólny cel, dokonując porozumienia w sprawie współpracy – robią to pomiędzy słowami, w gestach, niedopowiedzeniach, a finalnie zgadzając się na milczenie. Nie wiemy, gdzie dokładnie jadą, w jakim celu – zostało to uzgodnione w sferze świadomościowej. Na tę scenę można spojrzeć przez pryzmat pękniętego podmiotu, który nie jest w stanie sam ze sobą się komunikować – dokonać wewnętrznej afirmacji, tylko doprowadza do jeszcze większej alienacji, rozszczepienia. W tym sensie człowiek staje się samemu sobie obcy, potrzebuje ponownego rozeznania, ale finalnie nie przynosi ono skutku, brak komunikacji nie prowadzi do ponownego zjednoczenia. *Źródło* nie przedstawia spotkania, które prowadzi do scalającego aktu egzystencji. Nie ma tu pojednania, nie ma rozpoznania siebie w drugim. Jest tylko pomnożenie rozszczepienia – przejście od milczenia do działania, które niczego nie zmienia. W tym sensie bohaterowie nie wyruszają w podróż – oni tylko ją kontynuują, nie wiedząc, kto prowadzi, a kto towarzyszy. Podczas podróży mężczyźni zatrzymują się na kolejnym parkingu niedaleko lasu, aby chwilę odpocząć. Mężczyzna w marynarce idzie w kierunku lasu, po czym wraca, aby usiąść obok mężczyzny w wiatrówce, który czytał gazetę. Ten z kolei, czytając gazetę, napotyka zdjęcie swojego towarzysza. Stopniowo zaczyna rozpoznawać rysy twarzy.

Usiadł obok, na wyciągnięcie ręki. Tyle, ile trzeba, aby spojrzeć, przyjrzeć się i zobaczyć. Mężczyzna w wiatrówce czytał na sąsiedniej stronie. Sięgnął po papierosy, zapalił, po namyśle zatrzymał też papierosy i zapalki w ręku. Figlarna była niespodziewana myśl o spojrzeniu, jakie mogłoby spocząć na jego ręce znikającej w kieszeni. Mężczyzna w wiatrówce skończył czytać, spojrzenie przemknęło po raz na pewno już któryś przez zdjęcie i przeniosło się ku górze, lecz nagle raptownie wstrzymane spoczęło znów na zdjęciu. Spokojnie wpatrzony w las po przeciwnej stronie widział zdumienie, zaraz szybkie spojrzenie z boku na swoją twarz i teraz przenikanie już rysów twarzy na zdjęciu, aż do absolutnej pewności nieuwierzenia¹⁴.

Tutaj można zauważyć centralny, jednoznaczny moment pęknięcia własnej tożsamości. Bohater rozpoznaje S. w gazecie, jednak poprzez spojrzenie w bok (czyli w stronę, gdzie znajdował się domniemany towarzysz) widzi swoją twarz. „Zaraz szybkie spojrzenie z boku na swoją twarz” – zostało to napisane językiem percepcji, który sugeruje, jakoby spojrzenie dokonywało się samo, podobnie jak „przenikanie [...] rysów twarzy na zdjęciu”, co doprowadza do zaprzeczenia własnej tożsamości, wyrażonej w dosadnym oksymoronie „pewność nieuwierzenia” – fundamentalna alienacja. To moment paraliżu, w którym prawda się odsłania, ale nie zostaje

¹³Łuczeńczyk, 285.

¹⁴Łuczeńczyk, 283.

wypowiedziana. Dokonuje się „samopostrzeżenie” siebie w obcym tobie, w fotografii, a także w wewnętrznej świadomości, jednak nie wraca się do siebie. Nie dokonuje się absolutna afirmacja, bohaterowie/tożsamość wciąż pozostają oddzieleni. Mężczyzna w szarej marynarce S. przyznaje się, że jest winny wyjaśnienia, jednak go nie dokonuje – a przynajmniej czytelnik nie otrzymuje do niego dostępu. Wszystko dzieje się w sferze niedookreślenia.

- W każdym razie winien jestem panu wyjaśnienie – mówił dalej mężczyzna w szarej marynarce.
 - Proszę nie myśleć, że nie wiedziałem, co dalej z sobą począć.
 - Tam?
 - Tak. Pańska propozycja...
- Mężczyzna w wiatrówce spojrzał wreszcie na mężczyznę w szarej marynarce, spojrzenia ich spotkały się.
- Od strony technicznej nie załatwiało niczego. A teraz – mężczyzna w szarej marynarce uśmiechnął się – nielicho pewne sprawy skomplikowała...¹⁵.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, co było napisane w gazecie na temat Adama S. Z całościowego poglądu na *Źródło* hipotetycznie można domniemywać, że mógł się tam znajdować artykuł na temat dokonanego przez niego zabójstwa lub list gończy. W tej interpretacji reakcję Karwata można odczytywać jako zanegowanie, wyparcie swojej zbrodniczej strony – brak chęci jej akceptacji jako „swojej”, przynależnej do niego, stanowiącej jego pełnoprawny konstrukt. Karwat nie przyjmuje tego obrazu jako części samego siebie – zamiast tego kontynuuje działanie, pogłębiając tym samym rozdział między sobą a sobą samym. To nie jest moment przemiany, lecz utwierdzenia się w alienacji. Podmiot dokonujący zła potrzebuje siebie zanegować. Podmiot dokonujący zła nie może działać jako ja – jako duchowo scentralizowana, afirmująca siebie świadomość. Aby móc zrealizować akt, który przekracza duchową zgodność z samym sobą, musi dokonać wewnętrznej negacji – zanegowania siebie jako czystego ja, jako źródła intencji, jako podmiotu odpowiedzialnego. W tym sensie zło domaga się sobowtóra – figury, która przejmie ciężar działania, a jednocześnie oddziela świadomość od skutków tego działania. Sobowtór jest mechanizmem wyparcia, rytualnie obecnym, ale ontologicznie pustym. Dzięki niemu podmiot może pozostać w milczeniu, w zawieszeniu, podczas gdy coś poza nim działa. Zło zostaje zneutralizowane przez rozszczepienie odpowiedzialności: nie ja zabijam, lecz on; nie ja decyduję, lecz dzieje się to poza mną. Dobrze to się uwidacznia w faktycznej scenie zabójstwa, w której Karwat przyjmuje rolę milcząco obecnego, biernego obserwatora, podczas gdy S. strzela do starszego mężczyzny. Mężczyzna w szarej marynarce dokonał aktu zabójstwa w prostym, zdecydowanym geście, proceduralnie wypowiadając słowa „Musi pan umrzeć...”. Adam S. nie zabija pobudzony jakimkolwiek motywem, jest on mechanicznym wykonawcą śmierci. Mężczyzna nie „decyduje” o śmierci – on ją odgrywa, wpisuje w powtarzalność gestów, które znosiły wcześniej jego istnienie. Rytm kroków, światła, szmerów, aktówki i aktu – wszystko to sprawia wrażenie liturgii przemocy, która dokonuje się sama. To w Karwacie potęgowały się emocje i to on starał się opanować wewnętrznie. Karwat jest figurą świadomości, która już nie może działać – nie dlatego, że nie chce, ale dlatego, że została oddzielona od sprawstwa. Jego obecność jest obecnością świadka duchowej katastrofy. On wie, ale nie przerywa. On czuje, ale nie działa. Jest to świadomość rozszczepiona, niemocna, obciążona wewnętrznym bezwładem.

¹⁵Łuczeńczyk, 284.

Powolna i niegłośna, rytmiczna muzyka, poprzez kompletne niezrozumienie, zaciskając ręce na poręczy fotela, wpatrzony bez reszty w S., Karwat starał się przynajmniej nie zatracać więcej z siebie i tutaj teraz, i w ogóle¹⁶.

Główny bohater *Źródła*, S., ucieleśnia koncepcję zła *injustifiable*. Nie jest sadystą, nie czerpie przyjemności z przemocy, nie działa z nienawiści. Jego działania są ciche, precyzyjne, wyważone. Wszystko odbywa się zgodnie z wewnętrznym harmonogramem, rytmem, planem. Zło, które czyni, ma charakter techniczny. Postać Karwata doskonale ukazuje rozszerzanie się zła poprzez milczenie, bierność i niewyrażony sprzeciw. Karwat nie zabija, ale bierze udział w wyborze ofiary; nie pyta, nie wątpi, nie odchodzi. Pozwala, by zło się wydarzyło.

Dwa niegłośne, lecz bardzo wyraźne jakby stuknięcia utrwały się bardzo blisko, jeszcze raz, szybciej trochę tym razem padł na nagle zwiotczałych nogach na kolana najpierw mimo to starszy mężczyzna, a zaraz ciężko na bok, dziwnie i zastanawiająco nawet nie kończąc upadku pełnym ułożeniem się. Zwyczajnie z boku S. zamykał aktówkę, spojrzeli na siebie i choć w spojrzeniu tym nie dostrzegł niby nic, bokiem zrazu jakoś ruszył pierwszy. Wiedział, że w drzwiach, albo lepiej jeszcze po przekroczeniu progu, w korytarzu już, przystanie i spojrzysz jeszcze raz na leżącego starszego mężczyznę. Powiedzieć można, że musiał nawet czekać na niego S. przy drzwiach wyjściowych. Cisza, niesamowita cisza istnienia, jakiej nigdy nie przypuszczał, zalegała w mieszkaniu [...] ¹⁷.

Zabójstwo w tym fragmencie zostaje wypchnięte poza punkt kulminacyjny – nie następuje tutaj w jego dramatycznej szczytowości, ale w ciężkim, cichym, opóźnionym osunięciu się ciała. Wymiana spojrzeń pomiędzy Karwatem a S. jest pusta, już nawet gest zostaje pozbawiony komunikatu. W nonszalanckiej postawie ani zbrodniarz nie zostaje sprawcą, ani świadek nie staje się sędzią – nie przyjmując ról, pozbywają się odpowiedzialności. „Niesamowita cisza istnienia”, która rozległa się w mieszkaniu po realnym odebraniu komuś życia, wyraża paradoksalną, ontologiczną próżnię sensu egzystencji. To zdanie znaczy, że po zabójstwie nie ma ani *katharsis*, ani sensu, ani wstrząsu. Jest tylko nieludzka cisza, która nie pozwala zrozumieć tego, co się stało, bo nic nie zostało przyjęte ani uznane. Ta cisza staje się symbolem duchowego rozkładu świata – zbrodnia została dokonana, ale nikt się nią nie przejął, nikt się nie sprzeciwił, nikt nie zareagował jako podmiot. Dlatego cisza ta ujawnia pustkę egzystencji – nie ma już sensu, który można by uratować. Nabertowskie *injustifiable* znajduje tu swoją formę czystą – nieprzetworzoną, nieposiadającą już nawet potrzeby uzasadnienia. W tej powieści zło nie zostaje nazwane wprost, nie jest komentowane, nie jest wyrażane, nie jest nawet jasno zasygnalizowane. Ono się wydarza i pozostawia ciężką, niewyjaśnioną pustkę.

O *Gwiazdnym księciu*

Gwiazdny książe jest powieścią Andrzeja Łuczeńczyka, której realia zostają przeniesione poza realizm współczesności i zostają osadzone w bliżej nieokreślonym (bo nie znamy dokładnych dat ani okresu historycznego) średniowieczu. Mikropowieść, która początkowo

¹⁶Łuczeńczyk, 335.

¹⁷Łuczeńczyk, 336.

może przypominać intrygę polityczną zawiązaną w celu zdobycia władzy, szybko odsłania głębszy, egzystencjalny wymiar narracji. Tytuł i motywy powieści wyraźnie nawiązują do *Księcia* Niccolò Machiavellego – klasycznego traktatu o sprawowaniu władzy i mechanizmach politycznej skuteczności. Podobnie jak u Machiavellego, centralną postacią pozostaje władca zmuszony do podejmowania decyzji obarczonych ciężarem strategicznym i etycznym, często balansującym na granicy moralności. Jednak w przeciwieństwie do cynicznego racjonalizmu Machiavellego *Gwiezdny książę* Łuczeńczyka ukazuje władcę jako postać dramatyczną – samotną i rozdwojoną egzystencjalnie. Książę nie jest narzędziem politycznej kalkulacji, lecz figurą wpisaną w doświadczenie alienacji, niemożliwości relacji i niemożności odkupienia. Łuczeńczyk konstruuje go jako jednostkę absolutnie autonomiczną – jedyną, niepowtarzalną, ale przez to wyzuta z przynależności, dotkniętą duchową pustką i postawioną wobec radykalnej odpowiedzialności za siebie i świat.

Cechą charakterystyczną postaci jest brak imion. Mamy do czynienia z księciem, jego spowiednikiem, Czarnym – doradcą i prawą ręką księcia, kobietą, z którą książę ma romans, i z wieloma innymi, pobocznymi postaciami, ograniczonymi do swojej dworskiej funkcji. Styl Łuczeńczyka jest nasycony rytmem i powtórzeniami, ale nie dla poetyckiego efektu – to raczej środek pogłębiania ciszy, decyzji, osamotnienia. To egzystencjalny minimalizm – nie epatuje emocją, lecz czystym ruchem decyzji, głosu, spojrzenia. Milczenie często ma tu większe znaczenie niż słowa.

Postać księcia w powieści Andrzeja Łuczeńczyka ukazuje najbardziej drastyczną postać samotności: samotność jednostki suwerennej i dzierżącej władzę, jednak takiej, która nie tylko nie potrzebuje innych, ale też aktywnie ich usuwa. Kolejne zabójstwa, których się dopuszcza lub do których wydaje rozkaz, nie wynikają z logiki politycznej konieczności. Nie są wynikiem chłodnej strategii ani reakcją na zagrożenie (choć początki powieści mogą to sugerować). Książę zabija, ponieważ może. Zabija, bo nikt – ani człowiek, ani Bóg – nie stoi już nad nim. Jego władza nie jest środkiem do naprawy świata, nie odwołuje się do idei dobra, sprawiedliwości, religii ani nawet efektywności politycznej. Jest czystą formą woli, nieograniczoną żadną instancją zewnętrzną. Zabójstwo króla, rzeź jeńców wojennych, egzekucja – to akty zła bez wyraźnej racji, nieodwołujące się do konieczności. Książę nie jest Machiavellim – nie zabija, bo tak każe logika polityki. On decyduje, bo może decydować. W ten sposób powieść zbliża się do koncepcji zła *injustifiable*, o której pisze Jean Nabert. Choć mogłoby się wydawać, że wewnętrzna destrukcja księcia zaczyna się od jego pierwszego bezwzględego aktu politycznego, to źródło tej destrukcji sięga głębiej i wcześniej. Kluczowym momentem duchowej regresji nie jest zabójstwo, lecz świadoma, jawna negacja Boga – wyższej instancji. Książę przyznaje się przed spowiednikiem, że już się nie modli, że nie czyni znaku krzyża. Jest to sytuacja, w której bohater porzuca wiarę, i nie jest to tylko początkiem duchowego rozpadu, ale ujawnia się tutaj także radykalne zerwanie z wszelką transcendencją, z wyższym *ja*. To rzadki moment w całej twórczości Łuczeńczyka, w którym kwestia wiary i jej utraty zostaje poruszona wprost.

Władza nie jest relacją z innymi, lecz ekspresją wewnętrznej, milczącej decyzji jednostki, która pozostaje sama. Czarny, spowiednik, kobieta – wszyscy są jedynie figurami otoczenia. Każda relacja zostaje przez księcia przzerwana lub rozproszona: nie opowiada się po żadnej stronie,

nie wyznaje żadnej wiary, nie uzasadnia żadnej decyzji, nie trwa przy nikim. Kulminacyjnym momentem tej regresji świadomości jednostki jest samobójstwo. Książę, który osiąga absolutną dominację nad światem, postanawia odejść, chociaż nic tego nie zapowiada – nie ma klęski, przegranej wojny, zdrady. To czysty akt – ostatni gest władzy nad sobą samym, w którym człowiek decyduje się na samounicestwienie.

Płynęli tak obok siebie, popuszczając chwilami lęk siodła, książę zaczynał zaraz odczuwać ciężenie kolczugi, pasa i miecza. Cieszyło go to, mocniej ujmował wówczas lęk i szeroko rozgarniał wodę wolną ręką. Tak dopłynęli wreszcie na środek. Kilkoma silnymi wyrzutami rąk książę odpłynął nagle w bok.

– Do brzegu! – zawołał do konia.

Koń parsknął i zaczął podpływać do księcia.

– Do brzegu! – krzyknął znowu książę i koń nie przybliżył się już. – Do domu! Do domu... – powtórzył.

Koń zarżał i zawrócił do brzegu. Co jakiś czas rozlegało się jeszcze oddalające rżenie. Mdląły ramiona, ostatekiem sił powstrzymując ciężenie w dół, książę usłyszał wreszcie z oddali broczenie konia na płyciźnie, a zaraz potem tętent, coraz bardziej się oddalający, któremu ciągle wtórowało co jakiś czas zanikające rżenie. Z ogarniającą całe ciało ulgą i kojącym spokojem podniósł wtedy książę wzrok ku gwiazdom, które zaczęły się jakby przybliżać, rozsypywać się wokół niego. Omdlałe ramiona przestały rozgarniać wodę i wzniosły się ku nim, jakby na bliskie, radosne spotkanie¹⁸.

Samobójstwo – dokonane bez widocznego powodu, bez dramatycznej przyczyny, w pozornym spokoju. Ten gest – zanurzenie się w ciemnej wodzie, pod nocnym niebem – uderza swoją egzystencjalną absurdalnością. Książę nie ginie w walce, nie przegrywa – po prostu decyduje się odejść, jakby doszedł do kresu możliwości bycia. Ta śmierć wydaje się ostatnim gestem władzy nad sobą, ale zarazem próbą dotknięcia czegoś więcej. Ostatnie spojrzenie w górę, na gwiazdziste niebo – Kantowski symbol moralnego ładu, boskości lub nieskończoności – można odczytać jako pragnienie transgresji, sięgnięcia poza granicę bytu, którą sam sobie wyznaczył. Otchłań wody, w którą się zapada, to przestrzeń nicości, ostatecznego unicestwienia, kraniec egzystencji. Nie bez znaczenia jest fakt, że wszystko dokonuje się w nocy – w świecie pogrążonym w mroku, który przewija się przez całą powieść jako metafora duchowej ciemności, milczenia Boga i zaniku sensu. *Gwiazdny książę* to zatem nie tylko historia okrutnego władcy, lecz także przejmująca opowieść o samotności i granicy istnienia, której nie da się już przekroczyć inaczej niż przez unicestwienie.

O *Ciemnej wodzie*

Zło w *Ciemnej wodzie* nie pojawia się jako wyraźna metafizyczna siła czy figura antagonisty, lecz sączy się z codziennych decyzji i postaw bohatera – z jego zachowania, spojrzenia, zaniechania, braku odpowiedzi. Tomasz – bohater opowiadania – nie jest zły w sposób oczywisty, nie nosi w sobie świadomej intencji czynienia zła. Raczej pozwala, by zło się

¹⁸Łuczeńczyk, 265–266.

dokonało – za jego milczącą zgodą, z obojętnością, brakiem reakcji. W tym sensie Andrzej Łuczeńczyk projektuje zło jako coś, co ujawnia się poprzez brak działania, niezdolność do afirmacji, oddzielenie się od świata, od innych, od relacji – a nie poprzez klasyczną moralną intencję zła¹⁹. Tomasz, jako „człowiek z zimną krwią”, nie podejmuje żadnego egzystencjalnego ryzyka, pozostaje w stanie duchowej secesji. Relacje międzyludzkie są w tym opowiadaniu skonstruowane jako płytkie, bezrefleksyjne, instrumentalne. Tomasz nie przywiązuje większej wagi do więzi koleżeńskich – nie przejmując się uczuciami kolegi (Jula), z którym prawdopodobnie wcześniej była związana Ewa i który również był obecny na tej samej imprezie. Wbrew społecznemu kodowi lojalności i „męskiej solidarności” Tomasz spędza z Ewą całą noc, nie mając przy tym poczucia winy. Istotne jest jednak, że nie tyle łamie zasady, ile zdaje się ich po prostu nie rozpoznawać. Jego postawa nacechowana jest emocjonalną pustką, niezdolnością do empatii czy moralnej refleksji. Zło, które się w tym akcie ujawnia, nie wynika więc z decyzji przeciwstawienia się etyce, ale z braku jakiejkolwiek postawy moralnej. To zło neutralne, zimne, niespektakularne – i przez to właśnie szczególnie niepokojące. Podobna postawa ujawnia się w scenie rozmowy z szefem, pytającym o JK. Tomasz w myślach osądza współpracownika jako „świnie”, wie, że jego zachowanie budzi sprzeciw, jednak wprost nie wyraża żadnej opinii. Wybiera strategię milczenia, niechęci do zajęcia stanowiska. Jednak to są jeszcze akty woli wynikające zwyczajnie z egoizmu – mówiąc językiem Jeana Naberta, jego postawa wynika z „miłości własnej”, „zamiłowania do siebie mniejszego” (*empirycznego ja*, a nie *czystego*). Niedługo później bohater udaje się na dworzec, gdzie spotyka dwóch kolegów z pracy – Witka i Leona – oraz kobietę. W narracji zastosowano interesujący, a z semantycznego punktu widzenia istotny zabieg percepcyjny. Ponieważ prowadzona jest ona z perspektywy pierwszoosobowej, sposób postrzegania rzeczywistości zostaje całkowicie podporządkowany widzeniu głównego bohatera. Wymienienie znajomych z pracy po imieniu (nawet jeśli Tomasz nie przejawia większego zainteresowania interakcją z nimi) przy jednoczesnym pominięciu tego aspektu w przypadku kobiety sugeruje, że jej tożsamość traci w jego oczach na znaczeniu. Z kontekstu całej opowieści wiadomo, że kobietą tą jest Ewa – ta sama, z którą Tomasz wcześniej spędził noc. Bohater pozostaje nią wyraźnie zainteresowany seksualnie, co znajduje swoje dopełnienie w opisie aktu, do którego później dochodzi – ukazanego w sposób brutalny, pozbawiony intymności. Co jest znamienne, pomiędzy bohaterami nie pojawia się żadna forma komunikacji: nie padają słowa, nie padają półsłówka – postać kobieca pozostaje całkowicie pozbawiona głosu. Po współżyciu znika z narracji, jakby jej obecność została wyczerpana i nie była już więcej potrzebna. Kobieta przedstawiona zostaje wyłącznie jako obiekt pożądania, którego obecność służy wyzwoleniu napięcia. Ciało kobiety nie stawia oporu – ale też nie wyraża zgody. Tomasz interpretuje milczenie i bezruch jako przyzwolenie, a swoją seksualną aktywność jako akt dominacji. Scena jest pozbawiona afektu, miłości, jakiejkolwiek wymiany – to czysty, chłodny akt woli, wyzuty z refleksji. Brak komunikacji między Tomaszem a kobietą – milczenie, niewyrażenie myśli, a przede wszystkim całkowite pozbawienie postaci żeńskiej głosu – można odczytać jako wyraz duchowego pęknięcia podmiotu, w którym nie potrafi on rozpoznać Innego, a ma on służyć jedynie do fizycznej uciechy, doświadczenia czysto cielesnego.

¹⁹Przedstawione u Łuczeńczyka zło wynikające z bierności i atrofii woli stanowi polemikę z Nabertem, dla którego kluczowa pozostaje obecność wolnej woli, nawet w jej zaprzeczeniu. To pokazuje, że literatura przekracza filozofię, dając semantyczną nadwyżkę.

Najpełniejszy obraz *injustifiable* objawia się w punkcie kulminacyjnym opowiadania, czyli w chwili, gdy bohater pojawia się na plaży nad jeziorem, gdzie mimo protestu zostaje zaciągnięty przez przypadkowo spotkanych znajomych – Nika i Roberta – do wspólnej, alkoholowej libacji. Tomasz po czasie, nie mogąc pozbyć się ich obecności, decyduje się popływać w jeziorze, jednakże na jego nieszczęście podpita dwójka kolegów decyduje się iść razem z nim. Jest to scena, w której Tomasz jest świadkiem, jak obaj jego towarzysze toną na jego oczach, jednak on nie decyduje się im pomóc.

Stałem w miejscu. Nie ruszałem się. Spoglądałem to tam, gdzie był Nik, to tam, gdzie był Robert. Spoglądałem to w jedną stronę, to w drugą. Później, kiedy sobie to wszystko przypominałem, zastanawiałem się, w jaki sposób utrzymywałem się wtedy na powierzchni. Nie pamiętałem, abym przebiegał wtedy rękami czy nogami. Tych kilka metrów, do Nika czy do Roberta, mogłem przebyć paroma rzutami, ale nie ruszałem się. Stałem w miejscu... Woda przestała się kotłować. I tu, i tam jednocześnie. Nie wiem, jak długo jeszcze nie ruszałem się z miejsca. Nie wiem, długo czy krótko, bardzo długo czy bardzo krótko. A potem zawróciłem i zacząłem płynąć z powrotem²⁰.

Tomasz wybiera bezwład. Nie decyduje się ratować nikogo, choć ma wybór. Ten moment, w duchu filozofii Naberta, ukazuje zło nie jako akt zbrodniczy, ale jako ujawnienie duchowej pustki: niemożności aktu afirmacji, niezdolności do działania w imię relacji. Zło pojawia się nie dlatego, że wybrał źle – ale dlatego, że w ogóle nie był zdolny do wyboru. Po tym wydarzeniu bohater zostaje zabrany przez policję i na posterunku jest przesłuchiwany kolejno przez organy bezpieczeństwa: kaprała, kapitana, prokuratora. Trafia też na obserwację do szpitala psychiatrycznego, która potwierdza, że jest osobą w pełni zdrową psychicznie, zdolną do wykazania się odpowiedzialnością. W ostatecznym rozrachunku staje przed sędzią. Na pytanie, dlaczego nie ratował, Tomasz uporczywie odpowiada pytaniem: „Ale którego? Którego z nich miałem ratować?”.

W tym opowiadaniu mamy do czynienia z sytuacją skrajną, która przypomina klasyczny dylemat wagonika, jednak zostaje on radykalnie odwrócony. Bohater staje wobec możliwości ocalenia jednej z dwóch tonących osób, znajdujących się w jednakowej odległości, wobec których nie żywi ani większej sympatii, ani urazy. Z etycznego punktu widzenia sytuacja wydaje się czysta: może zareagować, może podjąć decyzję. Jednak bohater wybiera bezwład – nie ratuje nikogo. W duchu filozofii Naberta: nie chodzi o treść wyboru (X czy Y), ale o to, czy świadomość zdołała zjednoczyć się z własną wolą i podjąć akt afirmacji, czyli próbę bycia sobą wobec drugiego. Tymczasem bohater pozostaje w stanie duchowej secesji – oddzielony od siebie, od woli, od świata, od relacji. Nie dlatego, że wybrał źle – lecz dlatego, że nie był zdolny do wyboru jako takiego. W tym sensie *Ciemna woda* staje się opowieścią o duchowej regresji – o człowieku, który stopniowo traci zdolność rozpoznania drugiego, aż w końcu nie jest już w stanie uratować nikogo, nawet jeśli tylko jedno życie można by ocalić. Tomasz nie jest zły dlatego, że wyrządza krzywdę z premedytacją – lecz dlatego, że pozwala jej się dokonać, obojętny i wewnętrznie pusty. Zło w tej prozie objawia się nie w spektakularnym geście, ale w cichym odwróceniu głowy, w braku decyzji, w milczeniu.

²⁰Łuczeńczyk, 35.

Podsumowanie

Andrzej Łuczeńczyk pozostaje pisarzem osobnym – autorem, który nigdy nie wszedł do głównego nurtu polskiej literatury, a jednak w swojej prozie dotknął tego, co najciemniejsze i najtrudniejsze do wypowiedzenia. Jego pisanie jest zimne, ascetyczne, pozbawione emocjonalnych ornamentów. To literatura, w której milczenie waży więcej niż słowo, a gest – bardziej niż cała psychologia postaci. Łuczeńczyk nie daje czytelnikowi *katharsis*. Zamiast tego zostawia go w obliczu ciszy, która następuje po śmierci, po zbrodni, po braku decyzji. To właśnie ta cisza staje się najpełniejszym wyrazem zła. Filozofia Jeana Naberta okazuje się w tym kontekście kluczem nie tyle narzuconym z zewnątrz, ile organicznie dopasowanym, ponieważ Nabert, pisząc o *injustifiable* – złu, którego nie sposób usprawiedliwić ani racjonalizować – otwiera przestrzeń interpretacyjną, w której proza Łuczeńczyka nabiera nowego wymiaru, stając się nie tyle zapisem zdarzeń, ile świadectwem rany. Zło u Naberta nie jest przecież kategorią moralną, lecz wydarzeniem duchowym, doświadczeniem zerwania więzi i alienacji *ja* wobec samego siebie i drugiego. Właśnie to odnajdujemy w *Źródle*, gdzie rozszczępienie tożsamości bohatera prowadzi do unicestwienia odpowiedzialności, i w *Gwiezdnym księżu*, gdzie absolutna władza kończy się samobójstwem – czystym aktem unicestwienia. W *Ciemnej wodzie* zło objawia się z kolei w bezwładzie, w niemożności podjęcia decyzji, w biernym patrzeniu na tonących przyjaciół. Recepcja twórczości Łuczeńczyka zawsze była pełna napięć. Henryk Bereza widział w nim jednego z najważniejszych młodych prozaików, kapłana egzystencjalnego misterium śmierci, inni krytycy – od Bugajskiego, przez Starostę, po Wójcik – podkreślali jego zdolność do ukazywania banalności i chłodu zła. Byli jednak i tacy, jak Zieliński czy Mętrak, którzy oskarżali go o formalizm i jałowość emocjonalną. Niezależnie od ocen nie pozostawiali wobec jego prozy obojętni. Dlaczego więc czytać Łuczeńczyka z Nabertem? Bo obaj spotykają się w tym samym miejscu: w doświadczeniu rany, której nie można zasklepić ani nazwać. Łuczeńczyk obleka tę ranę w literacką formę – ciszę, chłód, powtarzalność gestów. Nabert daje narzędzie, by ją rozpoznać – *injustifiable*, zło nie do usprawiedliwienia, które wydarza się w milczeniu. To spotkanie literatury i filozofii nie prowadzi do pocieszenia. Pozwala jedynie poświadczyc: że zło istnieje, że się wydarza, że pozostawia pustkę, której nie da się ani wyjaśnić, ani wypełnić.

Bibliografia

- Bereza, Henryk. „Lucyferyczność. Czytane w maszynopisie”. *Twórczość* 6 (1985): 136–137.
- – –. „Sprawiedliwość. Czytane w maszynopisie”. *Twórczość* 5 (1984): 154–155.
- Bugajski, Leszek. „Poprzez siebie”. *Pismo Literacko-Artystyczne* 11/12 (1986): 78–87.
- Cebo, Małgorzata. „W kręgu zła. Książki”. *Tygodnik Kulturalny* 9 (1987): 12.
- Łuczeńczyk, Andrzej. *Dzieła zebrane*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018.
- Łukosz, Jerzy. „Jedyny kształt śmierci”. *Odra* 7/8 (1987): 103.
- Mętrak, Krzysztof. „Ze stajni Berezy. Ze słuchu”. *Express Wieczorny* 202 (1986): 5.
- Miłkowski, Tomasz. „Dwuznaczne źródło”. *Kultura* 50 (1986): 11.
- Mukoid, Ewa. *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*. Kraków: Universitas, 1993.
- Starosta, Ewa. „Wspólnota śmierci”. *Fakty* 32 (1986): 10.
- Wójcik, Lidia. „Przerażająca zwyczajność zabijania”. *Kamena* 2 (1986): 7.
- Zieliński, Stanisław. „Aż brak tchu. Wycieczki balonem”. *Nowe Książki* 1 (1986): 14–17.

SŁOWA KLUCZOWE:

PROZA LAT 80.

zło

doświadczenie zła

ABSTRAKT:

Artykuł omawia twórczość zapomnianego polskiego pisarza lat 80. XX wieku Andrzeja Łuczeńczyka oraz zagadnienia doświadczenia zła w jego utworach, które zostało ujęte i zbadane poprzez fenomenologiczną, okołogzystencjalną filozofię Jeana Naberta. Lubelski prozaik, podejmując próbę opisania najciemniejszej sfery ludzkiej egzystencji, ukazuje jej oblicza w obrębie śmierci, zabójstw, niemożności międzyludzkiej komunikacji, samotności, bezwzględności brutalności działań. Opracowana przez francuskiego myśliciela oryginalna filozofia refleksywna oraz wpisane w nią kluczowe pojęcie zła *injustifiable* – inaczej mówiąc: zła niewytłumaczalnego, „nieusprawiedliwialnego”, niedającego znaleźć dla siebie uzasadnienia – pozwala najpełniej ująć, w jaki sposób zło jawi się w świecie przedstawionym zaproponowanym przez Łuczeńczyka, czyli jako wydarzenie duchowe, zaistniałe jako rana w ludzkiej świadomości i jej woli. Autor, którego styl pisarski cechuje się chłodnym, zredukowanym do minimum, surowym opisem, w czasach swojej świetności dzielił krytykę literacką: część, idąc za Henrykiem Berezą, podziwiała jego sposób ujęcia śmiercionośnych tematów, inni zaś uznawali go za mało znaczącego formalistę. Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób zło jawi się w twórczości Andrzeja Łuczeńczyka, przywrócenie pisarza do współczesnego obiegu czytelniczego, a także ożywienie zainteresowania jego twórczością w środowisku literaturoznawczym.

A n d r z e j Ł u c z e ń c z y k

i n j u s t i f i a b l e

J E A N N A B E R T

Hanryk Bereza

NOTA O AUTORCE:

Monika Kowalik – ur. 1999, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie ukończyła studia licencjackie i magisterskie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół literatury egzystencjalistycznej oraz prozy XX wieku, a także zagadnień z zakresu teorii literatury. W ramach uczestnictwa w kole naukowym realizowała grant badawczy w programie Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza (IDUB). Brała również udział w programie Erasmus+ w Pradze, gdzie studiowała w językach czeskim i angielskim, rozwijając swoje kompetencje językowe i badawcze w środowisku międzynarodowym.

Gra wideo jako narzędzie wyciszenia i introspekcji – krótkie (i niespieszne) omówienie nurtu *stillgames*

Piotr Kubiński

ORCID: 0000-0001-6228-6233

Wstęp

Gry wideo uchodzą za medium hałaśliwe, atakujące agresywnymi bodźcami. Ten pogląd ma konkretne źródło: drogę do estetyki hałasu i przesytu w grach utorowały ich fundamentalne cechy (splot ergodyczności i audiowizualności). Rzeczywiście: więcej w grach Batmana niż Bergmana. Zarazem daje się jednak dostrzec wyraźną tendencję do powstawania gier refleksyjnych, służących między innymi wyciszeniu i introspekcji. Roboczo nazywam ten nurt *stillgames* i widzę go w szerszym kontekście zjawisk już opisanych w badaniach

nad grami – takich jak interpasywność stosowana przez Sonię Fizek w odniesieniu do *idle games*¹ czy estetyka bezpieczeństwa, obfitości i miękkości („safety, abundance, and softness”²), która stanowi o definicji *cozy games*. Celem niniejszego artykułu jest wskazanie wybranych aspektów zjawiska *stillgames*. W pierwszej jego części omawiam historyczne i medialne podwaliny tego fenomenu. W dalszej – w duchu zbliżonym do wyciszonej analizy *close reading* – analizuję fragmenty wybranych gier wpisujących się w omawiany nurt.

Stillgames – kontekst i rama terminologiczna

Proponowany przeze mnie termin *stillgames* ma trojaką motywację. Po pierwsze, to kalambur odnoszący się zastygnięcia w bezruchu (ang. *still* ‘nieruchomy’, ‘spokojny’, ‘cichy’), sugerujący wyciszenie, atmosferę równowagi i harmonii jako esencję gier, do których się odnosi. Po drugie, to wyraźna deklaracja, że choć omawiane zjawisko znajduje się raczej na peryferiach medium gier wideo niż w ich centrum, to jednak nadal są one grami w pełnym tego słowa znaczeniu (*It’s still a game*), czym termin wchodzi w delikatną, ale celową polemikę z kategorią *notgames*³, do której odnoszę się w dalszej części artykułu. Po trzecie wreszcie – kategoria *stillgames* została zainspirowana instalacją artystyczną Brunona Nadeau i Jasona Lewisa zatytułowaną *Still Standing*, której istotą jest krytyczny namysł nad kulturą współczesną i jej estetyką przesytu i nadmiaru interaktywności. Nadeau i Lewis w artykule o wiele mówiącym tytule *Inter-inactivity* (inter-nieaktywność) sygnalizowali, że „w szeroko pojętej kulturze popularnej trudno dziś znaleźć momenty ciszy lub okresy bezruchu, które pozwalają na przetworzenie i przemyślenie wszystkich informacji otrzymywanych w ciągu dnia”⁴. *Still Standing* można odczytywać jako konceptualną próbę wskazania na konieczność powrotu do bardziej refleksyjnego (wyciszonego, skupionego, uważnego) uczestnictwa w kulturze. Dwadzieścia lat po jej sformułowaniu refleksja Nadeau i Lewisa o potrzebie inter-nieaktywności zdaje się tylko bardziej aktualna.

Teza Nadeau i Lewisa dotycząca inter-nieaktywności wydaje się w ciekawy sposób zbieżna ze wspomnianą refleksją Fizek⁵, która używa zaczerpniętego od Roberta Pfallera i Slavoj Żiżka pojęcia interpasywności, by odnieść je do gier typu *idle*, a więc takich, gdzie rozgrywka polega na stopniowym gromadzeniu zasobów i postępów, często nawet bez aktywnego udziału gracza. Główną atrakcją jest w nich obserwowanie wzrostu poszczególnych parametrów i wartości oraz podejmowanie decyzji optymalizacyjnych (inwestowanie, ulepszanie, automatyzowanie procesów), aby przyspieszyć ten

¹ Sonia Fizek, „Interpassivity and the Joy of Delegated Play in Idle Games”, *Transactions of the Digital Games Research Association* 3 (2018).

² Tanya X. Short i in., „Cozy Games”, *Lostgarden*, 24.01.2018, <https://lostgarden.home.blog/2018/01/24/cozy-games/>.

³ Auriea Harvey, Michael Samyn, „Over Games”, *Tale of Tales*, 2010, <https://tale-of-tales.com/tales/OverGames.html>.

⁴ Bruno Nadeau, Jason Lewis, „Inter-inactivity”, *Digital Arts and Culture Conference*, Copenhagen, Denmark, 2005, http://www.obxlabs.net/obx_docs/inter-inactivity.

⁵ Fizek.

wzrost⁶. Fizek przekonująco wskazuje, że wobec tego typu produkcji – a więc gier, które niejako grają się same – tradycyjna koncepcja interaktywności i sprawczości okazuje się mało adekwatna.

Fenomen *stillgames* należy rozpatrywać w kontekście szerszego zjawiska **synkretyzacji formalnej gier wideo**. W skrócie rozumiem przez to fakt, że współczesne gry wideo charakteryzują się ogromną – i rosnącą – rozpiętością pod względem tematyki, rodzajów rozgrywki, mechanik, platform oraz narracji. Wraz z upływem lat synkretyzm ten przybierał coraz większą skalę – z biegiem czasu systematycznie pojawiały się i pojawiają nowe odmiany i gatunki gier. Wiąże się to z kilkoma czynnikami. Z jednej strony jest to konsekwencją **naturalnej ewolucji medium o wciąż relatywnie krótkiej historii**. Z drugiej – należy to zjawisko rozpatrywać w szerszym kontekście między innymi takich przejawów współczesności, jak:

- **kultura remiksu** rozumiana jako „globalna aktywność polegająca na twórczej i efektywnej wymianie informacji, która jest możliwa dzięki technologiom cyfrowym”⁷,
- **konwergencja mediów** rozumiana za Henrym Jenkinsem jako „przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współprac[a] różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów”⁸,
- **glokalizacja**, która we współczesnym ujęciu Victora Roudometofa „integruje w jednej formule procesy globalizacji i lokalizacji”⁹,
- **kultura mash-upów** rozumianych jako działania „polegające na łączeniu różnych informacji, mediów lub obiektów bez zmieniania ich pierwotnego źródła informacji [...] podążające za logiką, która jest addytywna lub akumulacyjna, ponieważ łączą i zbierają dobra materialne i niematerialne, agregując je w manifestowane obiekty projektowe lub otwarte, re-kombinacyjne i interaktywne źródła informacji w Internecie”¹⁰,
- czy „**hybrydyzacja współczesnego życia**”¹¹, którą Manuel Castells dostrzega w rosnącej integracji rozmaitych form komunikacji – także cyfrowych.

Z trzeciej strony, choć estetyka wyciszenia, minimalizmu i kontemplacji wpisuje się w szersze tendencje dające się obserwować we współczesnej kulturze cyfrowej, *stillgames* **należy rozumieć przede wszystkim w kontekście kultury grania**. Badacze tacy jak Mia

⁶ Według Justina Buergiego, kluczową rolę w idle games (zwanym też clicker games oraz incremental games) odgrywa „mechanika oczekiwania [mechanic of waiting], w której postęp kumuluje się zarówno podczas obecności gracza, jak i pod jego nieobecność, tworząc stałe poczucie wzrostu i progresji”, natomiast „brak bezpośredniego zaangażowania zostaje przekształcony w subtelą grę polegającą na zarządzaniu niecierpliwością i strategiami optymalizacji” (Justin Buergi, „Idle Games: A Cozy Genre Turned Exploitative”, *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1 [2024]: 75, tłum. moje – P.K.).

⁷ Eduardo Navas, *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling* (Wien, New York: Springer, 2012), 65.

⁸ Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007), 9.

⁹ Victor Roudometof, *Glocalization: A Critical Introduction* (London, New York: Routledge, 2016), 10.

¹⁰ *Mashup Cultures*, red. Stefan Sonvilla-Weiss (Wien, New York: Springer, 2010), 9.

¹¹ Manuel Castells, „Preface to the 2010 Edition of «The Rise of the Network Society»”, w tegoż: *The Rise of the Network Society* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2010), xxix.

Consalvo¹², T.L. Taylor¹³ czy Adrienne Shaw¹⁴ zwracają uwagę, że gry nie istnieją w próżni formalnej, lecz funkcjonują w sieci praktyk, dyskursów i społecznych kontekstów. Gracze coraz częściej szukają doświadczeń odmiennych niż rywalizacja i adrenalina, co wiąże się ze zmianą profilu konsumenta gier – średni wiek odbiorcy gier w USA to dziś 36 lat, a ponad jedna czwarta graczy to osoby 50+ grające regularnie dla relaksu i stymulacji umysłowej (ESA 2025; „The Guardian” 2025). Na platformach takich jak Steam powstają społeczności wokół kategorii wspomnianych już *cozy game* czy innego niespiesznego gatunku, jakim jest *walking simulators*¹⁵. Na itch.io z kolei widać popularność eksperymentalnych tytułów stawiających na kontemplację i subtelne emocje, często tworzonych przez małe kolektywy i solowych twórców, którzy często traktują grę jako medium ekspresji artystycznej. *Stillgames* należy więc postrzegać jako odpowiedź na dojrzewanie kultury grania: na przesunięcie oczekiwań odbiorców w stronę gier oferujących kontemplację, przestrzeń dla afektywnego doświadczenia i powolnej obecności w świecie gry, co odróżnia je od nurtów skoncentrowanych na komforcie czy narracyjnej obfitości.

Stillgames są więc nie tylko estetycznym wyborem, lecz także efektem przemian samego medium: rozwoju dystrybucji cyfrowej, łatwej dostępności narzędzi (Unity, Twine), jak i (być może w szczególności) wspomnianych zmian w profilu społecznym odbiorców. Warto przy tym zauważyć, że medialny dyskurs wokół tytułów takich jak *Journey*, *Flower* czy *Kind Words* pokazuje, jak kategorie spokoju i refleksyjności są reinterpretowane przez samych graczy: na forach i w recenzjach często powracają opisy wrażeń związanych z „odpoczynkiem po pracy” czy „alternatywą dla gier stresujących”. Tym samym *stillgames* nie powinny być traktowane wyłącznie jako emanacja ogólnych trendów estetycznych, lecz przede wszystkim jako praktyka zakorzeniona w kulturze grania, w tym, w jaki sposób gracze i twórcy negocjują znaczenie rozrywki, relaksu i refleksji w obrębie medium.

Z czwartej strony wreszcie – przybierająca na sile synkretyzacja gier jest konsekwencją systematycznego przyrostu liczby gier wydawanych każdego roku. Na samej platformie Steam, która jest obecnie głównym narzędziem dystrybucji gier PC, w 2024 roku wydano globalnie 18 840 nowych gier. Oznacza to, że nowa gra miała premierę średnio częściej niż co pół godziny (stanowi to wzrost o ponad 32% w porównaniu z rokiem poprzednim, który także był pod tym względem rekordowy). Ten systematyczny przyrost (zob. wykres poniżej) sprawia, że każdego roku nowych gier pojawia się po prostu bardzo dużo, a strategią coraz liczniejszych twórców radzenia sobie z rosnącą konkurencją i saturacją rynku jest tworzenie

¹²Mia Consalvo, *Cheating: Gaining Advantage in Videogames* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).

¹³T.L. Taylor, *Play Between Worlds: Exploring Online Game Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

¹⁴Adrienne Shaw, *Gaming at the Edge: Sexuality and Gender at the Margins of Gamer Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015).

¹⁵W tym kontekście warto przytoczyć błyskotliwą książkę *Wandering Games*, której autorka wpisuje *walking simulators*, a więc symulatory chodzenia, w kategorię gier o wędrowaniu, która rozszerza refleksję o „chodzenie w grach” na praktykę kulturową (a nie wyłącznie gatunek growy) i odczytuje wędrowanie jako klucz do rozumienia specyficznej formy gry – takiej, która jest oparta na kontemplacji, eksploracji i byciu w świecie – zob. Melissa Kagen, *Wandering Games* (Cambridge, MA: MIT Press, 2022). Na gruncie polskim refleksję tę podejmuje Marcin Chojnacki – zob. Marcin M. Chojnacki, „Flâneur w piaskownicy – o doświadczeniu nawigowalnej przestrzeni w grach komputerowych”, *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1 (2014) oraz Marcin M. Chojnacki, „Gracz-turysta. Przewodniki po grach i kształtowanie doświadczenia użytkownika”, *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 33 (2023).



Zrzut ekranu ze strony SteamDB (<https://steamdb.info/stats/releases/>)
ilustrujący liczbę gier wydawanych na platformie Steam każdego roku

produktów coraz to bardziej wyróżniających się na tle pozostałych – w myśl Troutowskiej zasady: „wyróżnij się albo zgiń”.

Jeśli uwzględni się wspomnianą synkretyzację współczesnych gier wideo, to stanie się jasne, że zjawiska *stillgames* nie należy rozumieć jako ściśle określonego gatunku, który miałby normatywnie ustalone ramy czy zero-jedynkowe wymogi formalne. Posługując się tym terminem, chcę raczej wskazać na pewną tendencję, której sygnały daje się z różnym natężeniem dostrzec w rozmaitych grach wideo i w różnych momentach historii tego medium. Do najważniejszych cech charakteryzujących *stillgames* zaliczam następujące:

1. **Minimalistyczna rozgrywka** – *stillgames* często operują relatywnie prostymi mechanikami; liczba udostępnianych graczowi interakcji jest ograniczona i nie mają one rozbudowanego charakteru.
2. **Łatwe do opanowania sterowanie** – niezależnie od gatunku czy tematu sterowanie jest zwykle przystosowane do możliwości mniej doświadczonych graczy, nie wymaga złożonego wprowadzenia; ich design opiera się na dążeniu do intuicyjności i naturalności.
3. **Powolne tempo progresji** – *stillgames* celowo ograniczają tempo postępu. Zmiany w świecie gry lub w stanie gracza zachodzą stopniowo, bez nagłych przyspieszeń, skoków trudności czy intensywnych sekwencji akcji.
4. **Ograniczone lub nieobecne metasystemowe cele rozgrywki (meta-game objectives)** – gry te rzadko narzucają graczowi konkretne cele (np. zdobycie określonej liczby punktów). Zamiast tego zachęcają do doświadczenia chwili, eksploracji lub osobistej interpretacji aktywności.
5. **Odrzucenie struktury rozgrywki opartej na ryzyku porażki** – *stillgames* rezygnują z klasycznych mechanizmów porażki i zwykle ograniczają negatywną komunikację (*negative feedback*), również na poziomie interfejsu graficznego.

6. **Interakcje oparte na obserwacji i kontemplacji** – kluczowym „działaniem” w grze jest oglądanie, słuchanie, bycie świadkiem — sama (współ)obecność. Aktywność nie musi być dynamiczna, często polega na subtelnym uczestniczeniu w przemianach świata¹⁶.
7. **Poczucie otwartej przestrzeni, pustki, oddechu** – środowisko w *stillgames* jest często otwarte, rozległe, puste. Architektura przestrzeni sprzyja refleksji, nie bombarduje bodźcami.
8. **Stonowana oprawa audiowizualna** – *stillgames* powstrzymują się od używania ostrych, kontrastujących lub silnie bodźcujących sygnałów audiowizualnych.
9. **Skłaniająca do refleksji lub wyciszenia warstwa muzyczna** – warstwa dźwiękowa często operuje muzyką ambientową, kontemplacyjną lub medytacyjną; nierzadko wykorzystuje rytualne dzwony czy tradycyjną muzykę japońską związaną z zen (np. gra na shakuhachi).
10. **Emocjonalna neutralność lub łagodność** – *stillgames* unikają intensywnych emocji (strachu, stresu, agresji). Tworzą atmosferę spokoju, melancholii, zadumy, zachwytu.
11. **Redukcja komunikatów niediegetycznych** – graficzny interfejs użytkownika jest ograniczony lub całkowicie niewidoczny. Gdy występuje, jest dyskretny, stylizowany lub przejmują go elementy diegetyczne.
12. **Minimalizacja narracji słownej** – *stillgames* rezygnują z narracji werbalnej lub przedstawiają historię w sposób hiperminimalistyczny – poprzez symbole, otoczenie, rytm, bez użycia słów.
13. **Tematyka nawiązująca do doświadczeń medytacyjnych, duchowych, introspektywnych lub religijnych** – gry mogą podejmować te tematy wprost albo tworzyć oprawę i rozgrywkę, które łatwo otwierają się na interpretację w tym duchu.
14. **Posługiwanie się niedopowiedzeniem**, brakiem szczegółowego kontekstu, eksplicytnego objaśnienia sytuacji rozgrywki (np. czyją perspektywę przyjmujemy, gdzie lub kiedy dokładnie rozgrywa się akcja).

Część powyższych cech pokrywa się z cechami charakterystycznymi wspomnianego już gatunku *cozygames* – spośród cech wymienianych przez Kelly Boudreau będą to w szczególności

¹⁶ W tym sensie *stillgames* zbliżają się do proponowanej przez Merlina Sellaera kategorii *sensing sims*, gdzie działanie ustępuje miejsca doświadczeniu kontemplacyjnemu. Seller podkreśla, że w *sensing sims* kluczowe jest „poczucie” przestrzeni – powolne, afektywne badanie atmosfer, często za pomocą nietypowych narzędzi percepcji. Pojęcie *stillgames* zmierza w podobnym kierunku, lecz akcentuje szczególnie moment wyciszenia, zatrzymania i introspekcji, gdzie gra przestaje być systemem do „optymalnego działania”, a staje się medium afektywnego doświadczenia i autoanalizy. Zob. Merlin Seller, „Sensing Sims: Atmospheres, Aesthetics and the Cyborg Player”, w: *Materializing Digital Futures: Touch, Movement, Sound and Vision*, red. Toija Cinque, Jordan Beth Vincent (London: Bloomsbury Academic, 2022).

łagodna estetyka, ambientowe audio, spokojna atmosfera tworzona przez muzykę i dźwięki, rozgrywka o niskim ryzyku. Rzeczywiście tak *cozy games*, jak i *stillgames* operują kategoriami spokoju, braku presji i łagodnej estetyki – różnią się one zasadniczo w swoich **celach i funkcjach kulturowych**. Różnice można wskazać w sposobie użycia kodów wizualnych i afektywnych (w wypadku *cozy games* orientacja na miękkość i dostatek, a w wypadku *stillgames* na minimalizm), nietożsama jest także afektywna orientacja doświadczenia (komfort vs. kontemplacja). Różnicę widać także w orientacji tematycznej: *cozy games* często zakorzenione są w codziennych praktykach troski¹⁷, relacjach społecznych i rytuałach życia codziennego (gotowanie, przyjaźnie, praca w ogrodzie), podczas gdy w *stillgames* inspiracje płyną często z praktyk duchowych, filozoficznych i estetycznych (medytacja, kontemplacja, doświadczenie wzniosłości).

Wymieniony przeze mnie wcześniej katalog cech nie jest spisem warunków, które gra musi spełnić, by można ją było wpisać w nurt *stillgames*. Jest to natomiast wykaz powtarzalnych cech wyraźnego nurtu, którego trzy przykłady pokrótce omawiam w dalszej części artykułu.

Flow i przepływ

Stillgames nie są jedynie efektem wspomnianej już erupcji popularności i różnorodności gier ostatnich lat. Przykładów tytułów wpisujących się w nurt *stillgames* można szukać dużo wcześniej. Swoistą zapowiedzią tego fenomenu była wydana w 2006 roku gra *Flow* autorstwa Jenovy Chena i niewielkiego studia Thatgamecompany. Tytuł ten można by określić jako minimalistyczną symulację istnienia i ewolucji: gracz wciela się w bliżej nieokreśloną organiczną formę, efemeryczny mikroorganizm, który przemierza kolejne warstwy wodnego środowiska. Interakcja z innymi organizmami – polegająca na ich pochłanianiu – prowadzi do stopniowej ewolucji kierowanego przez gracza stworzenia.

Progresja nie jest jednak we *Flow* kluczowa, stanowi ona raczej urozmaicenie rozgrywki. Istotniejsze są pozostałe cechy rozgrywki. Przede wszystkim obecny tu prosty system interakcji pozbawiony jest jakichkolwiek elementów presji: *Flow* nie wprowadza limitów czasowych, nie używa klasycznie rozumianych przeciwników, a także nie przewiduje możliwości porażki. Tym samym twórcy wyeliminowali tradycyjne struktury celu i nagrody, a w zamian zaoferowali doświadczenie otwarte, skoncentrowane na immersji.

Kluczowym elementem tego doświadczenia jest sterowanie. Zostało ono zaprojektowane w taki sposób, by maksymalnie wspierać poczucie płynności: kierowany przez gracza byt (mikroorganizm?) reaguje na ruch kontrolera łagodnie i intuicyjnie, dając poczucie niewymuszonej naturalności i gładkości. Przemieszczanie odbywa się w rytmie determinowanym przez gracza, a środowisko wodne wzmacnia poczucie obecności i kontemplacji.

¹⁷ Warto w tym miejscu przywołać tekst Waszkiewicz i Tymińskiej, które rozumieją „troskę” w kontekście *cozy games* nie tylko estetycznie, lecz także jako formę oporu oraz praktykę kulturową zaangażowania społecznego (Agata Waszkiewicz, Marta Tymińska, „Cozy Games and Resistance Through Care”, *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1 [2024]).



Zrzut ekranu z gry *Flow* (2006). W centrum widoczny jest organizm, którym kieruje gracz, a także pomniejsze stworzenia, które można pochłaniać

Na poziomie estetycznym *Flow* sięga po środki wizualne i audialne, które są typowe dla doświadczeń medytacyjnych, w szczególności są to: ambientowa ścieżka dźwiękowa, subtelna, delikatna animacja i stonowana (przynajmniej przez zasadniczą część rozgrywki) kolorystyka. Zasadniczo brak tutaj agresywnych, niespodziewanych bodźców zmysłowych. Gra nie narzuca konkretnego tempa, nie artykułuje też wprost celu. Domniemany cel rozgrywki wynika jedynie z samych afordancji: naturalnym kierunkiem rozwoju rozgrywki jest rozrost sterowanego przez gracza bytu, jego ewolucja – nic jednak gracza nie przymusza do podejmowania działań w tym kierunku, niczym nie jest też za to nagradzany (chyba że jako nagrodę traktować samo dotarcie do końca rozgrywki i do napisów końcowych). Zamiast tego raczej otwiera przestrzeń do introspekcji. Otwiera się także na interpretację, według której sens rozgrywki (a być może nie tylko rozgrywki) tkwi nie w osiągnięciu określonego rezultatu, ale w samym *byciu* i w kontemplacyjnym akcie samoobserwacji tego bycia oraz procesu jego przekształcania się.

Powyższe interpretacje dodatkowo wzmacnia tytuł gry: *Flow* (ang. przepływ) odwołuje się do opracowanej przez węgierskiego psychologa Mihály Csíkszentmihályiego koncepcji przepływu – „stanu, w którym jesteśmy tak zaangażowani w działanie, że nic innego nie ma dla nas znaczenia”¹⁸. Na tej koncepcji Csíkszentmihályi oparł teorię „optymalnego doświadczenia”, która opisuje specyficzną konfigurację warunków zewnętrznych oraz

¹⁸ Mihály Csíkszentmihályi, *Flow. Stan przepływu*, tłum. Aleksandra Haduła (Kraków: JK Wydawnictwo, 2022), 15.



Zrzut ekranu z *ABZÛ* (2016) pokazujący bohatera w oddaleniu, podkreślający ogrom przestrzeni, w której nawiguje gracz. W trakcie zasadniczej rozgrywki na ekranie nie wyświetlają się żadne elementy graficznego interfejsu użytkownika, które mogłyby generować wizualny hałas

stanów wewnętrznych, umożliwiającą jednostce osiągnięcie maksymalnej efektywności działania oraz subiektywnego poczucia głębokiego zadowolenia. Koncepcja *flow* „została uznana za niezwykle przydatną przez psychologów zajmujących się badaniami poczucia szczęścia, zadowolenia z życia oraz motywacji wewnętrznej, jak również przez socjologów postrzegających ją jako przeciwieństwo anomii i alienacji oraz antropologów interesujących się zjawiskami zbiorowej radości oraz rytuałami”¹⁹. W licznych ujęciach psychologicznych pojęcie *flow* sprzęga się ze stanem wyciszenia, czasami wręcz medytacji: „stan przepływu stać się może w dzisiejszych czasach – czasach społeczeństwa wysokich prędkości, społeczeństwa informacyjnego, czasach dogmatu wielozadaniowości – alternatywą”²⁰. Co więcej, główny autor gry *Flow*, Jenova Chen, w swojej dostępnej publicznie pracy magisterskiej omawia kategorię przepływu Csíkszentmihályiego właśnie w odniesieniu do gier wideo i przedstawia własną koncepcję tego, jak tworzyć gry wywołujące stan *flow*²¹. Omawia tam także autorską metodologię dynamicznego dostosowywania poziomu trudności gry (*Dynamic Difficulty Adjustment* – DDA), którą wcześniej wdrożył w grze *Flow*²². Gra Chena jest więc z jednej strony wysoko cenioną

¹⁹Anna Porczyńska-Ciszewska, *Cechy osobowości a doświadczanie szczęścia i poczucie sensu życia* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 44.

²⁰Tomasz Kozłowski, „Między przepływem a pop-intymnością. Społeczeństwo wysokich prędkości i ucieczka w siebie”, *Tematy z Szewskiej* 1 (2015): 80.

²¹Warto przy tym odnotować, że choć kategoria *flow* jest traktowana jako jeden z fundamentów współczesnego game designu, to jednak stawała się także przedmiotem omówień krytycznych, zob. w szczególności Braxton Soderman, *Against Flow: Video Games and the Flowing Subject* (Cambridge, MA: MIT Press, 2021).

²²Zob. Jenova Chen, *Flow in Games* (praca dyplomowa, University of Southern California, 2006), 16–17.

grą niezależną, z drugiej – elementem praktycznego eksperymentu badawczo-designerskiego, z trzeciej wreszcie: jest wyrazistym przykładem omawianego nurtu gier.

ABZŪ i zanurzenie

Drugim przykładem ilustrującym omawiany nurt jest *ABZŪ*, gra wykazująca liczne podobieństwa z *Flow* – tak na poziomie estetyki, jak i mechaniki rozgrywki. Przede wszystkim tutaj także akcja rozgrywa się w środowisku wodnym. Gracz wciela się w postać humanoidalnego płetwonurka, który przemierza podwodne środowisko, poszukując nielicznych obiektów, z którymi można wchodzić w interakcję, i napotykając rozmaite gatunki podwodnych stworzeń. Charakterystyczne dla gry jest ustawienie kamery, którą można swobodnie obracać, jednak domyślnie, gdy gracz znajduje się w otwartej przestrzeni, ustawia się ona stosunkowo daleko od sterowanej postaci, co wydobywa bezmiar oceanu, w którym porusza się gracz, i łatwo wywołuje efekt wzniosłości.

Na poziomie dźwiękowym rozgrywce towarzyszą głównie subtelne dźwięki podwodnego środowiska (podwodny szum, chlupot wody, dźwięk fal). Muzyka jest przez większość czasu spokojna, stonowana – dominuje muzyka instrumentalna. Zmienia się to wyłącznie w nielicznych momentach sugerowanego zagrożenia (które jednak nie może doprowadzić do śmierci lub przegranej).

Nawigacja w podwodnym świecie – tak różnym od środowiska lądowego – zachęca do swobodnej zabawy z otoczeniem. Liczne ławice ryb zachęcają swoją obecnością do tego, żeby w nie wpływać i obserwować, jak zwierzęta rozstępują się pod wpływem ruchu bohatera. Projekt otoczenia – podwodne korytarze, łuki skalne, przesmyki – zaprasza do ludycznej eksploracji i sprawia, że sama obecność w przestrzeni staje się tematem i powodem, dla którego chce się tu być.

Diegeza *ABZŪ* jest całkowicie pozbawiona komponentu tekstowego – słowo pojawia się tu wyłącznie w funkcji metasystemowej, na przykład w ramach (utrzymanego w minimalistycznej estetyce) interfejsu objaśniającego sterowanie. Samo sterowanie jest także relatywnie proste, wymaga jedynie nawigowania w trójwymiarowej przestrzeni i wciśnięcia przycisku odpowiadającego za interakcję, gdy jest się wystarczająco blisko określonego obiektu.

Choć w wymiarze dosłownym – *na powierzchni* – tematem gry jest eksploracja oceanu, to jeśli *zanurzyć się głębiej*, jest to zaproszenie do introspekcji i uważnego (w duchu *mindfulness*) bycia w świecie i kontemplacji istnienia. Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest funkcja rozpoczęcia medytacji – niezbędne jest do tego znalezienie szczególnego miejsca w danej przestrzeni. Jeśli gracz wejdzie z tym miejscem w interakcję, postać usiądzie w pozycji medytacyjnej; kamera przestanie się wówczas skupiać na bohaterze – zamiast tego zacznie podążać za swobodnie poruszającymi się podwodnymi zwierzętami. Ten gest odwrócenia kamery jest szczególnie znaczący – przesuwając zainteresowanie z postaci sterowanej przez gracza na otoczenie, jego spokojny, bezgłośny ruch. Wyłącza sprawczość, w jej miejsce oferuje kontemplację.



Zrzut ekranu z *ABZÛ* (2016) pokazujący postać rozpoczynającą medytację na podwodnym posągu

Medium duchowej kontemplacji

Innym – ciekawym i radykalnym zarazem – przykładem omawianego zjawiska jest nieco dziś zapomniany projekt *Cathedral-in-the-Clouds*, za którym stoją Auriea Harvey i Michaël Samyn, twórcy ze studia Tale of Tales. Jest to przedsięwzięcie artystyczne, które być może najbardziej ze wszystkich dzieł Harvey i Samyna oddala się od klasycznego rozumienia „gry wideo” w kierunku czegoś, co można by nazwać interaktywną medytacją opartą na poetyce gier. *Cathedral-in-the-Clouds* to w założeniu „multisensoryczna, interaktywna eksploracja wielkich europejskich katedr”²³. Składa się ona z na wpół statycznych interaktywnych scen („cyfrowych dioram”, jak określają to sami twórcy), inspirowanych średniowieczną i renesansową sztuką chrześcijańską. Każda z tych dioram jest osobnym doświadczeniem przestrzennym, zaprojektowanym wokół tematów takich jak modlitwa, kontemplacja, pokuta czy duchowa samotność. Absolutnie minimalistycznym mechanikom towarzyszyła monumentalna, sakralna, melancholijna atmosfera, z bardzo silnym wykorzystaniem światła, przestrzeni i symboliki religijnej.

Technicznie projekt nie został nigdy ukończony w zapowiadanej formie, która zakładała udostępnienie graczom rozbudowanej przestrzeni (tytułowej katedry) składającej się z wielu modułów (ołtarzy, kaplic), pomiędzy którymi możliwa byłaby nawigacja. Natomiast niektóre jego fragmenty zostały udostępnione jako samodzielne aplikacje VR lub desktopowe w formie darmowej lub odpłatnej. Jedną z nich jest *The Viriditas Chapel of Perpetual Adoration*, która przenosi użytkownika do tytułowej kaplicy. Opis na stronie internetowej projektu głosi, że „[s]truktura *The Viriditas Chapel of Perpetual Adoration* oparta jest na wizjach kosmosu

²³Marie-Laure Ryan, Giuliana Fenech, „The CounterText Interview: Marie-Laure Ryan”, *CounterText* 2 (2016): 276.

świętej Hildegardy. W swoich wizjach dostrzegała ona geocentryczny Wszechświat, otoczony miłością Boga i ożywiany powiewami wiary oraz zaufania. W *The Viriditas Chapel* to objęcie jest przedstawione przez Najświętszą Maryję Pannę. Sfera ognia ukazana jest w dwóch zewnętrznych kolumnach, natomiast sfera wody – w kolumnach wewnętrznych. Centralny ołtarz symbolizuje ziemię²⁴.

Inaczej niż w poprzednich przykładach *stillgames*, tutaj tekst stanowi ważną część doświadczenia. Pod stopami gracza pojawia się bowiem angielskie tłumaczenie pieśni religijnej *O viridissima virga*, hymnu ku czci Matki Bożej autorstwa świętej Hildegardy. Tekst ten stanowi swoistą ramę interpretacyjną wizualizacji ukazujących się oczom użytkownika. Umieszczenie go w tym miejscu jest bardzo ciekawym gestem retorycznym – sprawia bowiem, że gracz musi się pochylić (a więc pokłonić przed ołtarzem), by móc go odczytać. Sama interakcja jest w *The Viriditas Chapel of Perpetual Adoration* ograniczona właśnie do możliwości oddania pokłonu, a także do uklęknięcia przed ołtarzem (a ponieważ *The Viriditas Chapel of Perpetual Adoration* jest aplikacją VR, gracz musi obie te czynności wykonać własnym ciałem). Redukcja interakcji, mistyczny, wizyjny charakter animacji na ołtarzu, minimalistyczna forma całego doświadczenia zamykającego się w kilku minutach – to wszystko sprawia, że *The Viriditas Chapel of Perpetual Adoration* otwiera się na odczytanie jako symulacja doświadczenia religijnego, cyfrowa, VR-owa przestrzeń duchowej kontemplacji.

²⁴The Viriditas Chapel of Perpetual Adoration, <https://cathedral-in-the-clouds.net/viriditas/index.html>.

Zrzut ekranu z *The Viriditas Chapel of Perpetual Adoration*
pochodzący ze strony projektu w serwisie Steam



Podsumowanie

W namyśle nad grami wideo wielokrotnie podejmowano tematykę gier ambitnych, przekraczających konwencjonalne granice medium, sięgających po zagadnienia wymagające, filozoficzne lub artystyczne. Także autorzy *Cathedral-in-the-Clouds* podejmowali ten temat, a w refleksjach nad potencjałem cyfrowej rozrywki i sztuki posługiwali się chętnie terminem *notgames*. Rozumieli przez to „metodę projektowania, wyzwanie rzucone projektantom i artystom” mające na celu „poszerzanie spektrum, a nie jego zawężanie”²⁵. Propozycja ta miała przede wszystkim charakter manifestu – postulatu twórców nazywających pewien nurt projektowy. Jego głównym założeniem było projektowanie utworów, które sięgają po „bardzo wiele składników rozrywki interaktywnej i wpisują się w jej tradycję, ale jednocześnie radykalnie odrzucają elementy związane z tradycyjnie rozumianym pojęciem gry, takie jak rywalizacja, wyzwanie czy możliwość wygrania lub przegrania”²⁶.

Z pewnością wiele gier spod znaku *stillgames* daje się jednocześnie przypisać do nurtu *notgames*. Jednakże choć zarówno *stillgames*, jak i *notgames* mogą obejmować podobne elementy (np. w kontekście odchodzenia od konwencjonalnych mechanizmów gier), to funkcjonalnie te dwie perspektywy różnią się w swojej naturze. *Notgames* to przede wszystkim metoda projektowa, podejście, które zachęca designerów do kwestionowania tradycyjnych granic gier wideo i poszukiwania nowych form wyrazu. Jest to zaproszenie do eksperymentowania z interaktywnymi mediami, mające na celu rozszerzenie możliwości twórczych i refleksyjnych. Z kolei *stillgames* to kategoria bardziej opisowa, odnosząca się do gier, które faktycznie istnieją i charakteryzują się określonymi cechami, takimi jak wieloaspektowy minimalizm, spokojna estetyka czy tematyka nawiązująca do doświadczeń medytacyjnych. Jednocześnie zbiory te nie pokrywają się całkowicie (zwłaszcza ostatnie wymienione cechy nie muszą być udziałem *notgames*, które mogą korzystać z intensywnych i ekspresywnych środków; podobnie *stillgames* nie muszą redukować rozgrywki do granic możliwości). Wreszcie propozycja terminologiczna *stillgames* zawiera dwa (nieobecne w postulatach dotyczących *notgames*) założenia: po pierwsze, że testowanie i naginanie granic możliwości medium nie powoduje automatycznie wyjścia poza ramę tego medium (*it's still a game*). Po drugie, wybrzmiewa tu założenie dotyczące estetyki wyciszenia jako istotnego elementu tych gier, do których się odnosi. To ostatnie zdaje się szczególnie ważne ze względu na to, jak bardzo *stillgames* odbiegają od stereotypowego obrazu gier jako medium audiowizualnego przesytu.

²⁵Harvey, Samyn.

²⁶Paweł Schreiber, „Eksperymentalne komputerowe gry tekstowe lat 90. a ruch *notgames*”, *Homo Ludens* 1 (2014): 132.

Bibliografia

- Buerger, Justin. „Idle Games: A Cozy Genre Turned Exploitative”. *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1 (2024): 29–42.
- Castells, Manuel. „Preface to the 2010 Edition of «The Rise of the Network Society»”. W tegoż: *The Rise of the Network Society*, xvi–xlv. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- Chen, Jenova. *Flow in Games*. University of Southern California, 2006.
- Chojnacki, Marcin M. „Flâneur w piaskownicy – o doświadczaniu nawigowalnej przestrzeni w grach komputerowych”. *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1 (2014): 59–68.
- – –. „Gracz-turysta. Przewodniki po grach i kształtowanie doświadczenia użytkownika”. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 33 (2023): 103–114.
- Consalvo, Mia. *Cheating: Gaining Advantage in Videogames*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow. Stan przepływu*. Tłum. Aleksandra Haduła. Kraków: JK Wydawnictwo, 2022.
- Fizek, Sonia. „Interpassivity and the Joy of Delegated Play in Idle Games”. *Transactions of the Digital Games Research Association* 3 (2018): 137–163.
- Harvey, Auriea, Michaël Samyn. „Over Games”. *Tale of Tales*, 2010. <https://tale-of-tales.com/tales/OverGames.html>.
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Kagen, Melissa. *Wandering Games*. Cambridge, MA: MIT Press, 2022.
- Kozłowski, Tomasz. „Między przepływem a pop-intymnością. Społeczeństwo wysokich prędkości i ucieczka w siebie”. *Tematy z Szewskiej* 1 (2015): 79–101.
- Mashup Cultures*. Red. Stefan Sonvilla-Weiss. Wien. New York: Springer, 2010.
- Nadeau, Bruno, Jason Lewis. *Still Standing*. Copenhagen: DAC, 2005.
- – –. „Inter-inactivity”. *Digital Arts and Culture Conference*, Copenhagen. Denmark, 2005. http://www.obxlabs.net/obx_docs/inter-inactivity.
- Navas, Eduardo. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Wien, New York: Springer, 2012.
- Porczyńska-Ciszewska, Anna. *Cechy osobowości a doświadczanie szczęścia i poczucie sensu życia*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Roudometof, Victor. *Glocalization: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge, 2016.
- Ryan, Marie-Laure, Giuliana Fenech. „The CounterText Interview: Marie-Laure Ryan”. *CounterText* 2 (2016): 271–282.
- Schreiber, Paweł. „Eksperymentalne komputerowe gry tekstowe lat 90. a ruch notgames”. *Homo Ludens* 1 (2014): 131–140.
- Seller, Merlin. „Sensing Sims: Atmospheres, Aesthetics and the Cyborg Player”. W: *Materializing Digital Futures: Touch, Movement, Sound and Vision*, red. Toija Cinque, Jordan Beth Vincent, 25–44. London: Bloomsbury Academic, 2022.
- Shaw, Adrienne. *Gaming at the Edge: Sexuality and Gender at the Margins of Gamer Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Short, Tanya X., Anthony Ordon, Dan Hurd, Chelsea Howe, Jake Forbes, Squirrel Eiserloh, Joshua Diaz, Daniel Cook, Ron Meiners. „Cozy Games”. *Lostgarden*, 24.01.2018. <https://lostgarden.home.blog/2018/01/24/cozy-games/>.
- Soderman, Braxton. *Against Flow: Video Games and the Flowing Subject*. Cambridge, MA: MIT Press, 2021.
- Taylor, T.L. *Play Between Worlds: Exploring Online Game Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- The Viriditas Chapel of Perpetual Adoration*. <https://cathedral-in-the-clouds.net/viriditas/index.html>.
- Waszkiewicz, Agata, Marta Tymińska. „Cozy Games and Resistance Through Care”. *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1 (2024): 7–16.

SŁOWA KLUCZOWE:

gry wideo

wyciszenie

ABSTRAKT:

Artykuł omawia kategorię *stillgames* – gier wideo projektowanych wokół doświadczeń zatrzymania, kontemplacji i wyciszenia, w opozycji do dominującej estetyki nadmiaru, dynamiki i rywalizacji. Analizie poddane zostają cechy charakterystyczne tego nurtu, takie jak minimalistyczna rozgrywka, stonowana oprawa audiowizualna, interakcje oparte na obserwacji czy odrzucenie struktury rozgrywki opartej na ryzyku porażki. *Stillgames* zostają osadzone w szerszym kontekście groznawstwa (w szczególności problematyki *cozy games*, *idle games*, jak również kultury grania), a także w szerszym kontekście historii medium, co pozwala uchwycić ich odrębność i kulturowe znaczenie.

introspekcja

close reading

groznawstwo

NOTA O AUTORZE:

Piotr Kubiński – ur. 1986, dr, adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie zajmuje się badaniem gier wideo i tekstów cyfrowych. Autor monografii *Gry wideo. Zarys poetyki*.

Rozpowszechnienie i recepcja myśli Romana Ingardena w Chinach (przegląd)

Yixiang Chen

ORCID: 0009-0000-5469-8641

Polski filozof, estetyk i teoretyk sztuki Roman Ingarden (1893–1970) to postać dobrze znana w chińskich kręgach akademickich. Słynący ze swoich osiągnięć w dziedzinie fenomenologii, Ingarden wywarł znaczący wpływ na współczesną chińską teorię literatury i sztuki. Szczególnie dobrze przyjęty był zaproponowany przez niego przejrzysty, warstwowy układ dzieła literackiego. Wcześniej chińscy teoretycy zwykli omawiać literaturę w dwóch aspektach: struktury i treści. Według największej bazy prac naukowych w Chinach – CNKI dorobek chińskich badaczy poświęcony Ingardenowi obejmuje 72 artykuły w czasopismach, 23 prace magisterskie i 5 rozpraw doktorskich. Jednakże spośród tych publikacji tylko dwa teksty analizują sposób rozpowszechnienia i recepcji Ingardena w Chinach – przy czym oba ukazały się około piętnastu lat temu: jeden w 2010, drugi w 2011 roku. Niniejszy artykuł przedstawia, jak przebiegała chińska transmisja i recepcja myśli Ingardena, odpowiadając tym samym na długo odczuwaną w środowisku potrzebę i umożliwiając badaczom z Polski i innych krajów, by spojrzeli na twórczość tego wybitnego myśliciela z innej perspektywy.

W tekście pragnę się skupić na trzech kwestiach: po pierwsze, w jakich okolicznościach Ingarden został przedstawiony w Chinach? Po drugie, w jaki sposób jego koncepcje były przyjmowane i analizowane przez chińskie środowisko naukowe? I wreszcie: jaki wpływ wywiera on dziś na chińskich studentów i badaczy? Mam nadzieję, że artykuł ten przyczyni się do pogłębienia wymiany kulturowej i wzajemnego zrozumienia między Polską a Chinami.

W ujęciu ogólnym zachodnie osiągnięcia w naukach ścisłych i humanistyce napływały do Chin dwufalowo. Pierwsza fala rozpoczęła się po wybuchu pierwszej wojny opiumowej w 1840 roku; druga zaś zapoczątkowana została w 1978 roku wraz z reformami i polityką otwarcia kraju na świat. Przed wojną opiumową Chiny stanowiły potęgę cywilizacyjną i odgrywały wiodącą rolę na arenie międzynarodowej. Starożytni Chińczycy uznawali nawet swój kraj za centrum świata, a inne narody za dzikie i barbarzyńskie. Skutkiem takiego podejścia była postawa pełna arogancji i ignorancji wobec rozkwitającej nowoczesnej cywilizacji Zachodu. Sytuacja pogorszyła się znacząco w czasie panowania w latach 1644–1911 dynastii Qing, której władcy ograniczali zagraniczny handel i międzynarodowe kontakty. Arogancja reżimu i wynikająca z niej polityka izolacji pogłębiały zacofanie kraju i pozostawiały Chiny w tyle za nowożytnym Zachodem. Klęska wojen opiumowych i innych konfliktów zbrojnych skłoniła chińskich władców i myślicieli do poszukiwania przyczyn porażek i odnalezienia odpowiednich rozwiązań; takie działania zapoczątkowało proces uczenia się od Zachodu. Wówczas narodziło się hasło: „Ucz się zaawansowanej technologii od cudzoziemców, aby móc im dorównać” (*Learn advanced technologies from the foreigner in order to cope with them*); od tego także momentu wykształceni Chińczycy coraz chętniej promowali, tłumaczyli i studiowali zachodnie osiągnięcia w naukach ścisłych, technologii oraz humanistyce. Proces westernizacji osiągnął swój punkt szczytowy w 1919 roku wraz z powstaniem zainicjowanego przez grono profesorskie i studenckie na Uniwersytecie Pekińskim Ruchu 4 Maja, który wywołał falę protestów na terenie całych Chin. W czasie tych wydarzeń uczeni apelowali o „nową kulturę” (zachodnią), która zastąpiłaby „starą” (tradycyjną kulturę chińską). Niektórzy nawet opowiadali się za całkowitą westernizacją kultury rodzimej – pomysł ten rozbudził głośne debaty i dyskusje. Wielu argumentowało za utrzymaniem zasady „chińska kultura jako fundament, wiedza Zachodu do praktycznego zastosowania”. W konsekwencji Chiny nie miały innego wyjścia, jak stać się częścią nowoczesnych systemów politycznych, gospodarczych i kulturowych, które były całkowicie zdominowane przez Zachód.

Niemniej jednak społeczeństwo chińskie pragnęło aktywnie czerpać z drugiej fali wpływów zachodnich. Reformy i polityka otwarcia stały się częścią czterech podstawowych punktów w polityce narodowej Chin – wszystkie wynikały z przeszłych doświadczeń kraju i lekcji, jakie udzieliła historia. Jak powiedział prezydent Chin Xi Jinping podczas dorocznej konferencji Azjatyckiego Forum Boao w 2018 roku, historia ludzkości pokazuje, że otwartość prowadzi do postępu, podczas gdy izolacja pozostawia naród w tyle. To z powodu polityki izolacyjnej Chiny były w drugiej połowie XIX wieku nieustannie najeżdżane i plądrowane przez mocarstwa zachodnie: zawłaszczano terytoria, wymuszano daniny, grabiono cenne antyki, spalono pałac królewski. Wydarzenia te były traumatyczne dla chińskiej ludności. Aby nadażyć za społeczeństwem międzynarodowym i rozwinąć chińską gospodarkę, rząd centralny podjął w roku 1978 decyzję o reformach i postanowił otworzyć Chiny na zewnętrzny świat. Od tamtej pory ludzie różnych środowisk konkurowali ze sobą w nawiązywaniu zagranicznych kontaktów, przede wszystkim z Zachodem; języki obce, szczególnie język angielski, stały się podstawowym przedmiotem w szkołach, umożliwiając chińskim studentom i naukowcom efektywne komunikowanie się z międzynarodową społecznością. Na tym tle wiele dzieł, głównie anglojęzycznych, zostało przetłumaczonych na język chiński, a następnie były intensywnie czytane, analizowane i omawiane w środowiskach akademickich. Nowe koncepcje, terminy i teorie zyskały aprobatę chińskich uczonych i były przez nich adaptowane; podczas drugiej fali zachodnich wpływów badacze usłyszeli także po raz pierwszy o Romanie Ingardenie. Prace polskiego teoretyka zostały szybko rozpowszechnione i cieszyły się pozytywną recepcją.

Na popularność Ingardena w Chinach wpłynął w znacznej mierze przekład. Od roku 1978 badacze angażowali się w tłumaczenia jego dzieł na język chiński. Co jednak istotne, większość przekładów nie powstała na podstawie polskich bądź niemieckich oryginałów, tylko na podstawie wersji anglojęzycznych; do dziś tylko jedno dzieło Ingardena przełożono bezpośrednio z języka polskiego. Na początku tłumaczono zaledwie część dorobku autora, pojedyncze rozdziały z książek: dla przykładu Zhu Liyuan – słynny chiński teoretyk literatury i sztuki – przetłumaczył tekst *Artistic and Aesthetic Values* opublikowany w „*British Journal of Aesthetics*” w lipcu 1964 roku¹; przekład chiński ukazał się w 1985. Wang Fengzhen natomiast przełożył artykuł *Phenomenological Aesthetics: An Attempt At Defining its Range* w roku 1991², a w 2004 Zhang Xushu ukończył przekład *The Cinematographic Drama (the Film)* – rozdział angielskiej wersji studium *The Literary Work of Art*³. Wszystkie wspomniane przekłady powstały na podstawie angielskich tłumaczeń. Żadna z prac Ingardena nie została przełożona bezpośrednio z języka polskiego do momentu, gdy Zhang Zhenhui opublikował w 2008 roku chińską wersję książki *O dziele literackim*⁴. Choć przywołani badacze przyczynili się w znacznej mierze do promocji myśli Ingardena w Chinach, bariera językowa doprowadziła do przeinaczeń i błędnych interpretacji jego koncepcji. Zarówno w chińskim, jak i polskim środowisku naukowym w celu wzmocnienia wzajemnej wymiany myśli potrzeba dziś badaczy biegłych w obu językach i obytych w obu kulturach.

Oprócz przekładów prac Ingardena chińskich akademików zainteresowały także zachodnie dzieła jemu poświęcone. Niektóre z zagranicznych prac zostały przełożone na język chiński i odegrały ważną rolę w recepcji Ingardena. Wymienię kilka z nich. W 1977 roku ukazało się chińskie wydanie *Teorii literatury* (oryg. *Theory of Literature*) René Welleka i Austina Warrena, w którym autorzy posłużyli się koncepcją Ingardena, by omówić sposób istnienia dzieła literackiego. Dzieło *Four Critics: Croce, Valery, Lukacs, and Ingarden* (Czterej krytycy: Croce, Valery, Lukacs i Ingarden) Welleka zostało opublikowane po chińsku w 1983 roku (tłum. Lin Xianghua), sytuując Ingardena w gronie czterech największych badaczy Zachodu. *Teoria literatury. Wprowadzenie* (oryg. *Literary Theory: An Introduction*) Terry’ego Eagletona ukazała się w 1986 roku (tłum. Wu Xiaoming). Dzieło Roberta Maglioli *Phenomenology and Literature: An Introduction* (Fenomenologia i literatura. Wprowadzenie), w którym autor podejmuje temat przejęcia przez Welleka conceptów Ingardena, wyszło w roku 1988 i 1992, a tłumaczyli je Zhou Ning, a następnie Wang Yuechuan i Lan Fei. Istnieją także dwie chińskie wersje studium *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Czytanie. Teoria odbioru estetycznego), w którym Wolfgang Iser omawia Ingardenowską kategorię „niedookreślenia” – pierwszą wersję współtłumaczyli Jin Yuanpu i Zhou Ning w 1991 roku, a drugą, opublikowaną w tym samym roku, Jin Huimin. Dzieło *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (Fenomenologia doświadczenia estetycznego) Mikela Dufrenne’a przełożono z języka francuskiego w 1992 roku (tłum. Han Shuzhan), natomiast *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction* (Historyczne wprowadzenie do ruchu fenomenologicznego) Herberta Spiegelberga, w którym

¹ Artykuł powstał na podstawie wykładu wygłoszonego dla Brytyjskiego Towarzystwa Estetyki 6 listopada 1963 r. Wersja polska o tytule *Wartość artystyczna i wartość estetyczna* znalazła się w drugim tomie dzieła Ingardena *Studia z estetyki* (1958). Przyp. tłum.

² Na podstawie wykładu wygłoszonego w Instytucie Estetyki Uniwersytetu Amsterdamskiego 17 marca 1969 r. Polska wersja zatytułowana *O estetyce fenomenologicznej* znalazła się w trzecim tomie Ingardenowskich *Studiów z estetyki* (1970). Przyp. tłum.

³ Polska wersja studium *O dziele literackim* została wydana w 1960 r.; polski tytuł przywoływanego z niej rozdziału brzmi *Widowisko kinematograficzne (film)*. Przyp. tłum.

⁴ Należy zaznaczyć, że oryginał *Das literarische Kunstwerk* ukazał się najpierw po niemiecku w 1931 r. i został w latach 50. przetłumaczony na język polski jako *O dziele literackim*.

autor opracowuje filozoficzne i estetyczne koncepcje Ingardena, przetłumaczyli w 1995 roku Wang Binwen i Zhang Jinyan. Praca *How to Do Theory*, w której Iser przedstawił Ingardenowską ideę warstwowej budowy dzieła, wyszła w tłumaczeniu zbiorowym (Zhu Gang i in.) w 2008 roku.

Wielka szkoda, że większość chińskich przekładów dzieł Ingardena powstała z wersji anglojęzycznych, a nie z niemieckich bądź polskich oryginałów, zwłaszcza że teoretyk tworzył przede wszystkim w tych dwóch językach. Tłumaczenie zapośredniczone doprowadziło do problematycznej recepcji Ingardena w Chinach i błędnych interpretacji nie tylko koncepcji samego filozofa, lecz także innych wybitnych polskich pisarzy, myślicieli i uczonych. Tym bardziej konieczne staje się dziś wzmocnienie kontaktów kulturowych oraz interpersonalnych między Chinami a Polską. Chiński rząd apeluje o pogłębienie wzajemnej komunikacji i transnarodowej wymiany myśli: w swoim przemówieniu otwierającym Konferencję Dialogu Cywilizacji Azjatyckich (*The Conference on Dialogue of Asian Civilizations*), 15 maja 2019 roku, prezydent Xi podkreślił, że „musimy pozostać otwarci i inkluzywni oraz wzajemnie czerpać z tego, co jest naszą mocną stroną” (*we need to stay open and inclusive and draw on each other's strengths*); dodał również, że „musimy iść z duchem czasu i odkrywać nowe przestrzenie rozwoju” (*we need to advance with the times and explore new ground in development*). Jak zatem realizować te cele? Pierwszym krokiem jest przełamanie bariery językowej, ponieważ to język stanowi medium dla myśli. Na szczęście młode pokolenie chińskich badaczy, doskonale znających język polski, pracuje obecnie nad tłumaczeniami prac Ingardena oraz innych polskich autorów. Można oczekiwać, że wraz z pogłębianiem się dialogu między Chinami a Polską coraz więcej wybitnych postaci polskiej kultury stanie się dobrze znanych w chińskich kręgach akademickich. Istotne jest zatem, w kontekście obu krajów, by promować wymianę studencką i umożliwić naukę obcego języka i obcej kultury.

Na długo jednak przed powstaniem przytoczonych powyżej przekładów na język chiński teorie Ingardena dotyczące filozofii, sztuki i estetyki zdążyły wzbudzić zainteresowanie chińskiego środowiska naukowego. Li Youzheng, wybitny badacz z Chińskiej Akademii Nauk Społecznych, był pierwszym znanym uczonym specjalizującym się w twórczości Ingardena w Chinach. W 1980 roku opublikował artykuł poświęcony polskiemu teoretykowi w czasopiśmie „Aesthetics”, jednym z najbardziej cenionych chińskich periodyków⁵. Tekst zatytułowany (po chińsku) jako *Fenomenologiczna estetyka Romana Ingardena* stworzył solidne podstawy pod późniejsze badania nad Ingardenem i miał ogromne znaczenie dla rozwoju chińskiego dyskursu teoretycznego. Artykuł skupiał się na trzech zasadniczych kwestiach: po pierwsze, czym jest Husserłowska teoria intencjonalności i w jaki sposób wpłynęła ona na literackie i artystyczne koncepcje Ingardena? Po drugie, jakie były najważniejsze i najbardziej nowatorskie tezy teoretyka w jego dwóch dobrze znanych monografiach *O dziele literackim* (oryg. niem. 1931) oraz *O poznawaniu dzieła literackiego* (oryg. pol. 1936)? I wreszcie: jakie były poglądy Ingardena na temat artystycznych i estetycznych wartości wyrażone w dwóch innych dziełach: *Ontology of the Work of Art* (Studia nad ontologią sztuki; oryg. niem. 1962)⁶ oraz *Przeżycie – dzieło – wartość* (oryg. niem. 1969)? Odpowiadając

⁵ Yongqing Zhang, „The Reception of Literary Theory of Roman Ingarden in Contemporary China”, *Yuejiang Academic Journal* 6 (2010): 124. [张永清：《罗曼·英伽登文论在当代中国的接受》，载《阅江学刊》2010年12月第6期，第124页。]

⁶ Angielskie wydanie, do którego nawiązuje autor, stanowi przekład niemieckiego oryginału *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Prace składające się na to dzieło zostały wydane po polsku w drugim tomie Ingardenowskich Studiów z estetyki. Przyp. tłum.

na te pytania, Li przedstawił chińskim teoretykom kluczowe pojęcia teorii Ingardena, takie jak warstwowa budowa dzieła literackiego. Drugą istotną zasługą tego artykułu było wyodrębnienie dwóch okresów twórczości Ingardena i przypomnienie czytelnikom, że jego późne prace zasługują na równie uważne potraktowanie. Artykuł nie był pozbawiony niedociągnięć, takich jak miejscowe błędy interpretacyjne czy nadmierne wspieranie się źródłami anglojęzycznymi, bez odniesienia do polskich i niemieckich oryginałów. Niemniej jednak publikacja wywarła ogromny wpływ na rozwój badań nad Ingardenem — wpływ, któremu, jak zauważa Zhang, nie dorównał żaden inny tekst opublikowany na przestrzeni kolejnych dwóch dekad⁷.

Kontynuując tę ścieżkę badań, wielu innych akademików podejmowało studia nad Ingardenem. Siedemdziesiąt dwa artykuły naukowe pojawiły się po wpisaniu nazwiska polskiego teoretyka w bazie CNKI⁸. W jednym z nich Chen Deng omówił Ingardenowską ontologię sztuki, kognitywizm artystyczny oraz teorię dotyczącą wartości estetycznej, podkreślając, że koncepcje Ingardena stanowią cenne narzędzie analizy i pozwalają lepiej przyjrzeć się dziełom literackim i artystycznym. Artykuł ten stanowi jedno z najbardziej kompleksowych ujęć Ingardenowskiej teorii estetycznej w chińskiej humanistyce i znacząco się przyczynił do upowszechnienia myśli teoretyka w kraju. Z kolei Jiang Jiyong zbadał wpływ Ingardena na teorię czytelniczego rezonansu (*Reader-Response Theory*) i estetycznej recepcji (*Reception Aesthetics*), dowodząc, że jego refleksja nad rolą czytelnika w konstruowaniu znaczenia dzieła literackiego stanowiła fundament obu tych nurtów. W tekście tym szczegółowo i precyzyjnie zaprezentowano przykłady popierające argumentację, dzięki czemu wywód staje się wyjątkowo przekonujący.

Zhang Yongqing, znany profesor estetyki i teorii sztuki z Uniwersytetu Renmin w Chinach, podsumował krajowe badania poświęcone Ingardenowi prowadzone w latach 1980–2010. W swoim artykule zasygnalizował trzy główne problemy pojawiające się w chińskich studiach nad Ingardenem oraz zaproponował dwa rozwiązania. Zhang wskazywał, że chińscy uczeni w sposób niewystarczający zbadali immanentny związek między filozofią Ingardena a jego teorią literatury, a także, że interpretacja ontologii dzieła literackiego była w Chinach silnie ukształtowana przez Welleka, a ujęcie Ingardenowskiej „aktualizacji” – zdominowane perspektywą Isera. Ponieważ większość chińskich badaczy poznawała Ingardena poprzez źródła anglojęzyczne, byli oni szczególnie podatni na wpływ zachodnich interpretacji. Odnosząc się do tych problemów, Zhang sformułował dwie sugestie: po pierwsze, aby wzmocnić badania nad Ingardenem w Chinach, należy tłumaczyć więcej prac bezpośrednio z języka niemieckiego i polskiego; po drugie, interpretując prace Ingardena, należy stawiać nowe pytania badawcze⁹.

Tematem wielu artykułów w chińskich badaniach była także koncepcja „jakości metafizycznych” Ingardena. Li Xiaolin na przykład utrzymuje, że „metafizyczna jakość” stanowi estetyczną wartość warstwy przedmiotów przedstawionych. Dopiero poprzez ujawnienie jakości metafizycznej dzieło literackie lub artystyczne osiąga swój pełny wyraz. Choć owo pojęcie pojawia się już w Ingardenowskiej

⁷ Zhang, „The Reception of Literary Theory of Roman Ingarden in Contemporary China”, 124. [张永清：《罗曼·英伽登文论在当代中国的接受》，第124页。]

⁸ Najpopularniejsze chińskie tłumaczenia nazwiska Ingardena to „英加登” oraz „英伽登” – obie wersje zostały użyte podczas przeszukiwania bazy CNKI, 31 października 2024 r.

⁹ Yongqing Zhang, „Problems and Thinking: Studies of Ingarden’s Literary Theory for Three Decades”, *Literature & Art Studies* 2 (2011): 40. [张永清：《问题与思考：英伽登文论研究三十年》，载《文艺研究》2011年第2期，第40页。]

ontologii literatury, nadal domaga się doprecyzowania, szczególnie w tych fragmentach pism teoretycznych, które dotyczą doświadczenia estetycznego i wartości estetycznej. Metafizyczna jakość nie jest jedynie kategorią stylistyczną czy estetyczną, lecz wiąże się także z wartościami pokrewnymi religii i metafizyce. Na tej zasadzie koncepcja Ingardena nie jest tylko nierozzerwalnie związana z fenomenologią, ale współbrzmi również z tradycją estetyki metafizycznej.

Oprócz artykułów naukowych znaczący wkład w badania nad Ingardenem w Chinach wniosły także prace magisterskie i rozprawy doktorskie. W bazie CNKI odnaleziono łącznie 23 prace magisterskie i 11 doktoratów, które można podzielić na trzy kategorie. Pierwszą grupę stanowią studia poświęcone teoriom Ingardena; druga obejmuje zastosowania jego kluczowych pojęć w analizach dzieł literackich i artystycznych; trzecia zaś to prace, w których myśl Ingardena została włączona w szersze badania nad estetyką fenomenologiczną. Dla przykładu w pracy napisanej przez Wu Keqin prześledzona zostaje Ingardenowska ontologia literatury i utrzymuje się tezę, że skoncentrowanie Ingardena na intencjonalnej analizie dzieł literackich pozwala zaproponować rozwiązanie sporu między „idealizmem a realizmem” oraz połączyć literacką ontologię z epistemologią. Rozprawa ta próbuje ukazać Ingardenowską ontologię literatury z czterech perspektyw: pierwsza dotyczy sposobu, w jaki dzieła literackie „konstytuują” świat, druga „materialnego” charakteru istnienia dzieła, trzecia zjawiska przeżycia estetycznego, a czwarta systemów wartości dzieła literackiego. Z kolei Xiong Haiyang w swoim doktoracie podjął studia nad Ingardenowską ontologią sztuki. Aby rozwiązać słynny spór między „idealizmem a realizmem” w dziejach filozofii, polski teoretyk miał poświęcić się badaniom nad ontologią i kolejno przeanalizował sposób istnienia oraz strukturę dzieł literackich, muzycznych, malarskich i architektonicznych. Na tej podstawie Ingarden, według autora pracy, miał wykazać, że dzieła sztuki są szczególnym typem czysto intencjonalnych przedmiotów, różniącym się zarówno od przedmiotów realnych, jak i idealnych, posiadającym zarazem schematyczną, wielowarstwową oraz jakościową strukturę. Teza doktoratu głosiła, że w ten właśnie sposób, inspirowany metodologią fenomenologiczną Ingarden wprowadził zestaw fenomenologicznych rozwiązań do ogólnej teorii sztuki. W innym doktoracie, autorstwa Zhu Shu, zastosowana została Ingardenowska teoria warstwowego układu dzieła literackiego, myślenie obrazami w dramacie oraz teoria języka poetyckiego w badaniach nad przekładem dramatów. Celem było zaproponowanie podziału sytuacji dramatycznej na trzy warstwy: językową, obrazową oraz istotową (*that of essence*), które stają się kluczowe dla zrozumienia struktury i znaczenia dramatu w przekładzie.

W ostatnich dwóch dekadach ukazało się wiele monografii poświęconych Ingardenowi. Można je podzielić na dwie grupy. Pierwszą stanowią publikacje poświęcone wyłącznie badaniom dzieł teoretyka. Przykładem jest książka Guo Yongjiana zatytułowana *A Study of Roman Ingarden's On Literary Works from the Perspective of Literature Phenomenology* (*O dziele literackim Romana Ingardena z perspektywy literackiej fenomenologii*) i wydana w 2011 roku przez Academia Press w Szanghaju. W tej pracy Guo szczegółowo omawia teorie Ingardena w kontekście sposobu istnienia dzieła literackiego, intencjonalnych przedmiotów oraz warstwowej budowy dzieła literackiego: warstwy brzmień słownych, warstwy znaczeniowej, warstwy przedmiotów przedstawionych oraz warstwy uschematyzowanych wyglądów; analizuje również konkretyzację i polifoniczną harmonię dzieła. Ponadto autor rozważa wpływ Ingardena na współczesną myśl estetyczną w Chinach. Drugą grupę stanowią publikacje, w których Ingarden jest włączony w nurt badań nad fenomenologią, traktowany jako przedstawiciel tego kierunku. Przykładem jest praca Zhang Yunpenga i Hu Yishana *Phenomenology Method and Aesthetics: from Husserl to*

Dufrenne (Metoda fenomenologiczna i estetyka: od Husserla do Dufrenne'a) wydana w 2007 roku przez Zhejiang University Press w Hangzhou. W tej monografii Zhang i Hu omawiają w sposób chronologiczny twórczość fenomenologów od Husserla po Dufrenne'a; Ingarden zostaje umiejscowiony w rozdziale trzecim, pomiędzy Moritzem Geigerem a Dufrenne'em.

W ostatnich latach, na fundamencie wcześniejszych badań, coraz więcej chińskich uczonych zaczęło się na nowo zastanawiać nad teoriami Ingardena. Liu Yanshun na przykład poddał krytyce Ingardenowską redukcję fenomenologiczną. Badacz sugeruje, że Ingarden w swoim studium *O dziele literackim* urzeczywistnia zarówno ideę, jak i działanie redukcji fenomenologicznej. Polski teoretyk ma, zdaniem chińskiego badacza, wykazywać, że świadomość uczestnicząca w akcie intencjonalnym może nie tylko zostać zachowana jako pewien „resztkowy” ślad, lecz że zasadnicze elementy tego aktu, niesione przez świadomość, także mogą zostać ocalone i odtworzone poprzez akty przypominania i refleksji. Według Liu prowadzi to jednak do pomieszania wiedzy z przyjemnością estetyczną, opóźniając tym samym redukcję czasowości przeżycia estetycznego. Po pierwsze, według badacza Ingarden ogranicza znaczenie czy też aktualność (*timeliness*) przeżycia estetycznego poprzez redukcję poznawczą. Wiedza, jako ponadczasowy (*timeless*) ślad, może być zachowana dzięki przypomnieniu i refleksji, natomiast przeżycie estetyczne – rozumiane jako bezpośrednie doznanie zmysłowe – jest pierwotne i momentalne. Jego estetyczna aktualność zależy jednak zawsze od okoliczności; nie istnieje „absolutny ślad” (*absolute residue*), jedynie względny, dlatego możliwa jest tylko względna redukcja estetyczna. Po drugie, Ingarden rozbija absolutną jednoczesność bądź absolutną intencjonalność przeżycia estetycznego, zastępując je względną intencjonalnością, czy też względną jednoczesnością przeżycia poznawczego. Traktuje wówczas dzieło literackie jako byt całkowicie autonomiczny, służący jedynie poznaniu poprzez przypomnienie i refleksję, co prowadzi do zaniku innych wymiarów czasowości estetycznej. Po trzecie, Ingarden pomija fakt, że w estetycznej świadomości czasu uwaga ma charakter jednokierunkowy i rozwija się w sposób ciągły, a samo przeżycie ma, w kontekście czasowym, płynną strukturę. Według badacza Ingarden błędnie zakłada, że postawa zdystansowanego obserwatora może współistnieć ze zmysłową przyjemnością, i próbuje powiązać to z fenomenologiczną redukcją istoty dzieła literackiego.

Podsumowując, Ingardenowskie teorie artystyczne, estetyczne i filozoficzne były rozpowszechniane i przyjmowane w Chinach dwufalowo, w momencie gdy ludność Chińska otwierała się na osiągnięcia cywilizacji zachodnich. Przedstawienie Ingardena chińskiemu dyskursowi akademickiemu było możliwe dzięki przekładom, choć głównie opracowanym poprzez wersje anglojęzyczne, a nie polskie czy niemieckie, co czasami prowadziło do nieporozumień. Spośród jego dzieł największą popularność w Chinach zdobyły *O dziele literackim* oraz *O poznawaniu dzieła literackiego*. Od ponad czterech dekad chińskie środowisko naukowe zajmuje się twórczością Romana Ingardena. Prace poświęcone jego kluczowym pojęciom, takim jak ontologia sztuki, jakość metafizyczna czy warstwowy układ dzieła literackiego, były nieustannie tłumaczone, analizowane i wykorzystywane przez chińskich studentów i badaczy, a niektóre z nich trafiły nawet do podręczników literaturoznawstwa. Ingarden stał się postacią kluczową w chińskim procesie przyswajania i adaptacji zagranicznych teorii.

tłumaczyła Izabela Sobczak

Bibliografia

- Chen, Deng. „On Ingarden's Aesthetics of Phenomenology”. *Journal of Sichuan International Studies University* 4 (2001): 8–11. [陈登：《论罗曼·英伽登的现象学美学》，载《四川外语学院学报》2001年7月第17卷第4期，第8-11页。]
- Guo, Yongjian. *A Study of Roman Ingarden's On Literary Works from the Perspective of Literature Phenomenology*. Shanghai: Academia Press, 2011. [郭勇健：《文学现象学：英伽登〈论文学作品〉研究》，上海：学林出版社，2011年。]
- Jiang, Jiyong. „Roman Ingarden's Influence on Reader Reception Theory”. *Foreign Literature Studies* 1 (2001): 7–11. [蒋济永：《罗曼·英伽登对读者接受理论的影响》，载《外国文学研究》2001年第1期，第7-11页。]
- Li, Xiaolin. „An Analysis of Ingarden's Metaphysical Quality”. *Journal of Fuzhou University (Philosophy and Social Sciences)* 3 (2013): 83–87. [李晓林：《英伽登“形而上学质”辨析》，载《福州大学学报（哲学社会科学版）》2013年第3期，第83-87页。]
- Liu, Yanshun. „Phenomenology Reduction as Cognitive Reduction Trespasses Aesthetic Reduction: On the Delay of Aesthetic Temporality in Ingarden's *The Literary Work of Art*”. *Journal of Northeast Normal University (Philosophy and Social Sciences)* 2 (2024): 12–21. [刘彦顺：《现象学还原作为认识还原对审美还原的僭越——罗曼·英伽登〈论文学作品〉对审美时间性的耽搁》，载《东北师范大学学报（哲学社会科学版）》2024年第2期，第12-21页。]
- Luo, Fuwen. „On the Occurrence and its Immanent Logic of Picture Consciousness”. *Jiangsu Social Sciences* 2 (2013): 46–51. [罗纭文：《试论图像意识的发生与内在逻辑》，载《江苏社会科学》2013年第2期，第46-51页。]
- Su, Hongbin. „A Study of the Three Dimensions of Ingarden's Literary Language Phenomenology: Linguistic Sound, Meaning and Object”. *Social Science Front* 9 (2019): 165–173. [苏宏斌：《语音·意义·现象：英伽登文学语言现象学的三个维度》，载《社会科学战线》2019年第9期，第165-173。]
- Su, Hongbin. *An Introduction to Phenomenological Aesthetics*. Beijing: The Commercial Press, 2005. [苏宏斌：《现象学美学导论》，北京：商务印书馆，2005。]
- Wang, Yichuan. „Interpretation of the Strata of Literary Text and other Strata”. *Theoretical Studies in Literature and Art* 1 (2011): 2–6. [王一川：《理解文学文本层面及其余衍层》，载《文艺理论研究》2011年第1期，第2-6页]
- Wu, Keqin. „On Ingarden's Literary Ontology Thoughts”. A dissertation submitted to Suzhou University for Ph.D., September 2010. [武克勤：《英伽登文学本体论思想研究》，苏州大学博士学位论文，2010年9月。]
- Xiong, Haiyang. „A Research on Roman Ingarden's Art Theory”. A dissertation submitted to Nanjing University for Ph.D., May 2019. [熊海洋：《罗曼·英伽登的艺术理论研究》，南京大学博士学位论文，2019年5月。]
- Zhang, Xushu. *A Study of Ingarden's Phenomenological Aesthetics*. Hefei: Huangshan Publishing House, 2004. [张旭曙：《英伽登现象学美学初论》，合肥：黄山书社，2004。]
- Zhang, Yongqing. „Problems and Thinking: Studies of Ingarden's Literary Theory for Three Decades”. *Literature & Art Studies* 2 (2011): 40–46. [张永清：《问题与思考：英伽登文论研究三十年》，载《文艺研究》2011年第2期，第40-46页。]
- . „The Reception of Literary Theory of Roman Ingarden in Contemporary China”. *Yuejiang Academic Journal* 6 (2010): 118–126. [张永清：《罗曼·英伽登文论在当代中国的接受》，载《阅江学刊》2010年12月第6期，第118-126页。]
- Zhang, Yunpeng, Hu Yishan. *Phenomenology Method and Aesthetics: from Husserl to Dufrenne*. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2007. [张云鹏、胡艺珊：《现象学方法与美学：从胡塞尔到杜夫海纳》，杭州：浙江大学出版社，2007年。]
- Zhu, Shu. „Situation Translation and Translational Situation: A Study of the Meta-Problem of Drama Translation”. A dissertation submitted to East China Normal University, May 2014. [朱姝：《情境翻译与翻译情境——戏剧翻译元问题研究》，华东师范大学博士学位论文，2014年5月。]

SŁOWA KLUCZOWE:

*rozpowszechnienie
i recepcja*

ABSTRAKT:

Roman Ingarden był wybitnym polskim filozofem, estetykiem i teoretykiem, którego osiągnięcia w dziedzinie fenomenologii wywarły znaczący wpływ na współczesne środowisko badawcze i studenckie w Chinach. Choć w chińskim środowisku akademickim powstały artykuły i monografie poświęcone Ingardenowi, nie ukazało się dotąd żadne opracowanie w języku angielskim, które omawiałoby sposób rozpowszechnienia i recepcji jego myśli. Niniejszy artykuł koncentruje się na trzech zagadnieniach: po pierwsze, w jakich okolicznościach Ingarden został wprowadzony do chińskiego dyskursu teoretycznego? Po drugie, w jaki sposób jego prace były rozpowszechniane i przyjmowane przez chińskie środowisko naukowe? I wreszcie: jaki wpływ wywiera on dziś na studentów i badaczy? Podjęcie tych zagadnień przyczyni się do pogłębienia wymiany kulturowej i wzajemnego zrozumienia między Polską a Chinami.

Chiny

ROMAN INGARDEN

NOTA O AUTORZE:

Yixiang Chen – doktor, literaturoznawca, wykładowca w Szkole Języków Obcych Uniwersytetu Shaoyangw prowincji Hunan (Chiny). Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę brytyjską i amerykańską, teorię literatury oraz estetykę. Opublikował kilka artykułów krytycznoliterackich poświęconych angielskiej prozie i obecnie pracuje nad twórczością amerykańskiego filozofa i krytyka literackiego, Stanleya Cavella. Email: 343953744@qq.com. |